

Čiř. knihovna fil. fak., Brno

JAN TROJAN

NY OPERY

l p a s e k a

DĚJINY
OPERY



JAN
TROJAN



• PASEKA®

Skenováno pro studijní účely

J A N T R O J A N

Dějiny opery

tvůrci předloh

libretisté

skladatelé

a jejich díla

paseka 2001

Autor považuje za milou povinnost poděkovat Dr. Janu P. Kučerovi za četné rady a připomínky při práci na definitivní verzi textu.

Hotový rukopis obětavě přehlédl dirigent Václav Nosek (†20. 1. 2000).

Masarykova univerzita Filozofická fakulta, ústav hudební vědy	
Přir.č.	
Sign.	
Syst.č.	10673

1-10981
**ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA
FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY
BRNO**

2020-01

© Ladislav Horáček – Paseka, 2001

Design © Luboš Drtina, Miroslav Kloss

ISBN 80-7185-348-8

Ú V O D E M

Opera představuje jeden z nejzávažnějších projevů historie evropské kultury. Jako útvar na rozhraní hudby, divadla, literatury a výtvarného umění je hybridní a rozporná od samého počátku až po současnou dobu. Svou povahou je těsně spjata se společností, s jejími ideály a proměnami vkusu. Sotva najdeme jiný umělecký obor, který by odrážel tak bezprostředně dynamické procesy kulturního, společenského a hospodářského vývoje jako právě opera.

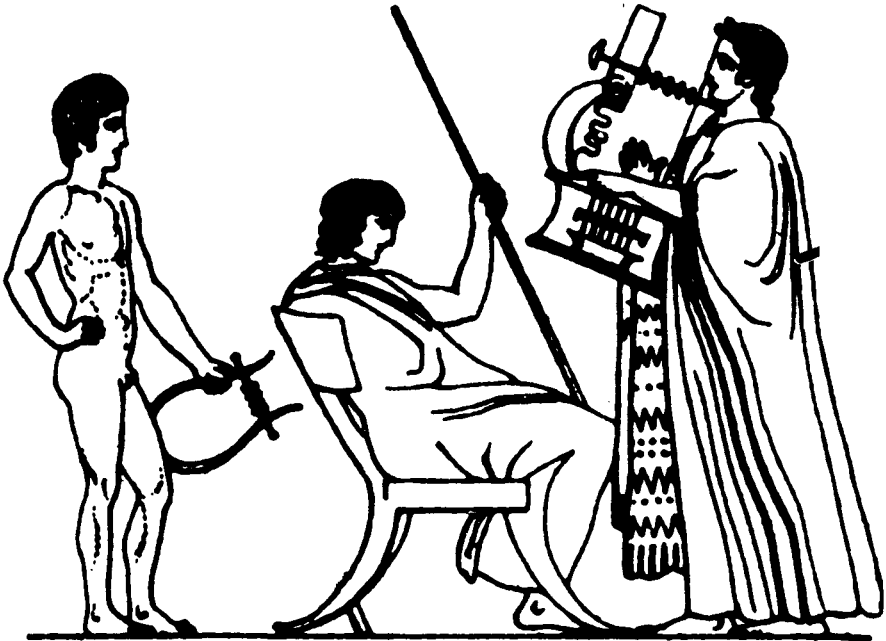
Vznik opery v Itálii na počátku 17. století souvisí s počátkem nové epochy hudby, s obdobím baroka. V historii barokní hudby je opera nesrovnatelně původním oborem. Znamená vpád světského živlu na hudební scénu a zároveň má od počátku kontakty s duchovní sférou. V průběhu vývoje se mění vzájemný vztah uměleckých složek opery. Ve druhé polovině 17. století ve Francii se opera vyvíjí z tradic baletu v ovzduší dvorské aristokracie, ve druhé polovině 18. století se přibližuje lidové zpěvohře jako ballad opera v Anglii, opéra comique ve Francii a singspiel na německé půdě. Na počátku vývoje je opera uměním určeným pro nejvybranější společnost italských šlechtických dvorů, v 19. století je reprezentací měšťanského živlu. Převážně však zůstává oborem velmi nákladným, uměním velkých gest a složité provozovací praxe. Celým vývojem opery lze sledovat proměnlivý, dynamický vztah textu a hudby. Vliv literatury na náměty opery je od jejího vzniku až po současnost rozhodující. Pozoruhodné jsou proměny vztahu zpívaného slova a orchestrální složky, které se jeví zvláště výrazně v 19. století v italské pěvecké a německé symfonické opeře. Velmi pozoruhodný je i vývoj interpretace, jež se rozvíjí ve střetání pěveckého a hereckého živlu, ve změnách důrazu na podíl zpěváka a dirigenta nebo režiséra na výsledném účinku inscenace. Žádný jiný obor nebyl tak objektivně nový ve svém zrození z ducha baroka a tak starý jako v současné době, v níž, navzdory pochybovačným hlasům o bezvýchodnosti jeho vývoje, si tento jedinečný útvar stále udržuje životnost.

Dějiny opery, rozsáhlé i stručnější, jako je například tato práce, lze psát se značným omezením u vědomí toho, že hledíme na vývoj tohoto nezachytitelného útvaru z určitého bodu. Zvolili jsme si možná výhodné místo jako turista obhlížející krajinu z vysoké hory v panoramatickém

výhledu, vidíme však přece jen určitý výsek. Nejstarší doba se nám zdá šedivá a nehybná jako vzdálené lesy na obzoru, nejmladší období nejsme s to zachytit v jeho ustavičném pohybu. Odlišnost názoru na vývoj opery je dána i zeměpisně. Až dosud převládá eurocentrický pohled na dějiny tohoto útvaru s diferenciací na tzv. klasické a okrajové kultury, jak se dočítáme v německé literatuře. Jen nepatrnou pozornost věnují autoři operní tvorbě východní a jihovýchodní Evropy; omezují se na výčet významných interpretů, zpěváků a dirigentů, kteří pocházejí z této oblasti a proslavili se ve světě. Rozdílný je také například u jednotlivých autorů důraz, jaký kladou na italský, pěvecký operní typ nebo na německou symfonickou operu. Konečně je ve hře osobní založení autora, přejícího buď starší opeře, nebo naopak zaníceného pro soudobou operní tvorbu. Všechny tyto práce, i ty navzájem nejvíce odlišné, spojuje touha, jež je v podstatě nesplnitelná, totiž postihnout slovy vývoj fascinujícího útvaru, jakým je právě opera.

Opera před operou

Nejstarší doklad spojení slova a hudby představuje *antické řecké divadlo*, na které se také odvolávají tvůrci prvních oper, členové florentské cameraty. Hudba zaujímala v řeckém dramatu významné místo, hry však nebyly důsledně zpívané. Sbor měl komentátorskou úlohu a členil jednotlivé části her. Zpěvy byly jednohlasé, a právě tento způsob fascinoval členy florentské cameraty. Doprovod tvořily v unisonu kithara, drnkací nástroj, a aulos, nástroj dechový. Nejvýrazněji se uplatnila hudba v řecké komedii. Své místo měl v hrách rovněž tanec. Staré řecké drama sice upoutávalo umělce vyjádřením lidských vášní, ale je třeba dodat, že členové florentské cameraty ještě neznali památky řecké hudby nebo je nedovedli rozluštit. Úryvek sborového zpěvu z Euripidovy tragédie Orestes (408 př. Kr.), nejstarší památka řecké hudby, dává tušit výrazovou sílu dramatické kompozice antického Řecka.



Středověké hry Obdobně jako v řeckém divadle si zpívané slovo podrželo výraznou roli i ve *středověkých hrách*. Od 10. století lze sledovat vývoj *liturgického dramatu*, velikonočních her v latinské řeči, vrcholících ve 13. století. V té době již se rozvíjely vánoční hry a hry o Panně Marii a o svatých, hrané od 13. století mimo své původní prostředí, vně kostela, především na náměstích. Zpěvy v liturgických hrách byly tradiční gregoriánské úryvky, dále interpolace textů i nápěvů, tzv. *tropy*. Později k nim přibývaly melodie hymnů nebo i nápěvy lidového původu, nápadně metricky členěné. Nástrojový průvod tvořily varhany i další nástroje.

Od liturgických dramát se liší *mystéria* především provozovací praxí, ale i národní diferenciací. Ve Francii a v Itálii provozovala mystéria náboženská bratrstva. Italské *rappresentazioni sacre* je třeba považovat za předchůdce oratorií. Náměty čerpala mystéria z bible, ze starozákonních i novozákonních příběhů. Pro realizaci těchto her bylo charakteristické simultánní jeviště. Hudba v mystériích zaujímalá větší plochu nežli v liturgickém dramatu. Obvykle ji tvořil gregoriánský zpěv, na sklonku 15. století se objevují polyfonní části motetového charakteru. Významná byla účast hudebních nástrojů, sdružených již v orchestru dechových, drnkacích a smyčcových nástrojů. Instrumenty samozřejmě doprovázely i taneční výstupy. Spíš jako kuriozita se připomíná v literatuře nejranější světská hra s účastí hudby, *Le jeu de Robin et de Marion*, provedená na dvoře neapolského krále 1283 (1284?). Její autor, *nejslavnější truvér* Adam de la Halle, vytvořil dílo označované někdy za první komickou operu. Zpěvoherní typ připomíná tato pastorální hříčka stručnými chansonsy, jež mají lidový ráz. Obsahuje i několik tanců a instrumentálních čísel. Také v pozdně renesančním divadle měla hudba svůj podíl. Zaznívaly tu sborové ódy komponované na antická metra, jaké skládal např. rakouský humanista Petrus Tritonius nebo švýcarskoněmecký Ludwig Senfl. Ve středověkém a renesančním divadle nacházíme některé prvky, jež lze považovat za předzvěst operního žánru. Určité momenty objevujeme i v obřadních útvarech, jako byly pašije, v nichž dlouho před vznikem opery v partu evangelisty zazníval recitativ. Některé divadelní útvary se rozvíjely paralelně s počátky opery, jako např. hry na vozech, o nichž podává zprávu italský skladatel Pietro della Valle (*Discorso della musica dell'età nostra*, 1640). Pojízdné divadlo projíždělo ulicemi města z místa na místo a za ním se táhly davy lidu, chtivé několikrát zažít nevidanou podívanou. Představení *Carro di fedeltà d'amore* v Římě roku 1606 s hudbou skladatele a varhaníka Paola Quagliattiho obstaralo 5 zpěváků doprovázených stejným počtem instrumentalistů. Byla to jakási dramatická kantáta na milostný motiv. Role Apollóna oplývala koloraturou, zazněl tu

Renesanční divadlo

duet a na závěr kvintet, v němž v hlavní roli vystupovala alegorická postava Famy (= Pověsti).

Výraz *opera před operou* pochází od Romaina Rollanda z knihy *Hudebníci minulosti*. Proslulý humanistický spisovatel a muzikolog takto označoval *sacre rappresentazioni* ve Florencii, májové hry na toskánském venkově, latinské komedie a hry na antické látky a pastýřské hry. Rolland připomíná rovněž *intermezza*, jež se vyskytovala v posvátných hrách se značnou účastí tance a se scénickými stroji. Dnes bývá tento druh označován novějším názvem *intermedium* a Rolland jej řadí mezi bezprostřední předchůdce opery. Intermedia se rozšířila od poloviny 15. století v Itálii na šlechtických dvorech jako oblíbené, divácky efektní kusy na latinské a italské texty. Byla prováděna k slavnostním příležitostem a vynikala nákladnou výpravou i technickým vybavením. Zaznívala tu zpěvní čísla, sbory a baletní hudba. Z často se střídajících scénických výjevů přešly do raných oper důmyslné jevištní stroje s bohy a démony sestupujícími na zem (*deus ex machina*). Orchestr intermedií byl již bohatě obsazen, pro každé číslo volili skladatelé odlišné kombinace nástrojů. Na rozdíl od opery se intermedium skládalo z jednotlivých čísel, která navzájem příliš nesouvisela. Střídaly se tu madrigalové vsuvky, moteta a baletní scény. Komponista intermedií Alfonso della Viola, instrumentalista ve službách vévodského dvora ve Ferrare, je vzpomínán v knize Hectora Berlioze *Věčery v orchestru*. Útvarem blízkým rané opeře jsou dialogy duchovního nebo světského rázu, které se vyvinuly ze starých laud, neliturgických italských duchovních písní.

Intermedium

Téměř souběžně s ranou operou se objevuje útvar, který nese novější označení *madrigalová komedie*. Jak prozrazuje název, jde o exploataci vyspělé vokální formy, střídající v 16. století homofonní a polyfonní úseky. Madrigal dosáhl v této době svého vrcholu jakožto útvar slučující italskou poezii s nizozemskou polyfonní hudbou, v návaznosti na písňovou frottolu. Námětově souvisí tato forma s komedií dell'arte právě tak jako s pastorálními hrami italské aristokracie. Od opery se liší tím, že jde o sled madrigalů, tří až pětihlasých vokálních čísel, jež po sobě následují v jakémsi chórlickém dialogu. Není to tedy sólistická divadelní hudba. Na scéně vystupovali herci v pohybové akci, komorně obsazený soubor zpěváků byl ukryt za scénou a zpíval bez doprovodu orchestru. Nejznámější dílo, *harmonickou komedii Amfiparnasso* (Modena 1594, tisk Benátky 1597), složil kapelník a učitel hudby vévodských dětí v Modeně Orazio Vecchi. Dvanáct zpěváků provozovalo tento madrigalový cyklus o 14 scénách v několika řečech, v benátském dialektu, španělsky, italsky a hebrejsky, čtyř až pětihlasně. Někteří badatelé se domnívají, že Amfiparnasso

Madrigalová komedie

nebyl realizován scénicky, ale jen jako vokální cyklus. Vecchiho následovník Adriano Banchieri, skladatel a teoretik v Bologni, dává v předmluvě k madrigalové komedii *La Saviezza giovanile* (Mladická způsobilost, 1598) nahlédnout do provozovací praxe těchto děl. Zpěváci a hudebníci byli umístěni za scénou, zatímco na jevišti naznačovali jejich úlohy herci mimicky. Brněnská Miniopera uvedla v Redutě 1977 madrigalovou komedii A. Banchieriho *La Pazzia senile* (Stařecká pošetilost), jež byla publikována zároveň s předchozí hrou v Benátkách 1628. V žertovném ději stojí proti sobě mladý párek Lauretta a Flavio, pošetilý stařec Pantalon a jeho sluha. Dílko se skládá z 19 madrigalových scének, jednotlivé role jsou odlišeny střídáním obsazení komorního sboru i hudební tematikou. V komedii téhož skladatele *Il Festino nella sera del Giovedì grasso* (Masopustní slavnost, Benátky 1609) vystupuje skupina potulných šumařů a uplatňuje se vydatně zvukomalba, jež je charakteristická pro tento obor. Madrigalovou komedii, jejíž značnou oblibu dokládají ještě ve dvacátých letech 17. století četné tisky, je možné považovat za severoitalský protějšek rané opery.

17. — 18. století

FLORENTSKÁ CAMERATA

Opera je zázračným dítětem italské kultury. Považuje-li se rok 1600 za historický mezník ve vývoji evropské hudby, je vznik opery největší událostí té doby. V 16. století jsme svědky zápasu nizozemské polyfonie a italského jednohlasého zpěvu, který se vyčleňuje z vícehlasého motetu a madrigalu. Od počátku stojí v popředí těchto snah zpěváků a hudebníků úsilí o emancipaci z okruhu chrámové kontrapunktické hudby a zdůraznění světského prvku. Samotný vznik opery lze pochopit jen na pozadí jejího literárního zázemí, intermezza a pastorálního dramatu. Kolébkou opery je pozdně renesanční Florencie, jejíž skvělou kulturní tradici udržoval především rod Medici. Šlechtický patron, hrabě Giovanni Bardi (1534—1612), stál v čele jedné ze skupin a akademií, jež vešla do kulturní historie pod názvem *florentská camerata*. V jeho domě se scházeli zvláště Vincenzo Galilei (otec slavného astronoma), Jacopo Peri, Giulio Caccini a básník Ottavio Rinuccini. Horlivě se diskutovalo o obnově antického dramatu starých Řeků, v němž podle mínění cameratistů hrála vůdčí roli monodická hudba, srozumitelný jednohlasý zpěv s průvodem skupiny nástrojů. Zpěvák a skladatel V. Galilei poskytl společnosti teoretickou výzbroj spisem *Dialogo della musica antica e moderna* (Florencie 1581). Bojovnou pozici vůči vícehlasé hudbě, kterou hájil proslulý Gioseffo Zarlino, zaujal Galilei pod vlivem svého učitele Girolama Meiho. Antická řecká hudba vděčila podle Meiho za svůj účinek monodickému charakteru a pythagorejskému ladění. Galilei koncipoval svůj polemicky vyhrocený spis jako dialog s hrabětem Bardim, odsuzujícím polyfonii i nástrojovou hudbu tehdejší současnosti. Teoretické spisy a předmluvy k hudebním dílům jsou pro přední členy cameraty příznačné. Giulio Caccini ve svém základním díle *Le nuove musiche* (Florencie 1601), kde ve vokální sbírce poprvé používá nový monodický sloh v madrigalech a áriích, vytyká polyfonikům *laceramento della poesia*, roztrhání poezie. Také v novém scénickém útvaru, pro nějž ještě neměli název opera, usilovali členové cameraty o obnovu antické monodie a prvořadý význam slova, jež bude dokonale srozumitelné a vyjádří určitý afekt, citový obsah ve smyslu platonské estetiky. Hudebník se má učit od řečníka, tvrdil Jacopo Peri. V. Galilei doporučoval v Dialogu hudebníkům studium lidské mluvy, jak hovoří třeba hněvivý

člověk, křikloun či báslivec. Pro skladby v novém stylu, s nimiž vystoupili členové cameraty, se ujal název doprovázená monodie. V. Galilei je autorem nedochovaného výjevu z Dantovy *Božské komedie*. Hrabě Bardi složil árii na text z Rinucciniho *Dafné*. G. Caccini komponoval dramatické scény na texty Bardiho; spolu s Perim a Cavalierim bývá označován za původce tzv. *stile recitativo*, od něhož se odlišoval *stile rappresentativo*, divadelní sloh. Jedním z nejhlavnějších požadavků nového slohu byla srozumitelnost textu, jež mohla být dosažena v sólovém přednesu s nejjednodušším doprovodem. S tímto požadavkem souvisel i důraz na správnou deklamaci zpívaného textu a jeho interpretaci hudbou tak, aby byl zachycen jeho obsah v celku, ne v popisných detailech. Opera svým vznikem a v rané fázi i rozvojem souvisí s barokní aristokratickou společností, s dvorským uměním sloužícím vybraným vyšším kruhům. Byla nákladnou záležitostí, inscenace bývaly sporadické a prvá představení se konala v menších sálech šlechtických paláců.

*První známá opera:
Dafne*

První opery ještě neměly toto označení, až do sklonku 40. let se nazývaly *dramma* nebo *favola pastorale* nebo *dramma per musica*. První známou operou je *Dafne*, jež byla provedena ve Florencii v paláci hraběte Jacopa Corsiho (1561—1604) u příležitosti karnevalu roku 1598. Po odchodu hraběte Bardiho do Říma v roce 1592 se právě Corsi stal mecenášem a přítelem umělců a podílel se rovněž aktivně na vzniku prvních oper jako skladatel a interpret. Autorem textu je lyrický básník Ottavio Rinuccini (1552—1621), první významný libretista raných oper. Báje o krásné Dafné, jež byla pronásledována rozdychěným Apollónem a vyprosila si na Diovi proměnu ve vavřínový strom, pochází z Ovidiových *Metamorfós*. Za autora hudby je považován Jacopo Peri (1561—1633), od něhož se dochovaly z celého díla jen dva fragmenty; jeden z nich je recitativ. Dva úryvky v jednoduché sazbě náležejí Corsimu, který hrál při provedení díla patrně na cembalo. Text *Dafné* byl vydán tiskem roku 1600 jakožto první známé libreto operní historie. *Dafné* obsahovala prolog, v němž básník Ovidius pozdravil obecenstvo, a šest scén. Několik sólistů doprovázelo šest instrumentalistů za scénou.

*První dochovaná
opera: Euridice*

První dochovaná opera, *Euridice*, byla provedena při zasnubách francouzského krále Jindřicha IV. s Marií Medicejskou 6. října 1600 ve Florencii. Text napsal O. Rinuccini, hudbu Jacopo Peri, který při prvním provedení zpíval Orfea. Dílo má prolog a 6 scén a podle předmluvy k tištěné partitūře (1601) několik čísel napsal Periho rival Giulio Caccini (cca 1550—1618). Tento zpěvák, harfeník a skladatel vystupuje nejnvýrazněji mezi členy cameraty jako průkopník nového monodického stylu v oboru pěvecké interpretace, ve zmíněné sbírce madrigalů a árií *Le nuove*

musiche poprvé mimo dramatickou sféru. Caccini, který svoji prvořadou pozici ztratil odchodem hraběte Bardiho z Florencie, žálil na svého soka Periho a složil rovněž operu o Euridice, která byla provedena roku 1602. Verze obou rivalů jsou si navzájem podobné. Představují nejstarší typ opery bez předehry, se sólisty, sborem a malým nástrojovým souborem za scénou. U Periho to bylo *gravicembalo*, *chitarrone* (basová loutna), *lira grande* (smyčcový nástroj s nejméně 24 strunami) a *liuto grosso* (teorba). Základním formálním prvkem byl recitativ přerušovaný stručnými sborovými vstupy. Čtyř až pětihlasý sbor je homofonní, nápadná je pozornost, kterou autoři věnovali srozumitelnosti textu. J. Peri se jeví jako dramatik, výrazově je prostší než jeho druh Caccini. Své dílo doprovází předmluvou; usiloval o rovnováhu slova a hudby, vyhýbá se disonancím ve zpěvu i nástrojích. V partituře Periho Euridiky se objeví ritornel pro 3 flétny. Caccini ve srovnání s Perim nezapře zpěváka; soustřeďuje se na vokální složku, jež nabývá místy až virtuózního rázu. Caccini tu poprvé do historie opery zavádí termín árie. Zpěváci však také u něho spíš deklamují, nežli zpívají. *Orfeus u něho vítězí jako řečník, ne jako zpěvák* (A. W. Ambros). Báje o mytickém pěvci Orfeovi, známá z Ovidiových *Metamorfós*, byla představena na jevišti 14 zpěváky; malý sbor stál v půlkruhu na jevišti. *Proměnlivá scéna ukazovala hned zelené nivy, hned nesmírné moře, stromy, jejichž kůra se otevírala, rodící krásné dívky... vyrážely prameny a řeky...* napsal s obdivem účastník představení.

Na vymoženosti cameraty navázal dómský a později vévodský dvorní kapelník Marco da Gagliano (1582—1643) ve své první operě *Dafne* (Mantova 1608). Libreto O. Rinucciniho z roku 1594 zhudebnil jako drama o dvou dílech, boji Apollóna s drakem a báji o cudné Dafné. Opera nemá předehru; důležitý je sbor zejména ve scéně boje s drakem, koncipované jako dvojsbor. Skladatelova hudba je diferencovanější nežli u prvých, puristicky zaměřených tvůrců raných oper. Jsou zde již patrné zárodky rozlišení recitativu a árie. Vedle sóla a sborů mají své místo instrumentální ritornely a taneční hudba v závěru. V předmluvě k *Dafné*, jež vyšla v roce provedení, se nacházejí pozoruhodné postřehy o operě. Skladatel ji definuje jako souhrn scénických a hudebních složek. Hudba má sloužit dramatické akci, zpěvák nemá svůj part libovolně obohacovat ozdobami, má projevovat zájem o to, co se děje kolem něho na scéně. Autor předpisuje zpěvákům gesta, dokonce počet kroků, které mají udělat na jevišti v určité situaci. M. da Gagliano si byl vědom významu nového útvaru. Opera je pro něho *nejdokonalejší umění, jež vynalezl lidský duch.*

MONTEVERDI

Claudio Monteverdi

Jako osamocený, jedinečný zjev vystupuje v historii rané opery největší mistr této její fáze, Claudio Monteverdi (1567—1643), zároveň nejvýznamnější skladatel evropské hudby své doby. Rodák z Cremony, pobýval od svých 23 let ve službách vévody Vincenza Gonzagy v Mantově jako zpěvák a violista, později komorní a chrámový kapelník (*maestro de la camera a de la chiesa sopra la musica*, 1601). Na cestách vévodského dvora v zahraničí se seznámil roku 1599 v Holandsku s vokální polyfonií nizozemských mistrů. Ve službách vévodových setrval až do smrti svého pána (1612). Vyrostl v oboru pozdního madrigalu v předního skladatele a vytvořil v tomto tehdy vrcholícím žánru nepomíjející hodnoty. Z dvaceti scénických prací Monteverdiho se dochovalo pouze šest. Legendární

Orfeo Orfeo skladatelova první opera, byl proveden roku 1607 o karnevalu v Mantově. Text napsal Alexandro Striggio, dvorní básník v Mantově, v podobě pastorální hry. Skladatel povýšil tento zdařilý text svou hudbou na úroveň prvního dramatu na operním jevišti. I když Monteverdi ve svých projevech zdůrazňoval význam slova, rozvinul v Orfeovi nebývalým způsobem úlohu hudby. Odlíšil již recitativ a árii, jež ze strofičnosti přerůstá až do sféry da capo árie. Proslulá árie *Possente spirto* (Mocný duchu), v níž se obrací Orfeus na převozníka mrtvých Cháróna, má šest slok koncipovaných jako variace nad ostinátním basem. V partituře skladatel vyznačil melodické ozdoby, jež zpěváci prováděli při opakování slok. Monteverdi je nazýván géníem disonance, již s úspěchem využívá k vyzdvižení dramatické situace. Jedinečným způsobem odlišuje svěžími barvami pastorální náladu na počátku děje, temnými tóny charakterizuje scénu smrti a podsvětí. Poprvé v historii opery je zdůrazněna nástrojová hudba, jež se realizuje v 26 samostatných orchestrálních číslech. Orchester je silně obsazený ještě podle pozdně renesančního ideálu, Monteverdi s ním však pracuje novým způsobem. Nástrojová složka je využita jako důležitý prostředek výrazu. Pastorální ovzduší vyjadřuje skladatel světlými tóny flétny a houslemi *alla francese* (housle menších rozměrů — Monteverdi exponuje dvojici těchto instrumentů vedle deseti viol da braccio a dvou kontrabasových viol), v napjatých situacích zazní tremolo smyčců. Na některých místech komponista určuje přesně, jaký nástroj má na mysli. V předehře, rozdělené na úvodní slavnostní toccatu a ritornel, zazní jako

druhá část jakýsi zárodečný motiv, který se v operě víckrát opakuje. Za největší vymoženost Monteverdiho geniálního díla se považuje jeho symetrie a plánovitá výstavba.

Ze ztracené opery *Arianna* (Mantova 1608) na text Rinucciniho se dochoval pouze nářek heroiny, *Lamento d'Arianna*. Původně měla tato

P R O L O G O .
L A M Y S I C A .

Al mio petto lo a matto a voine vegno Ine sei Eroa

fango genzile Regi Di cui narra la fama ex celi regi Ne giuge al verpenh'etrop'

Monteverdi: Orfeo.
Tištěná partitura,
Benátky 1609

Tragedia rappresentata in musica prolog a 8 scén. *Ariadnin nářek* (*Lasciate mi morire* — Nechte mě zemřít) se stal nejznámější monodií raného 17. století a Marco da Gagliano jej apostrofoval jako živý doklad účinnosti staré řecké hudby. Monteverdi upravil později *lamento* pro pětihlasý sbor na madrigal (1614) a podložil mu rovněž duchovní text (*Pianto della Madonna*, 1640). Je to jeden z příkladů kontrafaktury, s níž se setkáváme v období baroka častěji.

Ariadna byla zřejmě nejznámější Monteverdiho operou. Její popularitu dosvědčuje skutečnost, že byla slavnostním představením k otevření benátského divadla *San Moisè* roku 1639. Námět Ariadny patří v dějinách opery k nejoblíbenějším. Po řadě skladatelů baroka a klasicismu, k nimž náleží i Jiří Benda svým melodramem *Ariadna na Naxu*, se k této látce obrátil ve 20. století i R. Strauss, D. Milhaud a B. Martinů.

K hybridním útvarům Monteverdiho tvorby náleží malá baletní opera, jak je možné nazvat *Ballo delle ingrato* (Rej zavržených, Mantova 1608). Sólový bas, soprán, alt a madrigalový sbor doprovází orchestr. Jemně satirická hříčka vypráví o ženách, jež pohrdly láskou a jsou odsouzeny k věčnému trápení.

ŘÍMSKÁ OPERA

Ve věcném měště se záhy vytvořily podmínky pro rozvoj nové fáze opery. Vedle prvých středisek, jako byly Florence, Mantova, Bologna a Turín, se stal Řím předním operním centrem na několik desetiletí. Sídlo vysoké církevní hierarchie v čele s papežem určilo zvláštní ráz římské opery, jež se dělí — obdobně jako o něco později oratorium — na větev duchovní a světskou. Zároveň se významní členové katolické hierarchie podíleli na vývoji nového útvaru jako libretisté, a to i ve světském oboru. Protektory mladé římské opery byla knížata rodu Barberini, v jejichž paláci bylo zřízeno *Teatro delle quattro fontane*, o kapacitě přes 3000 diváků. Tak do historie opery poprvé vstoupil velký sál, v němž se konají představení. Rovněž knížecí rod Borghese přál opeře a také v jeho paláci se konala představení. Vatikánský knihovník Leone Allacci shrnuje ve svém spise *Drammaturgia* (1666) operní produkci v Itálii v letech 1600—1637. Z celkového počtu 38 provedených oper napočítal ve Florencii 12, v Římě 14, v Mantově, Vicenze, Padově a Turíně úhrnem 12 oper. Rovněž v Římě zůstávala opera aristokratickou záležitostí, divadlem nejvyšších společenských vrstev. Teprve roku 1652, kdy už téměř dvě desetiletí předalo město v operním oboru žezlo Benátčanům, bylo v Římě otevřeno první veřejné divadlo.

*Rappresentazione
di anima e di corpo*

Na počátku vývoje římské opery stojí zcela zvláštní dílo, jež bylo donedávna označováno za oratorium. *Rappresentazione di anima e di corpo* (Představení o duši a těle) o 3 jednáních s 23 scénami a 91 hudebními čísly bylo provedeno poloscénicky v oratoriu Santa Maria della Valicella. Jako skladatel se uvádí Emilio de' Cavalieri (cca 1550—1602), římský rodák, který působil jako medicéjský intendant umění a umělců ve Florencii. Podle novějších výzkumů Cavalieri pouze zpracoval v novém recitativním stylu dílo, jehož tvůrcem byl zapomenutý Dorisio Isorelli. Tím se ovšem neuменьšují zásluhy jednoho z průkopníků stile recitativo, jímž Cavalieri byl. Podle zmínky v předmluvě k Perio Euridice bychom měli Cavalieriho považovat za objevitele tzv. basso continuo, číslovaného basu, s nímž se také setkáváme v jeho hlavním díle. Námět *Rappresentazione*, známý rovněž z české středověké tvorby (*Spor duše s tělem*), dokládá alegorickými postavami a několika jevišti nad sebou vliv středověkých mystérií. Hudebně dramaturgicky předčí Cavalieri členy florentské

Basso continuo

cameraty výraznějším rozčleněním jednotlivých scén. V sólistických partech projevuje úsilí o charakteristiku osob. Ansámby prozrazují madrigalový styl stejně jako sbory, jež tu mají významnou úlohu. Vystupuje-li v opeře Euridice sbor celkem osmkrát, u Cavalieriho se objeví čtyřia dvacetkrát; místy zaznívá i jako dvojsbor. Vyskytují se rovněž tance a instrumentální mezihry. Tento hybridní kus se stal v našem století atraktivní záležitostí hudebních festivalů jak koncertním, tak scénickým provedením.

V souvislosti s realizací jevištních her v Římě si všimněme, že světské opery se prováděly ve šlechtických palácích pro vybraný okruh diváků, zatímco duchovní díla mohla spatřit v církevních prostorách širší veřejnost. Prefekt římského *Collegia germanica* Agostino Agazzari (1578—1640) složil pro karnevalovou sezónu na objednávku jezuitského semináře *dramma pastorale Eumelio*, údajně během čtrnácti dnů. Tato alegorická hra s mravoličným námětem dokládá pozdně renesanční smíšení pohanských prvků s křesťanskými. Mladý pastýř Eumelio, miláček Apollónův, upadne do nástrah vládce podsvětí Plútóna a je nakonec vysvobozen Apollónem. Hudebně zaujme dílo křehce pastorálními tóny, odvážnými modulacemi a madrigalovou sazbou. Eumelio byl proveden 1606 v Římě a téhož roku vyšla partitura tiskem v Benátkách. Jeho zakázka pro karneval v jezuitské koleji dosvědčuje oblibu masopustních slavností v řeholním prostředí. Pro karneval tu bývaly objednávány opery s vážnými náměty. Alegorický námět s prvkem vysvobození komponoval rovněž vzdělaný skladatel Domenico Mazzocchi (1592—1665), jeden z nejvýznamnějších tvůrců římské opery. V tiscích jeho děl se objevují tehdy ojedinělá tempová a dynamická označení. *La favola boschereccia, lesní báje* o prologu a 5 aktech podle poemy Giambattisty Mariniho, *La catena d'Adone* (Pouto Adónisovo, 1626), je jedním z prvních dokladů kompozice opery na námět významného literárního díla. Námětově připomene děj Wagnerova Tannhäusera. Krásný jinoch Adónis se octne v zajetí svůdnice, čarodějky Fallsirény a je vysvobozen Venuší. Takto odvážně motivovaná hra se mohla objevit na římské scéně jen v podobě alegorie, jako podobenství zápasu lidské duše o vykoupení. Provedení díla vynikajícími zpěváky ohromilo diváky také jevištní výpravou s využitím efektních dekorací, náhlými proměnami scény, např. lesa v kvetoucí zahradu. V předmluvě k opeře dává Mazzocchi přednost árii před recitativem, a tím mimoděk naznačuje, jakým směrem se bude ubírat opera v budoucnosti. Recitativy považuje za nudné a zdůrazněním árie jako by připravoval typ benátské sólistické opery. V recitativech však vyjadřuje

účinnými modulacemi duševní hnutí postav a harmonickými prostředky zachycuje fantaskní ovzduší námětu. Rozvinutějšími závěrečnými sbory naznačuje Mazzocchi vývoj operního finále.

Také nejvýznamnější římská opera tohoto období má duchovní námět. K otevření palácového divadla Teatro delle quattro fontane knížat Barberini zazněl *Sant' Alessio* (Svatý Alexius), *dramma musicale* o prologu a 3 dějstvích (1632). Text napsal přítel rodiny Barberini, kardinál Giulio Rospigliosi, budoucí papež Kliment IX., autorem hudby je Stefano Landi (cca 1596—1630), chrámový kapelník a zpěvák, altista papežské kapely. Legenda o římském šlechtici z 5. století, který se rozhodl opustit svou rodinu a žil pak až na práh smrti nepoznán u svého paláce jako žebrák, je známá i z českého barokního čtení a divadla. Svatý Alexius patří k prvním operám na námět ze života svatých a staví se do čela těchto děl psychologickým prohloubením látky jako dramatu lidského nitra. Každý ze tří aktů je uveden nástrojovou canzonou. Nejzávažnější je první, jež svou obsáhlostí a trojdílnou formou předjímá francouzskou ouverturu. Orchester je obsazen namísto tradičních viol houslemi a violoncelly. Skladatel vytvořil výrazné recitativy, zdařilé árie a pečlivě vypracované ansámby. Hlavní role s hojnými koloraturami byla patrně poprvé v historii svěřena kastrátovi. Vážný ráz díla je osvěžen dvojicí komických pážat, upomínajících svým klábosením na pozdější buffu. Ze sborových čísel vyniká závěrečný sbor jako účinné finále. Tištěná partitura díla z roku 1634 náleží k nejhonosněji vybaveným a dokládá i skutečnost, že opera byla vícekrát provozována — je to jeden z prvních příkladů opakovaného provádění oper. S Landi je rovněž autorem první římské opery na světský námět. Navíc je toto jeho dílo považováno za prvé v historii opery, k němuž si skladatel napsal sám libreto. *Tragicommedia pastorale* o pěti aktech *La morte d'Orfeo* (Smrt Orfeova, 1619), patrně provedená i na papežském dvoře, vychází z druhého dílu orfeovské pověsti. Líčí se v ní události na Olympu o narozeninách pěvcových, jeho smrt a přijetí mezi bohy. Nápadné je v této operě uvážlivé střídání sóla a sborů na konci každého dějství. Římský způsob kompozice je příznačný použitím vícesborové techniky. Komická figura Cháróna, převozníka do říše mrtvých, předpovídá rozmarnou písničkou ovzduší buffy.

Orfeo (1647) Ačkoliv jsou známé jenom dvě opery, jejichž autorem je plodný skladatel kantát Luigi Rossi (cca 1597—1653), je třeba považovat tohoto hudebníka za předního tvůrce římské opery v její vrcholné fázi. Rossi je také jedním z prvních operních skladatelů, kteří zahájili umělecký export tohoto útvaru do Evropy. Dne 2. 3. 1647 byla provedena

honosným způsobem v pařížském Palais Royal *tragicomedia per musica* L. Rossiho *Orfeo*. Dílo, komponované na jeden z nejznámějších operních námětů, je významné jako první opera, v níž početně převažují árie nad recitativy. Jsou to strofické árie nad ostinátním basem, dvojdílné árie, buffové árie a da capo árie, k nimž přistupují ansámby různého druhu. Libretista abbé Francesco Buti přizpůsobil klasický námět pařížskému vkusu. Ke známým postavám připojil figuru Aristeia, syna Bacchova, nešťastně zamilovaného do Eurydiky. Aby zamezil naplnění chmurného proroctví, snaží se mladík zabránit jejímu sňatku s Orfeem a po zprávě o smrti mladé ženy dobrovolně skončí svůj život. Rossiho zhudebnění prozrazuje vyspělý sloh pozdně římské opery, zdůraznění citovosti zejména v áriích, které se stávají středem pozornosti tehdejšího publika. Orfeo byl napsán na žádost kardinála Mazarina speciálně pro Paříž a jeho kontroverzní přijetí vysokými kruhy pařížské aristokracie prozrazuje začínající boj o italskou operu v hlavním městě Francie. Rozhodný úspěch Rossiho importovaného díla byl spíše vnější, lví podíl na něm měl vynikající mistr scénických strojů Giacomo Torelli. Současně však ohromující náklady, jež bylo třeba vynaložit na Orfea, se staly terčem útoků francouzské strany, jež na provedení kritizovala údajnou nekultivovanost zpěvu kastrátů, v Paříži nenáviděných.

Pro římskou operu jsou příznačná první celovečerní představení na komické náměty. Jako libretista dvou významných děl tohoto druhu vystupuje do popředí opět kardinál Giulio Rospigliosi. O provedení hudební komedie *Chi soffre, spera* (Kdož trpí, doufej) o 3 dějstvích v paláci Barberini podává zprávu v dopise z Říma 30. 3. 1639 básník John Milton. Dílo je zpracováním starší opery a na jeho výsledném znění se podíleli dva autoři. Není jasné, jaký je poměr kompozice obou těchto skladatelů. Na prvním místě se uvádí vedoucí papežské kapely Virgilio Mazzocchi (1597—1646), bratr Domenicův. Autorem scény na trhu ve druhém jednání je domácí skladatel rodiny Barberini, papežský zpěvák Marco Marazzoli (1619—1662). Dále se tu objevují lovecké výjevy, figury sedláků a sluhů. Komického účinku je dosaženo zejména v recitativech, jež jsou na rozdíl od plynulých recitativů florentské cameraty výrazněji profilovány a vyostřeny, a předjímají tak budoucí secco recitativy. Marco Marazzoli byl rovněž spoluautorem další pozoruhodné římské opery na komický námět, jejíž pokročilost je dána pozdějším datem vzniku. Na prvním místě je jmenován jako skladatel opery *Dal male il bene* (Zlé se v dobré obrátí, 1654) Antonio Maria Abbatini (1595—1679). Libretista G. Rospigliosi se právě vrátil

*Komické látky
v římské operě*

z několikaletého pobytu papežského legáta ve Španělsku a inspiroval se Calderónovou komedií *Dáma skřítek*. Romantická historie končí po komplikacích a nedorozuměních sňatkem dvou šťastných mileneckých párů. Libreto je psáno částečně v dialektu. Za vymoženost hudebního zpracování je třeba považovat zdařilé ansámby, z nichž zejména závěrečný sextet se uvádí jako zárodek operního finále. Recitativy připomenou svými parlandovými šestnáctinami pozdější buffu. Figurka šibalského sluhy Tabacca, odvozená z komedie dell'arte, je předkem Leporellovým.

BENÁTSKÁ OPERA

S jistým zjednodušením je označována opera florentské cameraty za recitativní, římská opera za sborovou a benátská opera za sólistickou. Opera v Benátkách 17. století se liší od obou předchozích oper především tím, že tu poprvé vstupuje do hry měšťanský prvek. Benátskou republiku, mocný a kulturně vyspělý stát, ovládala oligarchie nejbohatších rodin. Město na lagunách, pověstné svou krásou, dosáhlo na sklonku století asi 125 000 obyvatel.

Za počátek bohaté historie benátské opery se považuje otevření prvního operního divadla di San Cassiano (1637). Poprvé v dějinách opery se dostal do divadla divák za vstupné, a tím byl prolomen úzký okruh aristokratických diváků ve šlechtických divadlech. Budova divadla di San Cassiano, nazvaná podobně jako další divadla podle patrona kostela, v jehož farnosti stála, měla 5 pořadí po 31 lóžích. Následovaly další budovy, určené převážně pro provozování oper. V té době početně převažovaly operní budovy nad činoherními a byly budovány i v menších městech. Divadlo di SS. Giovanni e Paolo (1639) bylo pověstné nákladnými dekoracemi. Až do otevření divadla *La Fenice* (1792) se těšilo reputaci nejhonosnější stavby divadlo *San Giovanni Grisostomo* (1678) o 175 lóžích v pěti pořadích; na počátku 18. století mělo respekt první scény Evropy. Hrály se v něm velké opery, začínali tu zpěváci Farinelli, F. Bordoni a F. Cuzzoni, jakož i libretista Metastasio, jak o tom píše Carlo Goldoni ve svých pamětech. V první polovině 17. století se nacházelo v Benátkách pět veřejných operních divadel, ve druhé polovině se hrálo asi v dvojnásobném počtu domů. Od založení prvního operního divadla roku 1637 do konce 17. století se odehrálo v Benátkách více než 350 operních titulů. Starý tisk *Le Glorie della Poesia e della Musica*, vydaný v Benátkách po roce 1730, obsahuje soupis oper provedených v Benátkách od počátku až do této doby.

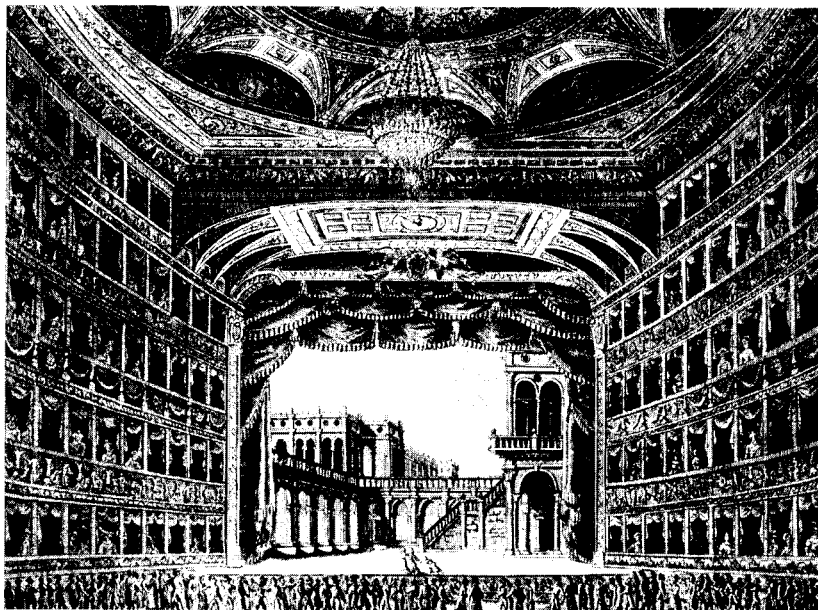
*Operní divadla
v Benátkách*

V benátských operních domech dochází k rozdělení obecnstva podle společenského významu. V elegantně zařízených lóžích sedalo panstvo, jež se během představení navštěvovalo. Nájmem lóže se vyšší vrstvy reprezentovaly. V parteru stály jednoduché dřevěné lavice, na méně hodnotná místa měli volný vstup gondoliéři. V benátských divadlech

Rozvrstvení publika

se již nachází prostor pro hráče na nástroje, orchestřiště, umístěné před jevištěm. Inscenace počítaly s častým střídáním dekorací, až do počtu 15—20 proměn v jediné opeře a s vydatným využitím důmyslných scénických strojů. V opeře Carla Pallavicina *Vespasiano*, jež byla zahajovacím představením divadla San Giovanni Grisostomo (1678)

*Teatro
La Fenice (1792)
v Benátkách,
interiér*



a rozšířila se pak do četných italských měst, se po úderu blesku zvedla opona; proscénium bylo plné mraků, jež vytvořily podobu korunkovaného benátského lva. Po jejich rozptýlení se zjevil uprostřed scény Jupiter na orlu, Neptun a Pluto a další bozi. Titáni zápasili s bohy a byli roztrženi na vrcholku Olympu blesky. Pro návštěvníky ze severu se stalo zážitkem umělé osvětlení jeviště, i když bylo ještě tehdy skrovné. Scénu osvětlovaly olejové lampy, jevištní technika stupňovala účinek pomocí světelných efektů, jako byl bengálský oheň.

Stagioni Opera v Benátkách se stává smluvní podnikatelskou záležitostí; ustavují se společnosti najímané na určitou dobu, v jejichž čele stojí impresáριο. Opery byly provozovány v určitých obdobích, nazývaných *stagioni* (stagione = roční doba a zároveň označení společnosti, jež byla sestavována na určitou dobu). V rané operní praxi se omezovala herní doba nejprve na sezónu karnevalovou (*Carnevale San Stefano*), od 26. 12. do 30. 3., podle druhého svátku vánočního, začínala však již

někdy před vánocemi). Později k ní přistoupila sezóna velikonoční (*Stagione di Ascensione*, sezóna Nanebevstoupení Páně), od druhého svátku velikonočního do 15. 6., později nazývaná *Stagione estiva* (letní), a konečně sezóna podzimní (*Stagione autunnale*), od 1. 9. do 30. 11. Z toho vyplývá zákaz představení v adventní a v postní době; byla tu však ještě další omezení, např. zákaz her o některých církevních svátcích, v době smutku za panovníka ap.

Jestliže jsme se setkali v rané opeře s tisky partitur, vlastně schematických záznamů nejdůležitějších hlasů, objevují se v Benátkách v hojném počtu tisky libret, kdežto partitury vydávány nebyly. Samotný název *libretto* (= knížečka) prozrazuje rozšíření operních textů tiskem. Diváci si nosili do divadla svíčky, aby mohli sledovat text během představení. Libreta byla uchovávána jako památka na oblíbené představení a nezřídka jsou jediným pramenem poznání jednotlivých oper. Význam libretistů v Benátkách neobyčejně vzrostl. Divadelní básníci získávali příjmy dedikací textů vlivnému šlechtici. Komponista zastával obvykle funkci tzv. *maestra di cappella*; sedával u prvního cembala a doprovázel sólisty, zatímco druhý cembalista obstarával doprovod ansámblů. Oba cembalisté seděli na okrajích orchestřiště proti sobě, kolem každého z nich se shlukla skupinka hráčů tzv. *basso continuo*. Se stálým basem se setkáváme na počátku baroka a jeho zánikem také tato epocha končí. Hugo Riemann proto hovoří o baroku jako o *období generálního basu*, podle německého názvu *Generalbass*. Na rozdíl od lineárního vícehlasu pozdní renesance s hustým předivem samostatných hlasů stala se ideálem baroka nosná melodie doprovázená jednoduchým akordickým způsobem. Tento způsob vyhovoval zvláště opeře, jejímž hrdinou se stává sólový zpěvák. Jestliže v rané opeře se objevuje ještě silně obsazená skupina *basso continuo* — např. v Monteverdiho Orfeovi, 1607 — ustaluje se v benátské operní praxi menší skupina hráčů. Akordický průvod obstarává cembalista, který hraje z basového partu, místy číslovaného — základem je tónický kvintakord. Hráč měl za úkol pohotově přečíst tento part a improvizacním způsobem dotvořit jeho harmonickou výplň. Každému z obou cembalistů v operním orchestru nahlížela přes ramena skupinka hráčů melodických basových nástrojů, jejichž úkolem bylo zvýrazňovat bas — violoncellisté, fagotisté a kontrabasisté. Také oni museli pohotově sledovat průběh skladby, a to zvláště v recitativech. Po roce 1645 mizí v benátské opeře z jeviště pěvecký sbor a vše se soustřeďuje na sólisty, kastráty a primadony. Zpěváci se těšili nesmírné oblibě obecnstva a dosahovali příjmů nesrovnatelně vyšších než libretisté nebo skladatelé.

Libretto

*Maestro di capella,
basso continuo*

Náměty benátské opery S novým měšťanským a zčásti i lidovým obecnstvem se ve srovnání s předchozími epochami zásadně změnily i náměty benátských oper. K pastorálním látkám prvních oper přistupují mytologické a historické příběhy řecké a římské, dále náměty středověké, které byly čerpány zejména z Ariostova *Zuřivého Rolanda* a Tassova *Osvobozeného Jeruzaléma*. Novým prvkem je aktualizace námětů, jejich přiblížení ideálům současného života. Libreta zrcadlí namnoze ráz benátské společnosti, která má v té době svůj zenit už dávno za sebou a spěje k úpadku. Děj benátských oper se obvykle vyčerpává střetáním tří milostných dvojic, střídají se vážné a komické scény. Libretisté vyhovují vkusu obecnstva dobrodružnými příběhy, v nichž se hromadí krizové situace. Překvapivé obraty děje se znázorňují ohromujícími jevištními efekty. Hrdinové pocházejí z nejvyšších vrstev, do jejich osudů zasahují bozi. Oblíbené jsou scény s duchy a věštby, hrdinové unikají o vlásek smrti. Hnacím momentem děje jsou milostné avantýry a boj o získání vlády. Divákově touze po senzaci nadbíhají libretisté napínavými výjev, jako jsou bitvy na jevišti, ztroskotání lodí, požáry a přírodní katastrofy. Po příkladu španělské komedie byly oblíbeným prostředkem vytváření zápletek převleky jedné nebo více postav. Benátská opera je vážná záležitost, i v ní se však záhy objevují žertovné výjevy a také celovečerní komické skladby.

Argomento Tištěný text byl zahájen stručným úvodem, v němž se vysvětloval divákoví ideový a umělecký záměr libreta; odtud jeho název *argomento*, obsah. Básník vycházel obvykle z tzv. *fatti storici*, vlastního námětu nebo jeho historického pozadí, a dále jej rozváděl v tzv. *accidenti verissimi*, básnické přídatky. Libreta benátské opery se vyznačují nadměrnou dávkou fantazie; mytologické látky jsou barokizovány, stejně jako historické náměty se ztrácejí pod nánosem dobové konvence. První velký libretista benátské opery, advokát Giovanni Francesco Busenello (1598—1695), naznačuje vývoj tohoto zvláštního útvaru, který má oprávnění jen ve spojení s hudbou. Libreto benátské opery vyznačuje zřetelně cestu skladateli bohatstvím uzavřených forem, ať již strofických písní i ansámblů, nejčastěji duetů, dále tercetů a kvartetů. Vynořuje se da capo árie o třech dílech s opakováním prvního dílu, v němž zpěvák mohl uplatnit melodické ozdoby. Vedle *secco recitativu*, nejjednoduššího, doprovázeného akordicky skupinkou nástrojů *basso continuo*, se objevuje ve vypjatých dramatických scénách *accompagnato*, doprovázený recitativ podpořený ansámblem, skupinou smyčkových nástrojů. Jestliže je *secco recitativ* jakousi zpívanou mluvou, *accompagnato* se vyznačuje rozvinutějším způsobem vedení hlasu k vyjádření

Recitativo secco,
recitativo
accompagnato



*Výjev z opery
La Calisto (1761)
F. Cavallibo,
Glyndebourne 1970*

afektu. Přední benátský skladatel F. Cavalli jej používal ve *scénách s duchy* (*ombra* = ital. stín). Častým prostředkem stupňování výrazu u benátských skladatelů bylo použití *ostinátneho basu*, zvláště v áriích rázu *lamenta* (lamento = ital. nářek). Ostinátní bas, opakující několikatakotovou melodii, klesal u těchto lamentabilních árií chromaticky po stupnici směrem dolů. Je to způsob známý z instrumentální hudby; takto se rozvíjí *passacaglia*, variační forma se stále se vracejícím basovým úryvkem. Spolu s využitím mollové tóniny dodávalo lamento dramatickým scénám dojmu zásahu neúprosného osudu.

Na místě ustoupivšího pěveckého sboru se v benátské opeře objevuje balet. Baletní čísla komponují speciální skladatelé na způsob užitě hudby a jejich dílka se nestávají součástí partitur. Kromě tanců byly oblíbené v Benátkách signály a pochody, z nástrojové hudby přešel do opery koncertantní princip. Nejčastější byly árie se sólovými houslemi, trubkou, violou da gamba a violoncellem. Asi ve 40. letech pozbývají Benátky vůdčího postavení, benátská skladatelé však přenášejí operní styl svého města na sever, do střední Evropy.

Benátská léta
C. Monteverdiho
(1613–1643)

Ojedinělou kapitolu ve vývoji benátské opery tvoří svým pozdním dílem Claudio Monteverdi. Po smrti vévody Vincenza Gonzagy byl jako kapelník v Mantově propuštěn a po roční přestávce, strávené v rodném městě, získal skvělé místo prvního kapelníka chrámu sv. Marka v Benátkách (1613). V této funkci působil tři desetiletí a věnoval se skladatelsky chrámové hudbě. Nicméně v letech 1616–1630 vzniklo dalších deset jeho oper, většinou na objednávku mantovského dvora, bohužel většinou ztracených. Otevření prvního operního divadla v Benátkách (1637) podnítilo závěrečnou fázi Monteverdiho operní tvorby.

Il Ritorno d'Ulisse in patria (Odysseův návrat do vlasti, 1641) o prologu a pěti aktech je scénickým zpracováním příběhu, jak jej vypráví Homér. Odstup od proslulého Orfea se jeví ve skladatelově zhudebnění především v dramaticky rozvinutém recitativu, v němž se střídá *parlando s kanonickými imitacemi zpěvu a basu*, což je benátský prvek. Árie jsou většinou stručné, v trojdobém taktu, strofické. Bohatými koloraturami jsou obdařeny role bohů; koloratura tu nemá jen ozdobný, ale především dramatický význam. Za jeden z vrcholů díla se považuje monolog Penelopy v úvodu 1. jednání. Objevují se tu duety, jež jsou příznačné pro Monteverdiho pozdní díla. Výstižně je charakterizována trojice nápadníků, prokresleny jsou i epizodní postavy, chůva a žebrák. V psychologickém vyjádření jednotlivých postav nemá Monteverdi soka. Z poměrně malého počtu nástrojových meziher, vesměs tanečního rázu, vybočuje *sinfonia da guerra* ve 2. dějství, líčící

popisně — jak to bývá zvykem v benátské operě — Odysseův boj s nápadníky. Na festivalu v Glyndebourne v roce 1975 uvedli operu o Odysseovi jako evokaci původní inscenace s použitím iluzionistických efektů včetně létacích strojů. Vrcholným skladatelovým dílem je *L'incoronazione di Poppea* (Korunovace Poppeina, divadlo si SS. Giovanni e Paolo v Benátkách, 1642); text napsal největší benátský libretista G. F. Busenello. Nesprávně bývá tato poslední Mistrova opera označována za první historickou operu. Ve skutečnosti jde o ryze benátský příběh intrik, vášní a násilností, vybočující nápadně z morálně hodnotných monteverdiiovských látek. Znameníť libretista Giovanni Busenello však zpracoval i tento námět nejen dramaticky účinně, ale i s dávkou poezie. Císař Nero vzplane ke krásné ženě vojevůdce Ottona, vykáže ho do vyhnanství a přinutí svou manželku Ottavii k rozvodu, aby se mohl zasnoubit s Poppeou. Monteverdi zasáhl do libreta a ve zhudebnění se vzdálil deklamačnímu stylu florentské cameraty rozvinutím výrazových prostředků. Vedle recitativů se tu setkáme s ariosními místy a stručnými ansámby v madrigalovém stylu. Nesrovnatelný je nářek učedníků filosofa Senecy, jehož postava je raným, ojedinělým příkladem tzv. *basso profondo*, hlubokého basu (až po velké D). Skvěle odstíněny jsou postavy jak zvoleným oborem, tak psychologicky: tyranský Nero (sopranová role, kastrát), vášnivá Poppea, uražená Ottavia, zarmoucený Otto (alt). I vedlejší figury jsou zdařile prokresleny, jak to u Monteverdiho bývá: žvatlavá chůva, dvojice vojáků na stráž. Z mnoha novodobých zpracování, z nichž je třeba připomenout obnovenou premiéru v Paříži 1905 v úpravě Vincenta d'Indyho, bylo zvláště významné pro novodobou monteverdiiovskou inscenační praxi provedení v Curychu 1977 za řízení Nicolaa Harnoncourta a v režii a výpravě Jean-Pierra Ponnella.

Korunovace Poppeina

Jedním z nejpodivuhodnějších Monteverdiho děl je *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (Souboj Tankreda a Clorindy). Tato malá dramatická kantáta byla uvedena v Benátkách roku 1624 v kostýmech, patrně poloscénicky, a skladatel ji publikoval v cyklu *Madrigali guerrieri e amorosi* (1638). Námět z Tassova eposu Osvobozený Jeruzalém (1581) líčí tragickou lásku milenců z nepřátelských táborů. V nočním souboji usmrtí nic netušící Tankred svou milenkou, oděnou do rytířské zbroje a se spuštěným hledím. Monteverdi uvádí děj vypravěčem, jehož tenorová role rámuje dialog milenců. Pouhé tři osoby doprovází soubor čtyř viol da braccio s basso continuum. Poprvé v historii dramatické hudby je znázorněn hluk bitvy, třesk mečů, zaznívá tremolo smyčců. Tato první bitevní hudba (= *battaglia*) však končí

podmanivou lyrickou scénou, rozloučením Clorindiným. Monteverdi v předmluvě k Madrigalům válečným a milostným objasňuje podstatu nového vzrušeného slohu, *stile concitato*. Staví jej do protikladu se *stile molle e temperato* (= měkký a umírněný) starší hudby.

Monteverdi, tento tragik lidského osamění, je dnes celkem jednomyslně hodnocen jako první velký dramatik v dějinách opery, ovšem benátská opera se ve svém vývoji ubírala poněkud jiným směrem, vedoucím především ke zdůraznění hudební složky. Zakladatelský zjev F. Cavalli benátské opery Francesco Cavalli (1602—1676), žák Monteverdiho, byl zpěvákem a posléze kapelníkem u sv. Marka. Ve své době byl ceněn jako chrámový skladatel, jeho hlavní význam však spočívá v operní kompozici; je autorem 40 oper. Cavalliho scénická prvotina *Le nozze di Teti e Peleo* (Svatba Thetidina a Péleova) o svatební slavnosti rodičů Achillových, při níž trojský princ Paris rozsoudil spor bohyň o zlaté jablko, je první benátskou tištěnou partiturou a zároveň se tu poprvé objevuje označení díla jako opera. Jako v jiných benátských operách, i tady je obsažen ve vážném ději komický prvek. Recitativy upoutají detailním zpracováním, v široce založených sborech je znát vliv římské školy. Cavalli měl smysl pro programní hudbu: v úvodu 1. jednání zazní *sinfonia* s loveckým výjevem, v níž se poprvé v dějinách opery objevuje lovčí roh (*corno di caccia*). Podle příběhu z Vergiliova eposu Aeneis vytvořil G. F. Busenello text opery *La Didone* (1641). Tragické dílo, líčící vztah legendárního hrdiny ke kartaginské královně, upoutá vášnivě patetickými recitativy, áriemi a výraznými sbory. Ve druhém dějství zazní *sinfonia navale*, znázorňující vlnění moře.

Sérii sólistických oper F. Cavalliho uvádí *Egisto, re di Cipro* (Aigisthos, král kyperský, 1643) s duety ve funkci ansámblů. Ve srovnání se svým učitelem klade Cavalli důraz na vystižení dramatické atmosféry, bez psychologické charakteristiky osob. Některé jeho árie mají ráz lidových popěveků a ve své době byly velmi populární. Manfred Bukofzer hovoří v této souvislosti o hitech, a to je začátek popularity jednotlivých operních čísel. Árie Lidiova se kolébá v rytmu sarabandy, příznačně taneční stylizaci benátské opery. Benátsky frivolní látkou se vyznačuje Cavalliho opera *Ormindo* (1644); dva mladíci milují manželku starého krále. Novodobými premiérami Ormindy v 60. a 70. letech našeho století byla zahájena renesance Cavalliho oper na světových scénách. Nejpopulárnějším komponistovým dílem se stal *Giasone* (Iáson, 1649 v divadle San Cassiano v Benátkách) na známou mytologickou látku o zlatém rounu a nešťastné lásce kouzelnice Méděy. Původcem tohoto šťastně zvoleného námětu byl přední benátský

libretista Giacinto Ciconini. Libreto umožnilo skladateli vytvářet efektní dramatické situace na jevišti ve střídání recitativů a na ně napojených árií. Scéna Médeina zaklínání furií a démonů je první scénou s duchy *ombra* v operní tvorbě. Pro tyto uzavřené výjevy se ustálily určité výrazové prvky, výběr mollových tónin a tremolo smyčců. Důležitým prostředkem Cavalliho jsou vydržované akordy ve smyčcích, prvotní forma doprovázeného recitativu. V 70. letech byla uvedena na evropských festivalech skladatelova opera *La Calisto* (1651). Příběh z Ovidiových *Metamorfos* o nejkrásnější dívce Arkádie, svedené a proměněné bohyní Artemidou v medvědice, obsahuje v rámci vážného děje i komické výjevy. Jupiterův společník Merkur provádí taškařice a na jevišti se rozehrává veselí Panovy družiny. Jako objev byla hodnocena na irském festivalu *L'Eritrea* (1762), zakončená podobně jako Iáson ansámblem pěveckého kvarteta. V Evropě i USA byla úspěšně inscenována *L'Erismena* (1655) s ryze benátským námětem s dvojitými převleky, čerpajícím z dávné Střední Asie. Skladatelovu proslulost dokládá objednávka opery *Ercole amante* (Zamilovaný Herkules, 1662), původně určené jako slavnostní představení k sňatku krále Ludvíka XIV. s rakouskou nevěstou v Paříži. V díle je znát skladatelovo přizpůsobení francouzskému stylu jak v recitativech a áriích, tak uvedením většího počtu baletních scén.

Druhým velkým zjevem benátské opery v jejím raném období je Pietro Antonio Cesti (1623—1669, dříve nazývaný Marc Antonio podle chybně čtené zkratky *marchese*, markýz). Cesti je příkladem umělce, jehož událostmi naplněný život je vlastně divadelní stylizací, což ostatně lze říci také o dalších italských skladatelích té doby. Rodák z Arezza, chlapec-zpěvák, vstoupí do františkánského řádu. Ve druhé polovině 40. let se stane dómským kapelníkem v méně významném městě Volterra v pisánském kraji. Tam však začíná s kompozicí oper a na počátku 50. let dosáhne místa arcivévodského kapelníka v Innsbrucku. Na vrcholu kariéry se octl ve funkci vicekapelníka císařského dvora ve Vídni jako autor nejhonosnější dvorské opery té doby, *Il pomo d'oro* (Zlaté jablko, 1668). P. A. Cesti je pravý Ital jednak četnými cestami, jež podnikl kvůli provedení svých děl na různá místa, dále jako nesmírně plodný operní komponista. Uvádí se 100 jeho oper, z nichž se dochoval pouze tucet děl. Je třeba ještě připomenout jeho tvorbu kantát, útvaru v Itálii v té době velmi oblíbeného. Ve srovnání s Cavallim se jeví Cesti jako měkčí umělecký typ, vyslovený melodik. V souvislosti s jeho scénickým dílem se hovoří o pěvecké opěře, zaměřené na sólisty. Těžiště Cestihho kompozice spočívá v árii; je buď

Lyrik benátské opery:

P. A. Cesti

střofická, písňová nebo variační, ve formě *da capo* árie nebo v trojdílném tvaru *a, b, b'*. Zpěvní linka Cestiho je zaokrouhlená, středem pozornosti se stává až líbivá melodie. Děj v operách Cestiho je nahuštěn do recitativů, árie slouží k vyjádření afektů. Tento model se uplatňuje v italské opeře až do vrcholného rozmachu opery seria. Sbory plní u skladatele funkci závěru jednotlivých dějství a spíš než dramatický charakter mají dekorativní ráz. P. A. Cesti náleží ke šťastným skladatelům, kteří dosáhli úspěchu hned prvním dílem. Látka opery *Oronthea, regina d'Egitto* (Oronthea, královna egyptská, 1649) je tragikomická. Vládkyně Egypta se prohlašuje za nepřítelkyni milostných vztahů, zamiluje se však do mladíka Alidora. Pro libretistu mladší benátské generace G. Cicogniniho bylo charakteristické vkládání komických prvků do vážného děje. Celou Itálií prošla vítězně *Dori ovvero La schiava fedele* (Dori aneb Věrná otrokyně, Florencie 1661) s fabulí připomínající jakéhosi obráceného Fidelity. Perská královna upadne do zajetí; její manžel se přestrojí za ženu, aby ji osvobodil. U Cestiho převažují árie s průvodem *basso continuo* nad áriemi s doprovodem orchestru a to je rys italských oper až do poloviny 18. století. Oblíbená skladatelova forma árií *a, b, b'* pochází z kantáty stylu tzv. *bel canto*, ozdobného zpěvu, který se stal základním stylovým prvkem italské opery od baroka až po vrcholný romantismus.

Pozdně benátská opera: G. Legrenzi

Výrazným představitelem pozdně benátské opery je Giovanni Legrenzi (1626—1690). Tento ředitel jedné z předních konzervatoří a kapelník v chrámě sv. Marka si získal v historii chrámové hudby zásluhu jako rozmnožitel tamějšího orchestru. V téměř dvou desítkách oper se setkáváme s vyvinutou *da capo* áří širokého melosu. Legrenzi si volil v oblibou náměty, v nichž se uplatnila honosná výprava a scénická nádhera. Stal se známým představitelem heroicko-komického žánru, jeho díla upoutávala jevištní účinností a živostí výrazu. Funkce chrámového kapelníka se odrazila v Legrenziho nápadném zdůraznění role orchestru, v čemž předčil své současníky. Jako jeden z prvních italských skladatelů psal opery na náměty z německého dávnověku. Opera *Germanico sul Reno* (Germanicus na Rýně, 1676) se týká událostí z pozdní antiky podobně jako *Totila* (1677) o králi Ostrogótů. V této opeře parodoval Legrenzi ve své době proslulou scénu Médeina zaklínání démonů z Cavalliho opery *Giasone*. Námět spíš oratorní povahy si zvolil v opeře *Il Giustino* (Justinus, 1683) o církevním otci popraveném pro křesťanskou víru. Pro Legrenziho je příznačné směřování k parodii nebo komedii, zdůraznění dramatickosti recitativu, vzrůstající převaha árie a používání orchestru k doprovodu árií.

Snad Legrenziho žákem byl Tommaso Albinoni (1671—1750), připomínaný v historii hudby jako instrumentální skladatel, jehož díla si cenil J. S. Bach. Z jeho 55 kdysi především v Benátkách úspěšných oper je pro nás zajímavý *Primislaio, primo Re di Bohemia* (Přemysl, první král [sic] český, divadlo San Cassiano 1697). Hudbu této opery neznáme; text vyhledávaného libretisty Giulia C. Corradia je barokní aktualizací staré české pověsti, jež se téměř ztrácí pod nánosem dobové konvence. Kněžna Libuše je tu prezentována jako královna, jež se pohybuje nenuceně ve společnosti intrikánských kavalírů.

Na samém sklonku vývoje benátské opery stojí svým dílem houslista a zpěvák Alessandro Stradella (1644?—1682). Jeho život je obklopen milostnými avantýrami, z nichž poslední ho stála život. Komponista se stal hrdinou romantické opery F. von Flotowa (1844). Skladatelský přínos Stradellův spočívá v rozvinutí nápěvné složky zvláště v rozšířené formě árie. S oblibou pěstoval v operách árii s průvodem orchestru, v níž melodické nástroje vedly dialog se zpěvním hlasem. Výrazné je rovněž v jeho operách využití orchestru. Skladatel má význam v historii instrumentální hudby jako předchůdce Corelliho, a to rozdělením orchestru na dvě skupiny, menší concertino a větší skupinu concerta grossa, jež navzájem kontrastují. Převleková komedie *Floridoro* (1678) obsahuje 37 árií, většinou strofických s průvodem bassa continua a 16 árií s orchestrem. Z několika Stradellových oper byly nejnámější dvě hudební komedie. V opeře *La forza dell'amor paterno* (Síla lásky otcovské, Janov 1678) se vzdá starý král mladé milenky ve prospěch svého syna. V burleskní opeře *Il Trespolo tutore* (Zchátralý poručník, cca 1677) se objeví v tehdejší době zcela ojedinele na scéně v hlavní roli bas buffo s charakteristikou Pantalona. Bláznovská scéna další postavy je vybavena recitativem accompagnato ke komickému účelům.

*Operní osud
A. Stradelly*

NA SEVER OD ALP

Videň centrem benátské opery Italské opery a italští umělci pronikají do jižních krajů Německa na šlechtické a panovnické dvory zhruba od roku 1620. Za vlády císaře Leopolda I. (1657—1705) se stává vídeňský dvůr předním centrem benátské opery, předstihujícím nádherou představení samotné Benátky. Kult italské opery pokračuje i za Karla VI. (1711—1740). Na císařském dvoře se shromáždili vynikající italští zpěváci a hudebníci, nechyběli mezi nimi ani skladatelé opravdu významní. V poslední třetině 17. století stáli v popředí operního dění ve Vídni skladatel Antonio Draghi, od roku 1682 dvorní kapelník, libretista Nicolo Minato, dvorní básník, a Ludovico Burnacini, nejvýraznější člen rodiny architektů a jevištních výtvarníků, rovněž ve dvorských službách.

Antonio Draghi (1635—1700) začínal jako basista v benátské opeře; ve Vídni se octl roku 1658, 1673 se stal intendantem *delle Musice teatrali* císaře Leopolda I. a vyvrcholil svou kariéru jako *Hofkapellmeister*. Je to spíše extenzivní skladatel; uvádí se 172 jeho operních prací vedle oratorií a kantát. V mladším období používal stručných árií strofické formy, v pozdějších dílech se uchyloval k da capo árii s virtuózními pasážemi. V opeře *Il fuoco eterno, custodito dalle Vestali* (Věčný oheň, strážný vestálkami, 1674) se setkáváme s námětem, který později proslavil Spontini. Z opery *L'albero del ramo d'oro* (Strom se zlatou větví, 1681) pochází sinfonie znázorňující ševelení větru. V historii opery ve Vídni má Draghi zakladatelské místo jako tvůrce burleskního útvaru. Když se uchýlil císařský dvůr v čele s Leopoldem před morem na delší dobu do Prahy, spatřilo vznešené publikum hlavního města Čech poprvé komickou operu. O karnevalu 5. 2. 1680 zaznělo na Hradě pražském tříaktové *scherzo drammatico per musica* *La pazienza di Socrate con due moglie* (Sokratovo trápení se dvěma manželkami). Přední benátský libretista Nicolo Minato si zvolil kuriózní námět ze starých Athén, v nichž po zhoubných válkách nařídili vládcové mužům opatřit si dvě ženy. Libreto nešetří ve scénách hašteření obou žen obhroublými výrazy, zhudebnění střídá pozdně benátským způsobem recitativní a ariosní pasáže. Ke zdůraznění komiky obsadil skladatel roli Xantipy tenorem; filosofa prezentoval důstojným basem, postavy učedníků svěřil kastrátům. Sklon A. Draghiho k satíře dokládá opera s látkou o antickém Kocourkově, *I Abderiti* (Abdэфané, 1675).

Největší operní událostí pozdně benátské opery ve Vídni bylo uvedení holdovací opery P. A. Cestiho *Il pomo d'oro* (Zlaté jablko). Libretista Francesco Sbarra se rozmáchl v textu do neobvyklých rozměrů. V pěti aktech o prologu a 67 výstupech se téměř ztrácel mytický příběh o zlatém jablku a Paridově soudu. *Festa teatrale*, jak zněl podnázev opery,

*Vrcholná událost:
Cestiho Zlaté jablko*



*Korunovační opera
v Praze 1723
(J. J. Fux:
Costanza e forza)*

sloužila oslavě panovníka a jeho rodiny. Byla provedena k narozeninám císařovny vzhledem k délce díla ve dvou dnech, 13. a 14. července 1668. K tomu účelu bylo v prostorách dvorního hradu postaveno rozměrné dřevěné divadlo s lóžemi ve třech pořadích (*Theater auf der Cortina*) pro 1000 diváků a nádhera provedení soutěžila s holdovacími představeními na dvoře francouzského krále Ludvíka XIV. Skvostnou výpravu tohoto

pompézního představení zachytil výtvarník Ludovico Burnacini na svých kresbách. Alegorický ráz opery byl na scéně vyjádřen přítomností božstev spolu s figurami habsburských držav včetně království českého (Bohemia) — při představení se vystřídalo až 24 dekorací. Bohové sestupovali na zem pomocí složitých scénických strojů. Nápadná je v této opeře velkých rozměrů stručnost árií, z nichž jen málo dospívá k širším útvarům. K nim patří nárek Persefony v podsvětí, zdůrazněný orcl estrálním doprovodem zvláštního obsazení (2 kornety, 3 trombóny, fagot a regál [= varhany/). Sólistická čísla převládají, jen zřídka zazní duety nebo další ansámby; sbor vystupuje ve vojenských a chrámových scénách.

Pozdně benátskou operní tradici uchovává ve svém díle rakouský skladatel a teoretik Johann Joseph Fux (1660—1741). Tento umělec venkovského původu ze Štýrska se usídlil ve Vídni, kde byl varhaníkem a kapelníkem a dosáhl úspěchů jako chrámový skladatel; kariéru vyvrcholil u dvora ve funkci prvního kapelníka (1715). Na dlouhou dobu se udržel jeho *Gradus ad Parnassum* (1725), původně latinský spis o kontrapunktu, jako učebnice v německém, francouzském a anglickém překladu. Dokonalé ovládnutí kontrapunktu a dlouhodobá kompoziční práce v přísné sazbě chrámové hudby svazovala svým způsobem ruce Fuxovi jako skladateli téměř dvou desítek oper. J. J. Quantz, při provedení skladatelovy holdovací opery v Praze roku 1723 hráč v orchestru, poznamenal ve svých vzpomínkách, že Fuxova opera budila spíš dojem chrámové než operní skladby.

Korunovační opera
Costanza e fortezza

Costanza e fortezza (Stálost a síla, 1723) byla provedena v Praze v rámci slavností, na nichž zaznělo několik oper v podání vídeňského souboru. Libretista Pietro Pariati, císařský komorní básník, napsal hru z dějin antického Říma o etruském králi Porsenovi, úspěšném obléhateli věčného města. Partitura opery obsahuje 16 sborů, 20 orchestrálních árií a jen 3 árie s průvodem continua. Styl hudby je mozaikovitý, jde spíš o divadelní slavnost (*fiesta teatrale*) než o skutečné drama. Účinnost této ojedinělé opery spočívala především v honosné scénické výpravě. Pro slavnostní představení oper provedených u příležitosti korunovace císaře Karla VI. za českého krále byl vybudován v královské zahradě na Pražském hradě přírodní dřevěný amfiteátr s jevištěm 63 m dlouhým a 60 m hlubokým a s hledištěm, jež pojmul 3000 diváků. Prostorná scéna byla vybavena důmyslnými stroji a nádhernými dekoracemi, jejichž tvůrcem byl dvorní divadelní architekt Giuseppe Galli da Bibiena. Při provedení účinkovali přední italské pěvci v čele s kastrátem, altistou Giovannim Carestinim, ve stočlenném sboru zpíval mladičký František Benda. V mohutně obsazeném orchestru zasedli virtuosové Tartini, Veracini, Quantz a Zelenka.

Saské kurfiřtské město Drážďany hostilo italské pěvce v rezidenčním sále od osmdesátých let 17. století. První operní divadlo bylo otevřeno roku 1667, kapelníkem byl Carlo Pallavicino (1630—1688). Stylově je tento skladatel 22 oper v jádře Benátčan (H. Abert); stojí blíže Cestimu nežli Cavallimu. Jeho nejznámější operou byla *Gerusalemme liberata* (Osvobozený Jeruzalém, 1687), určená pro Drážďany jako slavnostní inscenace. Libretista G. C. Corradi sloučil tři epizody z eposu Tassova s vymyšlenými novými přídatky, aby *docílil žádoucího zauzlení*, jak uvádí v argumentu. Tříaktová opera je bohatá na proměny dekorací, k nimž dojde desetkrát; v závěru spatřil divák útok na Jeruzalém. Hudebně spočívá vše na sólovém zpěvu, s výjimkou dvou duetů. 66 árií je většinou menších rozměrů, formy da capo. Časté opakování frází na způsob ozvěny (*echo*, v baroku to býval oblíbený prvek) působí poněkud manýrovitě. Nápadné je množství sekvencí, sólové party oplývají brilantními koloraturami. Mnohé árie mají písňový, lidový ráz. V opeře se nachází více válečnických scén, jež se vyjadřovaly na scéně pantomimicky a v hudbě secco recitativem. Závěrečné scény jednotlivých aktů byly při provedení vybaveny s nevídanou nádherou. Jen nějaký čas působil u drážďanského dvora Antonio Lotti (1667—1740), žák Legrenziho v Benátkách, kde byl zpěvákem a posléze kapelníkem v chrámě sv. Marka. V letech 1717—1719 pobýval v kurfiřtském městě, kde uvedl několik ze svých sedmnácti oper a složil řadu chrámových děl. V Benátkách byla uvedena nejčastěji připomínaná skladatelova opera *Alessandro Severo* (Alexander Severus, 1716) na námět z antického Říma; látky tohoto okruhu náležejí v Lottiho díle k nejvýraznějším. Drážďanské publikum spatřilo komponistovy opery *Gioue in Argo* (Jupiter v Argu, 1717), *Ascanio* (Ascanius, 1718 — o synovi Aeneovu, legendárním praotci císařského rodu Juliovců) a *Teofane* (Theophanes, 1719). V letech 1718—1726 zajížděl Lotti se svou společností do Prahy, kde byly provedeny čtyři jeho opery, mezi nimi *Porsena* (1728). V hlavním městě Čech byl oblíben jako skladatel chrámové hudby, které se věnoval po návratu z Německa do Itálie. Lotti ovládal dokonale jak polyfonii, tak pozdně benátský operní styl. Nejvýraznějším zjevem mezi italskými skladateli v Německu byl ovšem Agostino Steffani (1654—1728). Rodák z Benátska, dostal se jako 13letý do Mnichova, kde se vzdělával i v hudbě. Vypěl ve znamenitého cembalistu, po vysvěcení na kněze se dostal do vysoké společnosti a uspěl v diplomatických službách. Cesty do Itálie a do Francie, kde se seznámil s hudbou J. B. Lullyho, kapelnická funkce v Hannoveru a činnost diplomata v Bruselu — jmenujeme-li nejvýznamnější aktivity tohoto mnohostranného umělce, diplomata a duchovního hodnostáře (byl vysvěcen

*Operní centrum
Drážďany*

*Mnohostranný
A. Steffani*

r. 1707 na biskupa) — nebránily Steffanimu v tvorbě. Šest oper pro Mnichov (1681—1688), 10 oper pro Hannover (1689—1696, 1709) a 2 opery pro Düsseldorf (1707, 1709) není ve srovnání s tehdejší produkcí mnoho; Steffani komponoval také chrámovou hudbu, dosud jsou například velmi ceněny jeho komorní duety s continuumem (90 duetů). Skladebně vychází Steffani z benátské školy, stojí v blízkosti Legrenziho a Pallavicina. Ve svých operách zřetelně odlišuje recitativ a árii. Árie jsou stručné, většinou jen s doprovodem continua, místy se objevuje da capo árie. V opeře *Servio Tullio* (Servius Tullius, 1686 Mnichov, o legendárním předposledním králi starého Říma) je přes 75 árií s ostinátním basem vedle duetu a kvintetu. Skupina oper Steffaniho čerpá z německého dávnověku. K otevření vévodského divadla v Hannoveru v lednu 1689 byl proveden *Enrico Leone* (Jindřich Lev) o bavorském vévodovi z doby císaře Friedricha I. Barbarossy. Hrdinou opery *Arminio* (Arminius, 1707 v Düsseldorfu) je cheruský král, který připravil Římanům drtivou porážku v Teutoburském lese (r. 9 n. l.). Podle rozšířené dobové praxe byla tato opera jen z menší části nově komponována; skladatel použil většinu árií, duetů a závěrečný sbor ze svých dřívějších děl. V opeře *Alarico il Baltha* (Alarich Gótský), provedené ve vévodském divadle Brunšviku 1689, ožívá historie pozdních dnů starého Říma. Opery A. Steffaniho dokládají pozdní benátský sloh na německé půdě, v němž se prolínají italské vlivy s francouzskými. Ve volné části ouvertury, jež se inspiruje typem vytvořeným J. B. Lullym, uvádí skladatel jako kontrast sólově obsazené dechové trio, jak to poznal u velkého francouzského mistra.

M Ě Š Ť A N S K Á O P E R A V N Ě M E C K U

Ve druhé polovině 17. století se Německo pomalu a těžce vzpamatovávalo z běd třicetileté války. Bylo roztrženo na množství feudálních států a státčků ovládaných světskou a duchovní vrchností. Na šlechtických dvorech určovala tón francouzská móda, v jižním Německu se šířila italská opera a postupně pronikala i na sever. Zástupy italských pěvců a hudebníků směřovaly do německých měst a provozovaly tu pozdně benátskou operu. Domácí komponisté se snažili sloh italských a francouzských vzorů napodobovat. Na rozdíl od francouzské nebo anglické opery je útvar německé opery různorodý. To lze pozorovat už na libretu, jež bývá překladem a úpravou italského nebo francouzského textu. Vůbec sledovat plynulou historii německé opery je nesnadné. Opera se rozvíjela v Drážďanech, Brunšviku, Hannoveru, Lipsku, Norimberku, Mnichově, Düsseldorfu a jiných městech. V říši rakouských Habsburků byla nejvýznamnějším centrem samozřejmě císařská Vídeň. První zpráva o provedení opery na německé libreto pochází ze zámku Hartenfels u Torgavy poblíž Lipska. Roku 1627 zde zazněla opera *Dafne* Heinricha Schütze, žáka A. Gabrieliho v Benátkách. Dílo geniálního skladatele je bohužel nezvěstné. Libreto napsal částečně podle textu O. Rinucciniho významný německý básník Martin Opitz.

Jedním ze vzorů rané německé opery bylo *školské drama* latinské a německé, obvykle moralizujícího rázu. Mnohá z těchto dramát měla zpívané sólové ódy, sbory a instrumentální čísla. Ovzduší německé reformace byly tyto látky bližší nežli antický okruh bájí nebo francouzský balet s milostnými náměty. Východiskem prvních německých oper se stalo mravoličné náboženské divadlo. Nejstarší německá opera, jež se dochovala, je *duchovní lesní báseň Seelewig*, komponovaná *na italský způsob*, jež zazněla v Norimberku roku 1644. Seelewig je jakýsi křesťanský Herkules, ale také personifikace Duše. Lesní bůžek Trügewalt, hrající na Panovu píšťalu (předobraz Papagena?), hrdinu této alegorické zpěvohry svádí s pomocí Umění, Smyslů, až nakonec s pomocí Svědomí a Moudrosti je Seelewig vysvobozen z nástrah. Závěrečný triumf je dotvrzen neviditelným sborem andělů. Skladatel Sigmund Theophil Staden (1607—1655), varhaník a instrumentalista, se snažil napodobit italský styl, avšak spíš nežli *stile recitativo* převládl v jeho zhudebnění písňový

*Moralistní zdroje
německé opery*

typ s nástrojovými mezihrami. Základem Stadenovy hudby je strofická píseň, jež přibližuje jeho zpěvohru ranému německému typu *Sing-Spielu*, jak se nazývaly první opery v Hamburku.

*Měštanská opera
v Hamburku*

Rozhodující krok na cestě k vývoji rané německé opery však neučinily jihoněmecké dvorské scény, na nichž se domácí skladatelé pokoušeli o kompozice na texty v rodném jazyce, nýbrž severoněmecké měštanské divadlo v Hamburku. Svobodné a hanzovní město na severu bylo ušetřeno hrůz třicetileté války, a tak se nerušeně rozvíjelo jakožto mocné politické a kulturní centrum, považované za obdobu Benátek na německé půdě. Početná kolonie cizinců usazených v Hamburku vytvářela příznivé podmínky pro jeho kulturní rozvoj. V Hamburku byla otevřena první stálá operní budova na území Německa, v níž byla představení přístupná všem vrstvám společnosti (1678, divadlo Na Husím trhu, *Am Gänsemarkt*). V protestantském prostředí města měla živnou půdu opera s biblickými náměty, jež znamenaly pro německého diváka náhradu za antickou mytologii středomořského okruhu. První zpěvohra, jež zazněla k otevření divadla Na Husím trhu, byl *Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch* (Stvořený, pokleslý a pozdvižený člověk), o Adamovi a Evě. Hudba, kterou složil Schützův žák Johann Theile, se ztratila.

*Skladatelé hamburské
opery*

Skladatelem čtrnácti oper pro hamburskou scénu byl Johann Wolfgang Franck (1644?—1710?), v 80. letech kantor na dómě, dříve kapelník u knížecího dvora v Ansbachu a později organizátor koncertů v Londýně. Příkladem obliby hamburské opery na aktuální náměty je Franckův *Cara Mustapha* (1686) o dvou večerech — bilogie byly právě v Hamburku oblíbené — o šťastných a nešťastných osudech tureckého velkovezíra, neúspěšného dobyvatele Vídně. Franckova operní hudba se vyznačuje široce založenou melodikou a expresivností výrazu. Skladatel píše árie v rozmanitých formách včetně árií da capo. Stavebně projevuje úsilí o tonální plán, který později ve svých dílech plně rozvinul Händel.

Houslista a varhaník Nikolaus Adam Strungk (1640—1700) je podobně mnohostranný umělec, činný na více místech v Německu. Na cestách po Itálii ohromil Corelliho vícehlasou hrou (včetně scordatury), v Itálii neznámou a v Německu rozvíjenou (vzpomeňme na Bachovu proslulou chaconnu d moll, závěrečnou větu ze II. partity pro sólové housle). Od roku 1693 řídil v Lipsku v době veletrhů operu, jež byla zahájena jeho *Alcestou*. Pro Lipsko složil Strungk 13, pro Hamburk 7 oper. Skladatelova hudba je zpěvnější nežli u jeho hamburských kolegů, kantilénové árie kontrastují s instrumentálními tanečními čísly. Příznačným rozdělením na dva večery, jež navzájem obsahově kontrastují, se zavděčil

autor hamburskému publiku operou s květnatým barokním názvem *Der glücklichselig steigende Seianus* (Blaženě k štěstí vzestupující Seianus) — 1. díl — a *Der unglücklich fallende Seianus* (Nešťastně v nemilost klesající Seianus) — 2. díl. Hrdinou opery je státník z doby císaře Tiberia.

K prvému vrcholu přivedl hamburskou operu Johann Sigmund Kusser (1660—1727). Tento syn evangelického pastora ve starém Prešpurku prošel neklidnou životní poutí. V Paříži 1674—1682 se spřátelil se samotným Lullym, byl kapelníkem u vévodského dvora ve Wolfenbüttelu-Brunšviku. Pouhá dvě léta působení v Hamburku, kde se stal nájemcem opery, znamenají epochu. Hamburská opera začínala ze skrovných počátků; neměla profesionály jako v Itálii, získávala si interprety z domácích zdrojů mezi studenty, řemeslníky a obchodníky. V Hamburku byli pyšní na to, že nedávají příležitost kastrátům. Nepříliš kvalitní soubor však časem nestačil požadavkům kladeným na operní interpretaci. Kusser jako kapelník zavedl v souboru kážeň, přibral školené zpěváky a pečlivě vybíral repertoár. Od roku 1696 cestoval se svou společností po jižním Německu, v letech 1698—1704 byl kapelníkem opery ve Stuttgartu, až skončil svou životní dráhu jako kapelník vícekrát ve irském Dublinu. Z asi desítky Kusserových oper se připomíná zejména *Erindo oder Die unsträfliche Liebe* (Erindo neboli Nevinná láska, Hamburk 1694). Říční bůh Erindo zkouší věrnost mladého páru. Hudba je nápadná častým střídáním scén po benátském způsobu se stručnými áriemi, využitím koncertantních nástrojů a četnými tanečními čísly ve francouzském slohu (*passepiedy*, *menuety*, *gavotty*). Seznámením německých hudebníků s francouzskou a italskou tvorbou přispěl Kusser k internacionalizaci výrazu u takových tvůrců, jako byl Mattheson, Keiser a Händel.

Hamburská měšťanská opera se blížila benátskému divadlu úsilím o jevištní účinnost. Výprava jednotlivých představení byla stupňována novými efekty, jako byly svítící emblémy, zdůraznění hloubky scény, časté změny dekorací. Libretisté nešetřili naturalismy, aby se zavděčili širšímu obecenstvu. Ve scénách násilí tekla krev, ukrytá v měchýři v záhybu oděvu. Umělecká hodnota libret byla nevalná. Přednost se dávala biblickým látkám, avšak objevovala se také antická témata a rovněž aktuální válečnické náměty. Po benátském vzoru mívala opera komickou postavu sluhy nebo vojína, který kořenil děj pepnými poznámkami často aktuálního rázu. Charakteristickým znakem hamburské opery je vícejazyčnost libret, v nichž se nejčastěji mísí italské texty s německými. Po 60 letech rozvoje německé opery v Hamburku se vrátila opera v hanzovním městě opět k italské produkci.

FRANCOUZSKÁ BAROKNÍ OPERA

V Paříži se opeře
zprvu nedaří

V hlavním městě Francie trvalo půl století, než začala do vyšší společnosti pronikat italská opera. Vzdělanci v Paříži se nechtěli smířit s prostoduchostí italských libret, proti nimž stavěli domácí racionalistickou klasicistní divadelní tvorbu. Hudba byla pro vznešené obecenstvo spíš doprovodnou složkou k baletu a k divadelním hrám. Když však Lully svým dílem vytvořil svébytný scénický typ, stala se francouzská opera v Evropě jediným vážným konkurentem opery italské. Italská opera přicházela do Paříže tak říkajíc shora. Protektorem italského umění byl kardinál Mazarin, ministr Francie italského původu. Vzdor jeho snahám však ani nákladné provedení opery *Orfeo* (1647) Luigi Rossiho, ani honosné inscenace děl F. Cavalliho nezbudily zvláštní nadšení pařížského publika. Ohlas měly teprve práce autorské dvojice, jež obdržela královskou privilej k založení *Académie royale de musique*, operního divadla k provozování her ve francouzské řeči (1669). Ke slavnostnímu otevření této instituce roku 1671 byla provedena *opéra ou représentation en musique* o prologu a 5 aktech *Pomone*, jejíž text napsal Pierre Perrin a hudbu složil Robert Cambert. Při provedení účinkovalo 9 zpěváků, 15členný pěvecký sbor a 13členný orchestr, řídil skladatel. Vzdor nepřilíš hodnotnému libretu a poněkud těžkopádné hudbě se v této rané francouzské opeře už objevují zárodky pozdějšího lullyovského slohu, jako je tečkovaný rytmus v ouvertuře a zejména francouzsky tvárný recitativ, střídající sudé a liché takty s důrazem na správnou deklamaci. Připomeňme při této příležitosti, že italský recitativ je vtěsnán důsledně do čtyřdobého taktu („C“ — *celý takt*).

Opera zpívaná
francouzsky

Ani Perrin, ani Cambert nebyli umělci povolání a navíc neměli potřebné schopnosti organizátorské. Vedení královské opery v Paříži jim bylo záhy odňato a na scénu francouzské opery vstoupil její zakladatel Jean Baptiste Lully (1632—1687). Rodák z Florencie, dostal se již v mladém věku do Paříže, vyškolil se ve výborného houslistu a brzy získal přístup ke dvoru Ludvíka XIV. Roku 1656 stanul v čele nově zřízeného smyčcového sboru *16 petits violons* a přivedl těleso k jedinečné interpretační dokonalosti. Mezitím pilně komponoval baletní hudbu a jako oblíbený tanečník se účastnil i provedení baletů, oblíbených ve vysoké pařížské společnosti. Ve spolupráci s Molièrem (1622—1673)

énius barokní opery
J. B. Lully

vytvořil na podkladě tradičního *ballet de cour*, dvorského baletu, progresivní typ tzv. *comédie-ballet*, v němž se střídal mluvený dialog se zpívanými a tančnými intermezzy. V baletní komedii *L'amour malade* (Nemocná láska, 1657) na evropském jevišti patrně vůbec poprvé zazněla stylizovaná hudba amerických domorodců. Dvanáct Indiánů tančilo v osmi entrées se slunečníky. Vrcholným dílem tohoto prototypu, jenž vede bezprostředně k Lullyho opernímu útvaru, je *Le bourgeois gentilhomme* (Měšťák šlechticem, 1670). 1672 obdržel Lully královské privilegium k vedení Akademie a od té doby počíná jeho dráha tvůrce francouzské opery. Naturalizovaný Pařížan jasnozřivě pochopil výhody spojení francouzské opery s vymoženostmi národního dramatu a dokázal pro nový útvar spojit prvky dvorského baletu a činohry. Jeho libretistou se stal básník Philippe Quinault, až do doby spolupráce s Lullym autor množství komedií a tragédií vysoké literární úrovně. Pro skladatele produkoval texty podle Ovidiových *Metamorfos*, z Euripida, T. Tassa a z Ariosta. Pro zrod francouzské opery je příznačná do té doby neznámá spolupráce libretisty se skladatelem. Lully produkoval obvykle jednu operu ročně s ustáleným tvůrčím postupem. Po pečlivém vybrání námětu a napsání libreta přešel samotný král, načež jej postoupil Akademii věd, případně vrátil k revizi. Skladatel vypracovával pouze soprán a bas, ostatní hlasy mu vyhotovili pomocníci. Lullyho základním dramaturgickým stavebním prvkem byl recitativ, odposlouchaný z rétorické jevištní mluvy francouzských herců. Skladatel usiloval o vystižení zvláštního metra a rytmu francouzské řeči. Jeho *recitativ*s častými změnami taktu, sudých i lichých, se zásadně liší od italského *recitativo*, odvozeného z hovorové lidské mluvy. Mezi recitativem a árií není podstatný rozdíl, naopak se oba tyto základní výrazové prostředky navzájem prolínají. Recitativ si stále uchovává jistou melodičnost a z něj organicky vyrůstá árie. Vzájemné prostupování francouzského recitativu a árie (*air*) dokládá i skutečnost, že Lully často používá doprovázeného recitativu (*recitativ accompagné*) a v řadě případů se v áriích spokojí s průvodem *continua*. Recitativ je nejsilnější stránkou Lullyho hudby; méně vynalézavý je skladatel v áriích. Vytvořil však melodie slavnostního patosu i svérázné taneční nápěvy, zejména menuety. Jeho *airs* jsou jednoduché, dvoj až třídílné písňové útvary. Velmi často zařazuje Lully drobné duety a tercety, jež u něho mají větší význam nežli obdobné formy v italské operě. Významnou roli hraje pěvecký sbor, v němž vychází skladatel z tradice *ballets de cour*. K nejzdařilejším částem oper patří baletní hudba, vděčná k tanečnímu vyjádření ostrými rytmy. Mistrným způsobem pracuje Lully s orchestrem. Je tvůrcem *francouzské ouvertury*, původně určené

Libretista a skladatel

Recitativ, air

k zahájení baletu. Je to rozměrný dvojdílný útvar s první volnou částí v dvoudobém taktu a druhou rychlou, jež začíná imitačně a rozvíjí se kontrapunkticky, kontrastujíc s úvodní, majestátní částí. Základem Lullyho orchestru jsou smyčce, v pastorálních scénách zaznívají hoboje a flétny, v lyrických výjevech dominují housle. V bitevních scénách zazní trubky a tympány. Orchestru svěruje skladatel delší nástrojové mezihry, tance, pochody, chaconny a průvody. Lully je prvním velkým mistrem stylizovaného menuetu, který se od klasického menuetu 18. století liší osminovým pohybem a někdy bývá v mollové tónině.



Jean Baptiste Lully

Lully nazývá svůj operní typ *tragédie lyrique*; tento patetický útvar o prologu a 5 aktech je formován podle francouzského klasicistního dramatu. Prolog byl součástí dvorského ceremoniálu a vyjadřoval hold Králi Slunce, Ludvíku XIV. Již první ze skupiny Lullyho lyrických tragédií, *Cadmus et Hermione* (1673) o mytickém zakladateli Théb králi Kadmovi, který získal obtížným bojem dceru boha války, byla tištěna ve schematické partituru. Honosně vybavené tisky Lullyho oper jsou součástí dvorského ceremoniálu. Zahajovací inscenací v *Palais Royal* byla *Alceste ou le Triomphe d'Alcide* (Alcesta aneb Triumf Heraklův, 1674) o mytické královně, jež se odhodlala obětovat život za manžela. Na rozdíl od Gluckovy opery, která později zastínila Lullyho dílo, se děj rozvíjí ve střídání vážných a komických situací, což je však u Lullyho spíš výjimkou. Na motiv opuštěné Ariadny vznikla tragédie *Thésée* (Théseus, 1675). Sugestivním způsobem upoutávala pozornost titulní hrdinka ve scéně monologu a zaklínání. Tato opera se udržela na repertoáru v Paříži ještě po stuletech. Milostný příběh vnuka říčního boha, milence bohyně Kybelé, který vzplane novou láskou k pozemšťance, ožívá v opeře *Atys* (1676). Při jedné z repríz díla, jež pro svůj půvab bylo oblíbenou operou Ludvíka XIV., tančili v baletu nejkrásnější dámy a nejvznešenější páni u dvora. Hrdinská báje o Andromedě, hlídané netvorem v mořské pustině, je námětem opery *Persée* (Perseus, 1682). V honosné výpravě udivovaly publikum scény s bojovými nymfami a Kyklopy. Ve vrcholném výjevu se objevil hrdina bojující s nestvůrou na mořském břehu. Jevištními efekty tuto operu ještě předčil na střídání scén bohatý *Phaéton* (Faethon, 1683). Věstec Próteus se tu proměnil ve lva, strom, mořskou příšeru, pramen a oheň. Vynalézavosti Quinaultova textu vyšla vstříc Lullyho hudba, bohatě odstíněná v recitativu a melodickorytmicky mnohotvárná. Obdiv dvorského publika vzbudil *Amadis* (1684), komponovaný na námět rozsáhlého španělského románu o potulném rytíři. Zvláštěností této opery je partitulního hrdiny, zpracovaný pouze technikou recitativu. Za skladatelovo nejdokonalejší dílo se považuje *Armide* (1686) s oblíbeným

První slavná Armida

námětem kouzelnice Armidy a jejího vztahu k hrdinskému Renaudovi. Lullyho lyrické tragédie si udržely životnost až do vystoupení Gluckova. Podle Romaina Rollanda náleží osobnost geniálního Florentina k atributům velkého století stejně jako francouzská klasická tragédie nebo rozsáhlé zahrady versailleské.

Období vlády regentství (1715—1723) a panování krále Ludvíka XV. (1723—1774) je předznamenáno proměnou patetického baroka na umění galantního rokoka, k čemuž došlo zhruba v období od Lullyho úmrtí až po vznik první opery Rameauovy, čili v letech 1687—1733. Obliba baletu, Francouzům zřejmě vrozená, tehdy dosahuje jednoho ze svých vrcholů. Prozrazuje to už název Královské operní společnosti, *Académie Royal de Musique et de Dance*. V té době se ve Francii rozvíjel nový útvar, tzv. *opéra-ballet*, baletní opera. Dějově byl spjat s tradicí ballets de cour a dramatické jednoty opery nedosahoval. Každé jednání obvykle mělo samostatný děj a jednání spolu souvisela pouze obecným dějovým rámcem. Představitelem tohoto druhu se stal provensálský rodák André Campra (1660—1744), po otci původem Ital. Jako kapelník v chrámě Notre-Dame komponoval původně hudbu pro jezuitské divadlo, později přešel ke světské tvorbě. Nejúspěšnější dílo, baletní operu *L'Europe galante* (Galantní Evropa, 1697) o prologu a 4 jednáních, napsal ještě jako chrámový kapelník. Na jevišti se odehrávají v revuálním sledu milostné příběhy ve Francii, Itálii, Španělsku a Turecku. Stručné *airs* se zpívají ve třech řečech; taneční čísla střídají *passepied*, *forlanu*, *passacaglii* a *menuet*. Další úspěšnou práci *Le carnaval de Venise* (Benátský karneval, 1699) vydával Campra za dílo svého bratra, violisty v divadle. Jednoduchý děj zahrnuje milostná dobrodružství Benátčanů na pozadí proslulých karnevalů. Dekorace byly pořízeny podle skutečnosti, jak to lze spatřit na rytinách např. ve scéně s chrámem sv. Marka na obzoru a s komedianty v popředí. K vystižení prostředí se objevili na jevišti také gondoliéři. Ještě jednou sáhl komponista po látce z benátského ovzduší v baletní opeře *Les fêtes vénitiens* (Benátské slavnosti, 1710). Děj je tu závažnější; objeví se scény žárlivosti a zoufalství, pokusy o sebevraždu. Ve výstupu mladé zpěvačky s učitelem zpěvu se v korepetovaných úryvcích vynoří něco z tehdejší provozovací praxe. Lehce nadýchnuté barkaroly a serenády z této hry byly ve Francii dlouho oblíbené. Úspěchy A. Campra se vysvětlují skladatelovým jižním původem — byl rodák z Aix-en-Provence — a sklonem k rozvinuté melodice a nápadité harmonii. Dokladem komponistovy přemýšlivosti jsou motivy, které mají za úkol tematicky spojovat jednotlivé scény, jakési zárodky příznačných motivů.

*Opéra-ballet,
umění rokoka*

OPERA NA BRITSKÉ PŮDĚ

Stará Anglie zachovávala vůči opeře dlouho rezervovanost. Ve šlechtických kruzích se velké oblibě těšily tzv. *masques*, masky, slavnostní maškarní hry, na jejichž provádění se zčásti podílela amatérským způsobem panská společnost. Náměty těchto her byly alegorické, mytologické, s hojnou účastí hudby, mimiky, tance a s bohatou scénickou výpravou. Největší rozmach masek nastal koncem 16. století. Tehdy měly již rozvinutý děj, střídal se v nich mluvený dialog se zpěvy. Na tvorbě masek, jež byly spíše útvarem literárně dramatickým než hudebním, se účastnili přední angličtí literáti, básníci a dramatici, z nichž nejvýznamnější byl Shakespearův přítel i soupeř Ben Jonson (1572—1637). Hudebně se v těchto hrách uplatnily árie (*ayres*), sbory a tance; důležitou roli v nástrojovém doprovodu hrála loutna a virginal. Většinou se dochovaly jen texty her jako doklad toho, že hudba v maskách neměla větší váhu. Vlivy masek nicméně lze sledovat jak v tvorbě Purcellově, tak v baletní hudbě Händelově.



Henry Purcell

Skladatelem první známé opery v anglické řeči, *Venus and Adonis* (1682?), byl varhaník westminsterského opatství John Blow (1649—1708). Tato malá pastorální hra prozrazuje spíš vliv italské kantáty než opery, skladatel však měl také povědomí o francouzské opeře. Není tu mluvený dialog, důležitá role náleží baletu a sboru. Půvabně znějí ariosní části, prozrazující komponistovo svébytné melodické myšlení, s výraznými rytmy. V závěrečném sboru je znát ovlivnění motety Thomase Tallise a anglickými madrigalisty. Tento skladatel předal své zkušenosti jako učitel největšímu tvůrci anglické barokní hudby, Henry Purcellovi (1659—1695). Purcell se již jako 18letý stal dvorním skladatelem, dva roky nato varhaníkem westminsterského opatství. Důkladnou praxi si tento osamocený génius osvojil jak domácí tradici chrámové hudby, tak francouzský způsob kompozice a u svého učitele Blowa poznal italskou operní praxi. Pro divadlo složil Purcell 52 prací, většinou hudeb ke hrám. Mezi nimi se nachází i *The Fairy Queen* (1692), hudba k Shakespearově hře *Sen noci svatojánské*, jež se rozsahem, využitím ansámblů a baletu blíží opeře. Purcell se tu jeví jako originální skladatel invenčně neobyčejně svěžích *ayres*, árií, křehce něžných madrigalových ansámblů a obsáhlých finálních výjevů komponovaných na způsob masek.

Do historie evropské hudby se zapsal Purcell jedinou operou, jež byla původně určena pro dívčí kolej jako školská hra. *Dido and Aeneas* (Dido a Aeneas, 1689?) o prologu a 3 dějstvích je vzácný případ komorní opery skrovných provozovacích prostředků, avšak zcela mimořádného účinku. Libretista Nahum Tate si zvolil jeden z nejvíce frekventovaných námětů dějin opery. Vyšel skladateli vstříc přidáním postavy Belindy, důvěrnice nešťastné kartaginské královny, jež v Purcellově zhudebnění kontrastuje světlým sopránem s temnějším charakterem Didonina partu. Skladatelův recitativ nemá nic společného s italským *recitativo secco*. Jde spíš o jakési arioso, jasně formově a harmonicky členěné. Vážností a pravdivostí výrazu jako by se Purcell vracel k florentské cameratě. Podle soudobé praxe doprovází Purcell árie vesměs pouze continuum; výjimku tvoří závěrečné Didonino lamento s průvodem smyčců, jež lze srovnávat s Monteverdiho proslulým Nářkem Ariadniným. Najdeme tu hojně baletní hudby; sbory náležejí k nejlepšímu, co skladatel vytvořil. Hojně tu využívá i dvojsborové techniky. Purcellův hudební jazyk je konzervativní, jeho výraz je však neobyčejně podmanivý. V žádné opeře 17. století nenajdeme tolik svěžích melodií, plných lidových inspirací a obrátů, napsal o Purcellově jediné opeře Romain Rolland. V roli Didony roku 1947 debutovala proslulá australská sopranistka Joan Sutherlandová.

NEAPOLSKÁ OPERA

Na rozdíl od vžitého názvu benátská opera byl pojem neapolské opery podroben v posledních desetiletích v muzikologických kruzích ostré kritice. Jeden z hlavních důvodů odmítání tohoto označení je skutečnost, že Neapol nebyla jediným střediskem, odkud se šířil nový typ opery. Američtí muzikologové navrhnou termín celoitalská škola nebo opera seria. Máme však za to, že tradiční název neapolská opera stále vyhovuje. Neznáme výstižnější označení pro operní typ, který se vyvinul na italském jihu a liší se výrazně od operního modelu italského severu. Neapolská opera je svrchovaně italská svou homofonní sazbou, kantabilitou, rozlišením recitativu secco a accompagnato; je to opera sólistická s rozvinutou virtuózní technikou převzatou z instrumentální hudby. Její počátky lze sledovat od roku 1650, vrcholu dosahuje v první polovině 18. století a doznívá ještě na sklonku století. Námětově jde o vysloveně vážný operní typ, vyúsťující ve své pozdní fázi v operu seria.

Ve druhé polovině 17. století byla Neapol kvetoucím městem s více než 300 000 obyvateli a s výrazným španělským vlivem. Neapolský lid byl pověstný vznětlivou letorou a náklonností ke zpěvu a hudbě. Proslulé byly neapolské konzervatoře, které označil Ch. Burney, na rozdíl od benátských, interpretačně založených škol, za školy kompozice. Původně to byly dobročinné ústavy a útulky sirotků, jež časem nabyly funkce učilišť hudebního vzdělání. Roku 1708 měla např. konzervatoř Santa Maria di Loretto 800 posluchačů zpěvu a hudby. Na konzervatořích se pěstovala operní, oratorní i nástrojová hudba. V čele ústavů stáli významní hudebníci; konzervatoř Sant'Onofrio vedl Francesco Durante, konzervatoř della Pieta de'Turchini Francesco Provenzale. Po celé Evropě bylo proslavené *Královské dvorní divadlo San Carlo*, skvostná budova z roku 1737 s hledištěm o 3000 sedadel, se 181 lóžemi v šesti pořadích a s osmdesátičlenným orchestrem. Jeho popis podal například Ch. Burney a nádherou budovy a oslňující hrou stočlenného orchestru byl ohromen Vojtěch Jírovec.

Úděl průkopníka:

F. Provenzale

Neprávem zapomenutým skladatelem je Francesco Provenzale (1627—1704), který je považován za předchůdce neapolské školy. Narodil se, žil a působil jako kapelník a učitel konzervatoře v Neapoli, kde také zemřel. Snad právě Provenzalova pedagogická činnost byla příčinou

jeho označení za průkopníka neapolského slohu. Uvádí se osm skladatelových oper, které byly určeny pro Neapol. Jejich hudební řeč svědčí o pronikání expresivního stylu a využití harmonických fines k výrazovým účelům. Značného ohlasu Provenzale dosáhl operou *La Stellidaura vendicata* (Mstitelka Stelidaura, 1678) na námět s romantickými motivy připomínajícími Trubadúra. V opeře *Lo Schiavo di sua moglie* (Otrokem své ženy, 1671) s alegorickým prologem přivedl Provenzale na neapolské jeviště žertovné postavy sluhů. Obě díla jsou beze sporů, především zdůrazňují zpěvnost sólových partů. Vřelými slovy ocenil Provenzalovu tvorbu Romain Rolland v knize *Hudebníková cesta do minulosti*, v níž uvedl několik ukázek z jeho oper. Něco decentního a místy jemně posmutnělého vane z těchto nápěvů.

Za vlastního zakladatele neapolské školy byl dlouho prohlašován Alessandro Scarlatti (1660—1725). Tento mistr stojí ve vývoji opery jaksi podivně osamoceně, podobně jako Monteverdi. Typologicky lze díla jeho skladatelských začátků označit za přechod mezi benátskou a neapolskou školou a asi od poloviny 90. let je třeba hovořit o zralém, neapolském období Scarlattioho tvorby. Rodák z Palerma, odešel jako 12letý do Říma, kde se pak od roku 1679 stal kapelníkem bývalé švédské královny Kristiny. Zároveň byl kapelníkem chrámové hudby. Roku 1684 obdržel místo prvního kapelníka u dvora v Neapoli, kam se vrátil i později po působení ve Florencii a v Římě a kde také zemřel. Scarlatti byl nesmírně plodný skladatel; z jeho víc než stovky oper se jich dochovalo 36, dále je autorem asi 660 komorních kantát, orchestrálních skladeb a chrámové hudby. Od poloviny 90. let dospěl Scarlatti k vlastnímu stylu a vytvořil pro Neapol sérii oper; jeho díla byla prováděna i v jiných městech. V posledních letech komponoval chrámovou hudbu. Příznačné pro Scarlattioho je zřetelné odlišení recitativu a árie. Recitativ je u něho prohlouben, stále významnější je *accompagnato*. Důraz skladatel klade na *da capo* árii, jež u něho převládá. Často uvádí tzv. *devizovou árii* (H. Riemann), v níž se hlavní téma objeví na počátku jen v podobě jakéhosi hesla, po němž následuje nástrojová mezihra a teprve po ní zazní v úplnosti hlavní myšlenka. Árie se v Scarlattioho operách postupně rozvíjí do větší šíře a přibývá ansámbľů, zejména kvartetů. V opeře *Ercleia* (1700) se poprvé v dějinách opery objevil septet. Skladatelova pověstná zpěvnost slouží především prohloubení dramatického výrazu. Důležitý je taneční prvek; něžné siciliány ovlivnily i mladého Händela. Jako rodák ze Sicílie Scarlatti s oblibou pěstoval siciliánu jako árii nebo tanec v 6/8 či 12/8 taktu, dále trojdobou villanelu a frotollu. Siciliána v jeho tvorbě hraje obdobnou roli jako barkarola u benátských skladatelů.

Více zásluh nežli slávy: A. Scarlatti

Scarlattio hudba zrcadlí prudká hnutí myslí, široce rozpjaté intervaly vynesly skladateli přídomek tvůrce vášnivého stylu. Významnou roli u něho má orchestr, uplatňující se jak v předehře, tak v doprovodu árií nebývalým způsobem. Scarlatti byl považován za tvůrce *operní sinfonie*, předehry o třech částech s rozvrhem rychle-pomalou-rychle, jež má význam pro vznik klasické symfonie. Ve skutečnosti skladatel rozvinul a ustálil typ, který se ojediněle vyskytoval již dříve, např. u A. Stradelly. Poprvé se operní sinfonie o třech částech s uvedeným rozvrhem Allegro-Andante-Allegro objevuje ve skladatelově opeře *Non tutto il male non vien per nuocere* (Ne všechno zlé škodí, kol. 1690, Neapol). Trojdílné schéma scarlattiovské operní předehry se dostalo do instrumentální hudby a ve formě sólového koncertu přešlo až do novější doby. Významný je skladatelův přínos k charakterizaci prostředí pomocí různotvárného obsazení orchestru. Ceremoniální výjevy doprovází skupina smyčců, trubek a tympanů, v lyrických scénách Scarlatti již zná dělené smyčce. Ke stupňování dramatismu exponuje v opeře *Tigrane* dva orchestry na způsob *concerta grossa*.

K nejznámějším Scarlattiho operám náležela *La Rosaura* (Neapol a Řím 1690), lyrické dílo na motiv tragické lásky jedné vznešené dámy. Kompozičně pozornost poutá pozoruhodné využití stálých motivů a výrazných duet i jistá noblesa výrazu, která nezapře, že Scarlatti byl vynikající skladatel kantát. V brilantní, vysoce dramatické opeře *La Statura* (Řím 1690) o nešťastné dceři perského krále Dareia, ženě Alexandra Velikého, zazní ještě benátské vysoké trubky, je tu však již vyrovnán počet orchestrálních a kontinuových árií (26 : 25). Umění zachytit divoce nespoutané povahy uplatnil Scarlatti v opeře *Teodora Augusta* (Císařovna Theodora, Řím 1693) o kruté a panovačné manželce římského císaře Justiniána I. Za skladatelovo arcidílo označil už R. Rolland a po něm i současní badatelé, např. Ulrich Schreiber, operu *Mitridate Eupatore* (1707), uvedenou o benátském karnevalu krátce před Händelovým příchodem do města. Bezpochyby jde o jednu z těch italských oper, jejichž krása dramatická se vyrovná kráse hudební. Obsahem děje je životní tragédie nejmocnějšího krále maloasijského Pontu, jímž byl Mithradátés VI., který po těžkých bojích s Římany skončil sebevraždou, když se jeho syn připojil k nepřítelům. Znamenité libreto v duchu Apostola Zena napsal hrabě Girolamo F. Roberti. Expresivní i grandiózní hudba je psána v pozdně barokním stylu. Využitím koncertantních nástrojů je nápadná opera *Carlo, Re di Allemagna* (Karel, král německý, Neapol 1716), dosvědčující skladatelovu náklonnost k látkám z německého středověku. Zaznívají tu árie s doprovodem houslí v unisonu, a zejména u skladatele oblíbené árie s dvojicí houslí a violoncella jako koncertantních nástrojů.

Instrumentální hudba došla ke zvláštnímu uplatnění v opeře *Tigrane* (Tigránés, Benátky 1715) o mocném arménském králi, zmítaném vášní ke dvěma navzájem se nenávidícím ženám a nakonec pokořeném Římany. Orchestr je v této opeře, oplývající zvukovou plností, obsazen již téměř haydnovsky; ke skupině smyčců se připojují po dvojicích hoboje, fagoty a lesní rohy — tyto poprvé v italské opeře. A. Scarlatti podobně jako jeho současníci používal nástrojů pololidové hudby, jež bychom nazvali *plebejskými*, např. jihoitalského instrumentu s dlouhým krkem, na který se hrálo drnkátkem jako na mandolínu — *colascione*. V baletní hudbě k opeře *Marco Attilio Regolo* (Marcus Attilius Regulus, Řím 1719) o římském vojevůdci z první války punské vyjádřil skladatel prostředí barbarů tóny dud, zvukem kastanět a řehtaček. Scarlatti tu předpovídá pozdější oblibu obdobných scén v opeře. Poslední dochovanou komponistovou operou je *Griselda* (Řím, 1721), inspirovaná pověstí o nešťastné paní, jejíž věrnost a oddanost zkouší krutý vládce drastickým způsobem. Motiv uvedený u Boccaccia a Petrarcy je znám i z českého lidového čtení. Zdařilé libreto napsal Apostolo Zeno a jeho text byl mnohokrát zhudebněn. Novodobé vydání partitury dokládá vzrůstající úlohu doprovázeného recitativu a pamětných motivů. Původní režijní poznámky dávají nahlédnout do barokní provozovací praxe.

Příznačným rysem Scarlattioho operní dramaturgie je zařazování komických scén do vážných oper. Objevují se v nich žertovné dvojice sluhů a také stařeny obsazené tenorem. Scarlatti se však řadí i ke komponistům, v jejichž díle se vyskytují celé opery s komickými látkami. Sem patří raná hudební komedie *Gli equivoci nel sembiante* (Nedorozumění, Neapol 1679) na námět z denního života. V tragikomické opeře *Il Prigioniero fortunato* (Šťastný zajatec, Neapol 1698) vystupuje Delbo, v jehož árii se stručnými motivky a rychlou mluvou lze spatřovat zárodek basu buffo. Za první komickou operu neapolské školy se považuje *Il trionfo dell'onore* (Vítězství cti, Neapol 1718) se scénami lidového tanečního rázu. Zamotaná historie čtyř mileneckých párů skončí triumfem cti, čtyřnásobným sňatkem. Skladatel paroduje operu seria, vůdčí roli v opeře mají baryton a dva basy. Ve své době bylo toto dílo velmi populární.

Dva mladší současníci A. Scarlattioho se oclili svými hudebními komediami již v blízkosti rané buffy. Leonardo Vinci (1690—1730) studoval v Neapoli jako spolužák G. B. Pergolesiho a stal se kapelníkem na královském dvoře. Je skladatelem 40 oper, z nichž 25 bylo určeno Neapoli, 10 Římu. První skladatelovy opery byly prosté komedie, využívající hovorovou mluvu. Úspěchu dosáhl už svou první prací *Le cecato fauzo* (Domnělý slepec, Neapol 1719), komponovanou v neapolském

Zvěstovatelé buffy:
L. Vinci, L. Leo

dialektu. Jednou z jeho nejpopulárnějších komedií se stala *Le zite 'n galera* (Milenci, Neapol 1722), v jejímž textu se střídá neapolský dialekt se spisovnou itaštinou. V zamotaném ději hledá dívka opuštěná milencem svého svůdce v mužském přestrojení. Hudba střídá burleskní čísla s lyrickými, stručné árie působí lidově zahrocenou rytmikou. Rovněž ve vážných operách vykazuje Vinci svěžest melodiky, prostou harmonii a živý rytmus. Plodem krátké, ale plodné spolupráce s proslulým libretistou Pietroem Metastasiem je jedna ze skladatelových nejvýznamnějších oper, *Artaserse* (Artaxerxes, Řím a Neapol 1730). V jedné scéně této opery (III, 1) použil komponista k dokreslení venkovské krajiny dvojice lesních rohů.

Snad již značným počtem kantát bývá považován za nástupce A. Scarlattioho odchovanec Provenzalův na jedné z neapolských konzervatoří Leonardo Leo (1694—1744). Sám byl úspěšným učitelem, k jeho žákům náležejí N. Piccini a N. Jommelli. Uplatnil se rovněž jako kapelník, naposledy u dvora v Neapoli, a komponoval pro Bolognu, Benátky a Řím. Leo vyniká citově zjitřenou melodikou, směřující do ovzduší rokoka. Mezi nejznámější skladatelovy opery patřil *Demofonte* (1738 v Neapoli), na mnohokrát zhudebněný Metastasiův text o mytickém králi athénském Démofoónovi a jeho nešťastné snoubence Fyllidě. Komponistova opera *Catone in Utica* (Cato v Utice, 1729) byla provedena na zámeckých scénách na Moravě, v Holešově (1736), ve Vyškově a v Jaroměřicích nad Rokytnou. Hudebními komediemi v neapolském nářečí náleží Leo k předchůdcům skladatelů opery buffy. Po celé Itálii slavila úspěchy tříaktová opera *Amor vuol sofferenze* (Láska si žádá utrpení, Neapol 1739). V komedii *Lo matrimonio annascuso* (Utajené manželství, 1740 tamtéž) paroduje skladatel jednu z typických árií opery seria, tzv. *arii simile*, příměrovou árii, v níž se staví do srovnání mořská bouře s rozbouřeným lidským nitrem. Leo se obrátil i k exotickým námětům. V opeře *Bajazette* (Bajazet, 1736) zhudebnil vícekrát použitý příběh tureckého sultána, jehož výboje skončily porážkou a smrtí v Tamerlánově zajetí (srv. stejnojmennou operu Händelovu). K prvním dílům na cikánský námět náleží *La Zingarella* (Cikánečka, 1731).

Jméno Domenico Sarri (1679—1744) se v hudebních lexikonech běžně neobjevuje. A přece tento odchovanec neapolské konzervatoře a naposledy dvorní kapelník složil téměř čtyři desítky oper, téměř všechny pro Neapol, a slavil s nimi úspěchy po Evropě. Jeho *Didone abbandonata* (Opuštěná Dido, Neapol 1724) stojí na prvním místě v dlouhé řadě zhudebnění raného operního libreta P. Metastasia.

Neapolská opera ve Vídni Na vídeňský císařský dvůr pronikala neapolská opera zejména v dílech dvou italských hudebníků, kteří tu působili. Antonio Caldara

(1670—1736) byl rodilý Benátčan a žák G. Legrenziho. Funkci violoncellisty u sv. Marka zaměnil za působení ve Vídni, v Římě a v Madridu, až zakotvil u císařského dvora jako vicekapelník za kapelnictví J. J. Fuxe. Roku 1723 nastudoval a řídil za onemocnělého kapelníka jeho operu *Costanza e fortezza* na Pražském hradě. Napsal přes 80 oper v plynulém melodickém stylu, z toho 55 pro Vídeň. V hudbě tohoto pozdně barokního skladatele se už ohlašují rokokové tóny. Caldara komponoval většinou na texty dvorních básníků vídeňských A. Zena a P. Metastasia. V sólistické opeře *Euristeo* (Eurystheos, 1724) na námět jedné z pověstí o Herkulovi účinkoval jaroměřický hrabě Jan Adam z Questenberka. Skladatel byl také nejčastěji hraným komponistou v zámeckém divadle v Jaroměřicích a na jeho tvorbu bezprostředně navazoval místní maestro František Míča.

O přízeň dvora a obecenstva zápolil s Caldarou jeho vrstevník Francesco Conti (1682—1732). Tento vynikající teorbista spoluúčinkoval v Praze roku 1723 o korunovačních slavnostech při provedení skupiny oper. Z funkce dvorního teorbisty na císařském dvoře roku 1713 povýšil na dvorního skladatele. Z téměř dvaceti Contiho oper dosáhly úspěchu zejména práce na komické látky a z nich nejznámější byl *Don Quijote in Sierra Morena* (1719) na námět z Cervantesova rytířského románu. Libretisté Pietro Pariati a Apostolo Zeno, císařští poetové, poskytli komponistovi vděčné pole pro parodování vážné opery. Conti získal ohlas i drobnými intermezzy na žertovné náměty, jako *Papagallo vestito da Papagallo* (Pampagul převlečený za papouška, 1715).

Přímo vzorovým příkladem skladatele neapolské školy je Nicola Porpora (1686—1768), který se narodil v Neapoli a také tam svůj rušný umělecký život skončil. Historie hudby ho uvádí jako kapelníka a obzvláště učitele zpěvu. Porporova kompoziční činnost, zahrnující 50 scénických děl, kdysi velmi populárních oper a serenád, má jen dobový význam. Skladatel vytvářel typ áriové opery, v níž vše záleželo na uplatnění *bel canta*, a jeho opery byly spíš přehlídkou efektních zpěvních scén. K Porporovým žákům náleželi proslulí kastráti Farinelli a Caffarelli, zpěvu se u něho učil i J. A. Hasse, na texty svého vyučence Metastasia vytvořil několik oper. Porporovy umělecké snahy připomínají úsilí dona Quijota. Ačkoliv byl váženým umělcem, místo kapelníka u sv. Marka v Benátkách nezískal. Odjel do Londýna a tam se stal vážným rivalem Händela, poražen se pak vrátil do vlasti. Později získal kapelnictví v Drážďanech, ale zakrátko musel ustoupit Hassemu. Během pobytu ve Vídni pomáhal mladému Haydnovi v začátcích umělecké kariéry a nakonec umřel v rodném městě v naprosté chudobě.

Kapelník, skladatel: Současníkem starší generace neapolské školy byl nejvýznamnější skladatel hamburské opery Reinhard Keiser (1674—1739). Tento energický umělec získal základy zpěvu a hudby jako alumnus školy u sv. Tomáše v Lipsku. Prvého úspěchu dosáhl 1693 operou *Basilius* u brunšvíckého dvora. Námět této opery vzdáleně připomíná českou přemyslovskou pověst. Hrdinou je byzantský císař, syn sedláka. Zevrubné kompoziční vzdělání Keiser nabyl u J. Kussera, tehdejšího kapelníka v Brunšviku, a od roku 1695 po jeho odchodu z Hamburku zaujal místo nejvýznačnějšího komponisty městské opery. Již ve své době si získal tento ambiciózní hudebník pověst předního německého skladatele. Přisuzuje se mu 116 oper, prokazatelných je asi 77. Mladší Keiserovy opery mísí italské texty s německými; nad tím se pozastavil R. Rolland ve své biografii G. F. Händela. Teoretik a skladatel Johann Mattheson apostrofoval Keisera jako tvůrce německého recitativu. V áriích neuplatňuje Keiser typ *da capo*, vychází z německé písně. Příznačné jsou pro něho *arie all'unisono* s melodickým doprovodem jednohlasých houslí nebo viol a harmonickou výplní bassa continua. Keiserovy árie se vyznačují pečlivě vypracovaným doprovodem orchestru, v němž umělec využil dlouholeté zkušenosti kapelníka. Se znamenitým orchestrem a vynikajícími sólisty uspořádal Keiser v Hamburku roku 1702 sérii zimních koncertů, po nichž se podávalo supé. Neúnavnou uměleckou a organizační činností v hamburské opeře připomíná obdobné snahy Händelovy v Londýně. Roku 1717 se zdržoval v Kodani, kam se znovu uchýlil roku 1722 a získal titul královského kapelníka. Roku 1728 se stal kantorem na dómě v Hamburku, rok před smrtí se musel dožít zániku německé hamburské opery. Ve své době byl Keiser oblíbený pro atraktivní náměty svých oper i svěží, lidový tón árií. Skladatelovu vznětlivému duchu nebyl cizí experiment. V opeře *Octavia* (1705), jejíž hrdinkou je ušlechtilá Oktávie, Augustova sestra a Antoniová zapuzená manželka, poprvé na operním jevišti použil sólový zpěv a cappella. Účinný patos skladatelových dramatických výjevů vede k Händelovi.

Nejvýznamnější Keiserovou operou je *Der hochmütige, gestürzte und wieder erhabene Croesus* (Pyšný, svržený a znovu povznesený Kroisos, 1710, revidováno skladatelem 1730). Text zpracoval Lucas von Bostel podle Minatova libreta. Lydský král upadne do zajetí perského krále Kýra a má být upálen, je však nakonec omilostněn. Patos Kroisových árií je vyvážen idylickými scénami, jako je výjev sedláků tančících za zvuku dud a šalmajů. Látkově pozoruhodný je *Masagniello furioso* (Zuřivý Masaniello, 1706) o vzpouře neapolských rybářů roku 1647; více než po stu letech se stal tento příběh námětem Auberovy opery *Němá z Portici*. Mezi Keiserovými operami se nachází i *Bretislaus* (1725); český princ si

získává nesnadno německou princeznu Belindu, jejíž skutečné jméno Judith se objeví jen v argumentu. Ve skladatelových komických operách pozdější doby se setkávali diváci s křiklavě pestrými náměty a hrubými výrazy v textu. Obsahově se tyto kusy blíží hudební frašce. V opeře *Der lächerliche Prinz Jodelet* (Směšný princ Jodelet, 1726) se nacházejí scény na trhu, v nichž vystupují vyvolavači zboží a mastičkáři. V opeře *Le bon vivant oder Die Leipziger Messe* (Bonviván aneb Lipský veletrh, 1710) vystupuje jako jedna z figur židovský obchodník z Prahy.

Keiserovým současníkem byl skladatel, který má v dějinách hudby význam především jako teoretik. Hamburský rodák Johann Mattheson (1681—1784) se uplatnil jako zpěvák, cembalista a varhaník, zároveň byl významným diplomatem. Již v chlapeckém věku se stal členem sboru hamburské opery, později vystupoval i jako sólista a kapelník. Celoživotní přátelství ho pojilo s Händelem, ačkoliv počáteční rivalita obou umělců vedla dokonce k souboji. Mattheson složil 8 oper, z nichž se v úplnosti zachovala toliko jediná. Látkově pozoruhodný *Boris Godunow* (1710) v dochovaných výjevech prozrazuje, jak mnoho se mladý Händel od Matthesona naučil.

Zcela jiný temperament než teoretizující Mattheson měl Georg Philipp Telemann (1681—1767). Vzdělán v hudbě jen u kantora v rodném Magdeburku, byl v hudbě v podstatě samouk. V Lipsku studoval práva, ale brzy se zcela věnoval hudbě. Začínal a končil jako varhaník a ředitel chrámové hudby, také působil na šlechtických dvorech jako kapelník. Telemann je pověstný především jako enormně plodný skladatel instrumentální hudby. Asi polovinu ze svých 40 oper napsal pro lipské divadlo (zal. r. 1693), dále pro divadla v Eisenachu a Bayreuthu. Jeho hlavní scénou však byl Hamburk, kde Telemannovo dílo převládalo až do konce éry německé opery v roce 1738. Šťastnou ruku měl skladatel především v komickém oboru, na německé půdě vzácném. Jeho díla se vyznačují mistrnými recitativy, hojně se v nich vyskytují sbory. Zpěvnou melodikou a příklonem k lidové nápěvnosti se Telemann hlásí ke galantnímu slohu. Na německý překlad libreta N. Minata z pera J. U. Königa napsal tříaktovou operu *Der geduldige Socrates* (Trpělivý Sokrates, 1721). Ještě před Pergolesiho Služkou paní vytvořil trojdílné (!) intermezzo *Pimpinone oder Die ungleiche Heirat* (Pimpinone aneb Nerovný sňatek, 1725). Také v tomto případě skládal na německý překlad staršího italského textu. Na scénu vystupují jako v rané buffě dvě osoby, obstarožný lakotný pan Pimpinone (= bas buffo) a mladá energická služebná Vespetta (= soprán). Zápletka je však převrácená, dívka si na svém pánovi vynutí sňatek.

Enormně plodný :

G. Ph. Telemann

OPERA SERIA

Neapolská opera spadá do období rozkvětu *bel canta*, ozdobného zpěvu, kastrátů a primadon; jako by se téměř ztrácely ideály tvůrců prvních oper, usilujících o hudební drama. Hudba převládla nad poezií a opera se stala spíš koncertem sólistů nežli hudebním divadlem. V nové době usilují muzikologové o rehabilitaci jednotlivých velkých zjevů opery 1. poloviny 18. století, skladatelů, kteří podle jejich názoru vraceli operu směrem k dramatu zdůrazněním prvků, jež tuto tendenci posilovaly, např. používáním *recitativu accompagnata*, prokomponováním scén, uváděním ansámbľů a sborů. Reforma opery, jež se přisuzuje Gluckovi, se připravovala již dříve, a to nejprve ze strany libretistů. Po iniciativních podnětech Apostola Zena to byl Pietro Metastasio, který podle poněkud nadsazených slov R. Rollanda učinil pro operu víc než všichni skladatelé jeho doby dohromady.

Zpěváci jsou vládci
v opeře

Nikdy nebyla úloha interpretů tak zdůrazněná jako v opeře 1. poloviny 18. století. Školení zpěváků trvalo v té době asi 10—12 let. Nebylo omezeno jen na získání technické dovednosti, nýbrž po adeptech operního pěvectví se požadovalo i hluboké vzdělání literární. Budoucí zpěvák měl být obeznámen s okruhem námětů oper, čerpajících obvykle z antické mytologie a řecké a římské historie. Pěveckým ideálem byl zvučný hlasový projev, schopnost zpěváka dosáhnout brilance v četných melodických ozdobách, dokonale ovládat dech, umění vytvářet *echo*. Ideálem byl legatový tón. U zpěváka se cenil hlas velkého rozsahu, pružnost a elasticita hlasu i technická dokonalost. Vrcholu dosahovalo umění primadon a kastrátů v koloraturách a v kadencích, mnohdy značně rozsáhlých. Umění ozdob prokázal sólista zejména v *da capo* árii při opakování prvního dílu, v němž měl značnou volnost. Vynikající zpěvák byl vládcem jeviště; nebyl pouhým interpretem, ale výběrem árií a jejich vyzdobováním se stával do značné míry spolutvůrcem oper. Zpěvák byl hrdinou scény, orchestr se spokojil s harmonickým doprovodem. P. Metastasio si stěžuje na to, že heroové a heroiny nadřazují svoje flažolety a imitace slavíků nad lidské city. Roku 1720 vyšel v Benátkách satirický spis *Teatro alla moda* (Divadlo podle módy — všimněme si, že v té době divadlo znamená operu) s podtitulem *ossia metodo sicuro e facile par bene comporre ed essequire l'opera in musica* (aneb bezpečný a snadný návod, jak skládat a provádět

opery). Neuvedený autor Benedetto Marcello, sám komponista, udílí ironické rady všem, kteří mají něco do činění s operou. Obrací se na libretisty, komponisty, impresárie, pěvce i učitele zpěvu. Autorova ostrá satira je napsaná tak vtípně, že se dobře čte i dnes. Zvláště nemilosrdnými šlehy zasahuje Marcello kastráty a primadony. H. Ch. Wolff upozorňuje na



*Metastasio, pěvkyně
Teresa Castellini,
Farinelli a autor
olejomalby Jacopo
Amigoni
(kolem roku 1750)*

skutečnost, že o jemném nuancování a improvizaci virtuózních pěvců té doby si můžeme učinit jen mlhavou představu. Proto je velmi obtížné provozovat operní díla tzv. neapolského slohu.

Jednou z nejpodivuhodnějších kapitol pěvecké interpretační praxe je umění *kastrátů*. Kastráčnické zásahy se dostaly do Evropy z Orientu a ve druhé polovině 16. století se objevují kastráti jako pěvci v papežské kapele. Na operním jevišti kastráti vystupovali především v letech 1650—1750, před tím již sporadicky v prvních operách a v římské opeře a potom v Itálii až do konce 18. století. Rozsah kastrátských hlasů se pohyboval asi v rozmezí $c^1 - f^3$; obecně se však neočekávaly extrémní polohy, kladl se spíš důraz na technickou dovednost. Kastrátské hlasy měly podle svědectví současníků zvláštní zabarvení mezi sopránem a altem a byly zvukově velmi průrazné. Zpěváci byli schopni držet dlouhé tóny, zejména v *mezza voce* (polohlasně). Až do pozdního stáří, nedotčeny ani mutací, ani pokročilým věkem, jehož se kastráti obvykle dožívali, jevíly se jejich *voci bianche* (světlé hlasy) jako ohebnější, sladší a expresivnější než hlasy ženské. Nejznámější kastráti dosáhli evropské slávy, snad největší Carlo Broschi, zvaný Farinelli (1705—1782). Jeho *messa di voce*, nasazení tónu

*Oslavování
i opovrhování:
kastráti*

v pianissimu a rozvinutí do fortissima, bylo bezpříkladné jak kvalitou, tak délkou tónu, právě tak jako jeho trylky a koloratury. Farinelli byl žákem největšího učitele zpěvu *bel canta* Nicolò Porpory. Když na jeho radu odešel roku 1734 do Londýna, aby se postavil do řady protivníků G. F. Händela, byl tento geniální tvůrce přinucen opustit operní jeviště a věnoval se oratoriu. Obtížen zlatem, když nashromáždil pohádkové jmění, odešel Farinelli roku 1737 na královský dvůr v Madridu a dosáhl tam u dvou panovníků vlivu srovnatelného s funkcí prvního ministra.

Na umění kastrátů bývaly mimo sféru italského vlivu odlišné názory. Oproti přirozeným ženským hlasům měl hlas kastrátů charakter odosobněného, instrumentálního projevu, což mělo v různých místech Evropy různý ohlas. Například hamburská opera kastráty nepoužívala a také v zámeckém divadle v Jaroměřicích na jihozápadní Moravě kastrátské party zpívaly ženy. Připomeňme při této příležitosti, že kastráti interpretovali jak ženské role — obvykle se uvádí jako jeden z důvodů uvedení kastrátů na jeviště papežský zákaz účinkování žen na divadle —, tak role mužské. Jestliže uvedené absence kastrátských rolí na německé a na naší půdě měly spíš praktický ráz, odmítali projevy kastrátů striktně ve Francii. Jejich hlasy se jevily francouzským umělcům křiklavé, nepřirozené, vyumělkované. Ještě Stendhal v *Římských procházkách* (1829) neskrývá své rozhořčení nad produkcí kastrátů v Sixtinské kapli (*...ne, neznám odpornějšího vřestění*).

Árie Nejdůležitějším prostředkem výrazu v neapolské opeře byla *árie* do té míry, že opera byla vlastně chápána jako sled pečlivě vyvážených a co do účinku odměřených árií. V duchu afektové teorie pozdního baroka vyjadřovala každá árie určitý *afekt*. Filosof René Descartes (1649) rozeznával 6 základních afektů; obdiv, lásku, nenávisť, touhu, radost a smutek. Hudební rétorika 18. století rozlišovala čtené figury ke znázornění afektů. V opeře 18. století bylo nepřípustné, aby po sobě následovaly dvě árie téhož afektu. Podle konvencionálních slovních obrátů libreta skladatel poznal, o který ze tří hlavních afektů jde, zda o příjemný, obtížný nebo smíšený. John Brown ve svých *Letters on the Italian Opera* (1791) rozpoznává několik tradičních typů árií; *aria cantabile*, zpěvná, s pocity něhy, písňového rázu; *aria di portamento*, složená z dlouhých not, v níž mohl zpěvák ukázat technickou dovednost i výrazovou nosnost hlasu; *aria di mezzo carattere*, ne patetická, ale vážná; *aria parlante*, mluvená, bez delších not, bez ozdob, v pohybu spíš rychlá, znázorňující hnutí mysli; blízká jí je *aria agitata*; *aria di bravura*, *aria di agilità*, ukazuje zpěvákovu vyspělost technickou i výrazovou a rovněž rozsah hlasu. Z benátské opery se přenáší do neapolské obliba árií s koncertantním nástrojem, jež přetrvává sporadicky až do počátku 19. století (C. M. Weber: *Abu*

Hassan). Ještě zpěvačka Merlina v Cimarosově buffě *Impresario in augustie* (Impresário v nesnážích, Neapol 1786) chce zpívat s doprovodem hoboj nebo fagotu. Zpěváci příležitostně sváděli skutečné zápasy s koncertantními nástroji. Je to názorný doklad instrumentalizace pěveckého projevu v opeře 18. století.

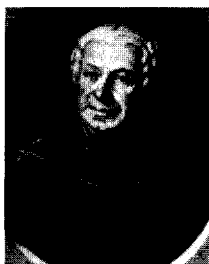
V návaznosti na římské a benátské vzory dosáhla jevištní výprava a technika v 18. století vrcholu. Scéna vychází z pozdně barokního ideálu ohromujících účinků, udivuje svými rozměry, šířkou i hloubkou jeviště, nádhera paláců a chrámů dává nahlédnout do iluzivního prostoru jakési parkové krajiny. Divák byl ohromen nejen jedinečnou podívanou vytvořenou předními architekty a malíři, ale také nevidanými divy divadelních strojů. Na jevišti se předváděly požáry, zřícení paláců a měst, ztroskotání lodí, zatmění slunce a také zmizení nebo zkamenění osob. Roku 1716 spatřila vznešená anglická dáma Mary Wortley Montague na své cestě za manželem diplomatem do Turecka ve Vídni představení v zahradním velkém divadle *Favorite*. Hrála se opera J. J. Fuxe *Angelica vincitrice d'Alcina* (Angelica, vítězka nad Alcinou), jejíž druhé jednání se odehrávalo na širokém průplavu, naplněném vodou. Po vodě přijely dva sbory pozlacených loďek a svedly námořní bitvu. Anglická lady, jež ve svých cestopisných poznámkách nešetřila kritikou vůči vídeňské náboženské bigotnosti a pověřivosti, vyjádřila bezmezné nadšení nad podívanou pro ni zcela nevidanou. Ještě Ch. Burney ve svém *Hudebním cestopisu 18. věku* píše o divadle v Parmě, jež označil za tehdy (1770) největší v Evropě a které mělo pod jevištěm přívod vody pro případ, že bylo třeba sehrát námořní scénu nebo bitvu.

Na vývoji reformovaného operního typu měli lví podíl dva velcí libretisté 18. století, o nichž jsme se již výše několikrát zmínili a které je možno považovat za ideové tvůrce tzv. *opery seria*. Není bez zajímavosti, že oba tito literáti, Apostolo Zeno a Pietro Metastasio, dosáhli nejvyšších hodností jako dvorní básníci v císařské Vídni. Připomeňme však, že dnes zapomenutý libretista Silvio Stampiglia (1664—1725), ve Vídni ve funkci dvorního básníka v letech 1706—1718, tedy ještě před Zenem, se ve svých textech snažil omezit počet dějství a posílit dramatickou akci. Prvý významný krok ovšem učinil Apostolo Zeno (1668—1750). V letech 1718—1729 udával tón jako poeta cesareo neboli *Hofdichter* (dvorní básník) v císařské Vídni. Na stáří se vrátil do rodných Benátek, kde také zemřel. Ve svých 47 libretech dospěl pod vlivem francouzského dramatu k vážnému opernímu typu. Obracel se především k historickým látkám, očistil děj od zásahu nadpřirozených sil, a tedy i od scénických strojů, komických epizod, bombastické deklamace 17. století.

*Scénické divy opery
18. století*

*Obrození opery
z libreta*

Zeno náleží k umělcům, kteří ve vývoji opery usilovali o návrat k typu hudebního dramatu. Jeho texty zhudebňoval A. Scarlatti, Händel, Hasse, ale i pozdější komponisté Paisiello, Piccini aj.



Pietro Metastasio

Nejslavnějším libretistou opery 18. století a jedním z největších v historii tohoto oboru vůbec byl Pietro Metastasio (1698—1782). Římský rodák byl vychován svým příznivcem v přísně karteziánském duchu, studoval práva, obdržel nižší svěcení a záhy se pokoušel psát divadelní hry. Roku 1719 se odebral do Neapole, kde se setkal se známou zpěvačkou Mariannou Bulgarelli (Romaninou), jež ho nasměrovala k tvorbě libret. Již rané libreto *Didone abbandonata*, které zhudebnil D. Sarri (Neapol 1724), založilo Metastasiovu slávu; bylo zhudebněno víc než šedesátkrát. Roku 1730 se stal Metastasio nástupem Zenovým ve funkci dvorního básníka ve Vídni. Následoval svého předchůdce i literárně, opíral se o francouzskou klasickou tragédii. Na rozdíl od Zena kladl důraz na emocionální prvek. Jeho styl je uhlazený, převládá lyrická složka v duchu rokoka, jež ovládalo tehdejší aristokratickou společnost. Osobnost Metastasiova bývá spojována s představou poety oslavujícího vznešené dvorské kruhy. Básník však nepochleboval císaři a jeho dvořanům, jak to činili libretisté u dvora Krále Slunce Ludvíka XIV. Ve svých textech neoslavoval konkrétní osoby a dvůr, ale měl na mysli ideální představu vládce. Hrdinové Metastasiových libret jsou šlechtici, jejichž ctnosti a city jsou idealizovány, avšak jako jejich protihráči se objeví i násilnické a intrikánské postavy z aristokratických kruhů. V textech je vyjádřena touha po svobodě a spravedlnosti. Básníková libreta vyzařují vysoké etické cíle, humanismus a směřují k osvícenství. Tak pochopíme, proč si Metastasiových textů vážil ještě F. Schiller a J. A. Hiller.

Metastasio byl vzdělaným hudebníkem a sepisoval své texty u cembala, aby si ověřoval možnost jejich hudební adaptace. Omezením počtu osob na 5—6 posílil dramatický účinek libret. Všechny básníkovy texty mají 3 jednání, pod vlivem italské komedie, a to se stalo nepsaným zákonem. Počet operních libret P. Metastasia nedosahuje třicítky, jednotlivé texty však byly zhudebněny mnohokrát, např. Artaxerxes stokrát; celkově se hovoří asi o 1000 zhudebněních. Pověstný je v tom smyslu J. A. Hasse, který některé básníkovy texty zhudebnil dokonce dvakrát i víckrát. V Metastasiových libretech se ustálil kontrast mezi recitativem a árií jako jeden z hlavních znaků opery seria. Recitativ jedné nebo více osob vyjadřuje dramatické napětí, v něm se děj posouvá kupředu. V árii vyslovuje jediný zpěvák, sólista, své city divákovi; děj jako by se zastavil, ulpěl na afektu, který určitá osoba vyjadřuje. V tom smyslu se ocitá recitativ i ansámbl v opeře seria v úloze jakéhosi pozadí, z něhož vyrůstá

árie. Recitativ a árie se navzájem doplňují a prostupují. K paradoxům Metastasiovy tvorby, kterou ovládal operní produkci po tři generace skladatelů, náleží, že nikdy neovlivnila literatura hudbu tak jako v jeho díle, a naopak hudba nikdy nestála do té doby tak v popředí opery jako právě tehdy. Připomeňme alespoň nejznámější komponisty, kteří se obraceli k básnickovým libretům: A. Caldara, J. A. Hasse, L. Leo, ale také reformní tvůrci N. Jommelli a Ch. W. Gluck a buffonisté B. Galuppi a N. Piccini. Mladý Mozart komponoval několik vážných oper na přepracované Metastasiovy texty a ještě v předposlední opeře *Titus* (1791) se pokorně vrátil k obnovenému básnickovu libretu.

Všimněme si nyní tří skladatelů spjatých s Metastasiovým dílem, z nichž první náležel k hvězdám první velikosti v operním světě 18. století, druhý byl veličinou na královském berlínském dvoře a třetí, ač cizinec, si dobyl na několik desetiletí přední scény Itálie svými díly. Jedním dechem s Metastasiem se vyslovuje jméno Johanna Adolfa Hasseho (1699—1783) jakožto skladatele, který zhudebnil (až na jednu výjimku — *Temistocle*) všechny básnickovy texty. Původem z hamburského severu, získal Hasse hudební vzdělání v Neapoli u N. Porpory ve zpěvu a u A. Scarlattiho v kompozici. Později platil za nejvýznamnějšího reprezentanta neapolské opery v Evropě. Italové ho vzali za svého, nazývali ho *Il caro Sassone*. Souviselo to s významnou funkcí, kterou Hasse jakožto královský polský a kurfiřtský saský kapelník vykonával u drážďanské opery. Pozici u dvora získal nejen jako kapelník a skladatel, ale také jako manžel skvělé sopránistky Faustiny Bordoni, primadony opery v Drážďanech, hostující významně v Benátkách, v Londýně a dalších městech. Roku 1734 byl Hasse v Londýně vmanévrován provedením opery *Artaserse* do role rivala G. F. Händela. Když po smrti svého protektora krále Fridricha Augusta II. byli manželé Hasseovi po třicetiletém působení bez penze propuštěni, obrátili se do Vídně a do Benátek. Ve Vídni uzavřel skladatel přátelství s Metastasiem a v roce 1771 se jako dvaasedmdesátiletý stal konkurentem patnáctiletého Mozarta v Miláně, kde byla provedena jeho poslední opera *Ruggiero* a Mozartův *Ascanio in Alba*, obě na text Metastasiův.

Společně s Metastasiem je Hasse reprezentant dvorsko-aristokratické italské opery kolem poloviny 18. století. Obdivován byl především pro melodickou krásu árií, v nichž nešetřil koloraturou. Většinou to byly da capo árie, mnohdy velmi rozsáhlé. Jako autor 65 oper, 23 pasticcií a 17 intermezz dospěl Hasse k určité rutině. V jeho tvorbě je však patrný vývoj od schematického střídání recitativů a árií až k prokomponování textů, končící kdesi v předsálí Gluckovy reformy. K nejhonosnějším operám provedeným na dvoře v Drážďanech náležel *Solimano* (1753). Je to

*Metastasiovi
skladatelé*

*Il caro Sassone:
J. A. Hasse*

jedno z prvních děl na látky z dějin osmanské říše, jejichž obliba vyvrcholila na sklonku 18. století. Nápadné bylo zvukové vybavení opery s důsledně dvojitým orchestrem a tureckou dechovou kapelou na scéně. Exotickou látkou z Dálného východu *L'Eroie cinese* (Čínský hrdina, 1753) na Metastasiův text skladatel splatil daň rokokové zálibě v čínské tematice. Toto libreto zaujalo několik dalších skladatelů, mezi nimi D. Cimarosu a Glucka.

V Metastasiově duchu působil v Berlíně Fridricha Velikého operní kapelník Carl Heinrich Graun (1704—1759). Alumnus školy u sv. Kříže v Drážďanech, stal se později tenoristou dvorní opery v Brunšviku. Záhy tu byl odhalen jako nevšední operní kompoziční talent; pět brunšvických oper komponoval ve stylu hamburského divadla na německé texty. Po nástupu krále Fridricha II. na pruský trůn roku 1740 byl povolán jako kapelník do Berlína. Roku 1742 v prosinci byla otevřena nová budova královské opery *Unter den Linden*, a to Graunovým dílem *Cesare e Cleopatra*. Zpívali italští pěvci, které již před časem angažoval Graun na králův příkaz; výpravu vytvořil Giuseppe Galli da Bibiena. Ve svých téměř třiceti operách, komponovaných pro královskou operu na italské texty, přibližuje se Graun melodickému slohu svého slavnějšího druhá J. A. Hasseho, který je vedle něho nejhranější komponista v berlínské opeře a těší se zvláštní oblibě krále Fridricha II. Hlavním dílem Graunovým je opera *Montezuma* (1755) s protikatolickým námětem, který natolik zaujal krále, že napsal v próze francouzský text a dal jej přeložit ve verších do italštiny. V této opeře s námětem dobytí říše Inků španělskými uchvatiteli se poprvé objevuje u Grauna nový útvar, *kavatina*. Na rozdíl od dosud převládající da capo árie je kavatina dvoudílná, má menší rozsah a umožňuje větší dramatický spád opery. Nemá repetice ani koloratury a v podstatě je to útvar blížící se písni.

Il Boemo (Venatorini)

J. Mysliveček

Jestliže v době své nadvlády Italové dobývali evropské scény jako skladatelé, lze za ojedinělý zjev považovat umělce, který, ač cizinec, získal jméno a slávu ve vlasti opery, v Itálii. Josef Mysliveček (1737—1781), syn mlynáře z Horní Šárky u Prahy, vyučil se otcovskému řemeslu, avšak dále studoval v Praze u Habermanna a J. Segera kontrapunkt a hru na varhany. V šestadvaceti letech odešel hudebně i humanisticky vzdělán, dosáhnuv již jistých úspěchů jako instrumentální skladatel, do Benátek, kde se školil u zdatného skladatele oper G. B. Pescettiho. Poprvé na sebe důrazně upozornil v Neapoli operou *Bellerofonte* (1767) o Poseidonovu synovi, který po četných nástrahách získá za manželku královskou dceru. V dalších letech se o Myslivečkova díla ucházela divadla v Římě, Neapoli, Turínu, Florencii, Pavii, Benátkách. Vrcholu slávy dosáhl Mysliveček,

v Itálii nazývaný *Il Boemo* nebo *Venatorini*, v sedmdesátých letech. S oblibou komponoval na libreta Metastasiova a zvláště se mu dařilo v královské opeře v Neapoli. Asi 25 svých oper složil většinou na mytologické a historické náměty. Skladatelovo umění komponovat efektní árie zazářilo při koncertním provedení opery *Ipermestra* (Florence 1769) v Brně 1970. Lze si přitom vzpomenout na to, co napsal Ch. Burney — který zaznamenal největší období Myslivečkova úspěchu v Itálii — o podstatě tehdejší operní árie. *Árie, která má být zhudebněna, měla by zachytit jen jediný okamžik citového vzrušení nebo vášně, vyjádřený tak malým počtem slov citově vyvážených, jak je jen možno.* Myslivečkovi jako reprezentantovi pozdně neapolského slohu šlo především o vyjádření obsahu opery v áriích. Odlišný rukopis, s nímž se někdy setkáme ve skladatelových autografech, by mohl dokonce svádnout k domněnce, že v případě úspěchu si dával Mysliveček vypracovávat recitativy svým pomocníkem. V opeře *Il gran Tamerlano* (Tamerlán, Milán 1771) o dávném dobyvateli střední Asie použil skladatel ve zvýšené míře doprovázeného recitativu a na závěr zařadil účinný ansámbl. Historický námět opery *Montezuma* (Florence 1771) pojal Mysliveček na rozdíl od Graunovy opery jako sólistický útvar s dějem plným dvorských intrik a milostných vztahů. Na jedno z nejzdařilejších libret P. Metastasia komponoval Mysliveček heroickou operu *Ezio* (Neapol 1775). Římský vojevůdce Aetius, vítěz nad Attilou na Katalaunských polích, ve skutečnosti zahynul rukou císaře, za něhož bojoval. V Myslivečkově opeře však děj končí po krutých nástrahách smírně. Skladatelovo jméno proslavila po celé Itálii opera *Olimpiade* (Neapol 1778), rovněž na vynikající libretto Metastasiovo. Téhož roku roku však byla provedena v Lucce opera *Armida*, jež se stala pověstnou po nezdaru v Miláně (1780) jako jedna z příčin Myslivečkova pádu. Jistou roli při tom údajně sehrála skladatelova přítelkyně, proslulá primadona Catterina Gabrielli. Nerušeně se rozvíjelo Myslivečkově přátelství s téměř o generaci mladším Mozartem, jehož patrně doporučil do Prahy. Mozart se Myslivečkově umění obdivoval a zachoval mu přátelství i v době jeho nemoci. Skladatel upadl do nevyčísitelné choroby, žil v nouzi a opuštěn, odkázaný na milost nejbližších přátel. Pohnuté životní osudy Josefa Myslivečka se staly vděčným námětem pro romantizující beletristická zpracování. V pozdně romantickém stylu vylíčil skladatelův život také Stanislav Suda v opeře *Il divino Boemo* (1927). Významnější pro Myslivečkovo dílo je jistá renesance, jež probíhá u nás v posledních letech, kdy jsou na českých scénách uváděny skladatelovy opery. Mysliveček se v těchto dílech jeví jako vynikající mistr bel canta, který koloraturním hlasům poskytuje vděčné



Josef Mysliveček

úkoly. I v nejobtížnějších místech dbá na možnosti zpěváků, s jejichž technikou a interpretačními finesami byl dokonale obeznámen. V oboru instrumentální hudby má Mysliveček své místo jako významný tvůrce, směřující stylově od rokoka k hudebnímu klasicismu.

Do vývoje opery patří také dílo skladatele, kterého dnešní posluchači vnímají jako jednoho z nejoblíbenějších pozdně barokních mistrů v oboru hudby instrumentální. Antonio Vivaldi (1678—1741), rodem Benátčan, syn houslisty v kapele u sv. Marka, byl především vynikající houslový virtuos. Ve svých četných koncertech vytvořil typ koncertantní skladby, který vyvrcholil ve tvorbě J. S. Bacha. V letech 1703—1739 Vivaldi působil jako učitel houslové hry a vedoucí orchestru v dívčím útulku Ospedale della Pieta v Benátkách. Pak cestoval po Evropě jako virtuos a ve 20. a 30. letech 18. století patřil k nejplodnějším operním skladatelům své doby, avšak jeho opery upadly hned po jeho smrti do zapomenutí. Složil víc než 40 děl, z nichž se bohužel zachoval pouhý zlomek. Vivaldi s oblibou komponoval na historické a heroické náměty a jeho živému temperamentu byla blízká i exotická tematika. Vždy se snažil o dramatické vystižení textu, a proto kladl důraz na recitativy. Podle dobové praxe často přesouval árie ze starších děl do nových, což známe např. z tvorby G. F. Händela. V italské opeře se tento zvyk udržel až do doby Rossiniho. Vivaldi byl v kontaktu s divadlem *San Angelo* v Benátkách, aktivně se však podílel na provozování svých děl také v dalších italských i evropských městech.

Svědectvím skladatelova úsilí o optimální tvar díla je práce na jeho nejvýznamnější opeře. Vivaldiho *Orlando Furioso* (Zuřivý Roland, Benátky 1727) je už třetí verzí námětu, který v opeře 18. století patřil k velmi oblíbeným. Příběh rytíře, který vášnivě lásce splatil krutou daň ztrátou rozumu, zvláště znamenitě ztvárnil J. B. Lully v opeře *Roland* (1685) a ještě po Vivaldim se k němu obrátil G. F. Händel (*Orlando*, 1733). Vivaldiho opera pochází z období skladatelovy zralosti a vyniká skvělými recitativy, které ve 3. jednání počtem předvládají nad áriemi. Árie se vyznačují příznačně vivaldiovským melodickým bohatstvím a pečlivě vypracován je i orchestr. Orchestrálnímu partu Vivaldi věnoval zvýšenou pozornost i v opeře *La fida ninfa* (Věrná nymfa, 1732). Toto dílo zaznělo k slavnostnímu otevření nového divadla *Teatro filarmonico* ve Veroně. Skladatel sám vybral zpěváky, výpravu pořídil stavitel budovy, proslulý architekt Francesco Galli da Bibiena.

V období vrcholné opery seria rozvinuli svou činnost v západní Evropě dva geniální skladatelé. Prvý z nich organicky vyšel z tohoto ovzduší a vytvořil syntetický typ, v němž se mísí italský základ s fran-

couzskými a německými prvky. Druhý se utkal s italskou i francouzskou operní tradicí a stal se po Lullym druhým zakladatelem francouzské národní hudby.

Georg Friedrich Händel (1685—1759), rodák z Halle nad Sálou, byl od dětství vzděláván v hudbě. Začínal jako houslista a cembalista v hamburské opeře, kde přišel do styku s R. Keiserem. V Hamburku slavila úspěch jeho první opera *Almira* (1705) podle komedie Lope de Vegy o kastilské královně. V duchu hamburské dramaturgie obsahuje 41 německých a 15 italských árií s návazností na lidovou píseň. Na podzim 1706 se vydal Händel do Itálie, kde byl ceněn jako cembalista a vzbudil nadšení operou *Agrippina* (1709) v Benátkách. Básníkem ironicko-satirického libreta na námět z císařského Říma byl kardinál Vincenzo Grimani. V Händelově hudbě zauímají přední místo árie, zejména Nero nova sicilánová árie a Poppéina zrcadlová árie, líčící zdařile psychologický stav hrdinky. Po návratu do vlasti a krátké epizodě kapelníka v Hannoveru se usídlil Händel v Londýně, když se jeho patron, vévoda, stal britským králem Jiřím I. V Londýně znamenalo provedení Händelovy opery *Rinaldo* (1711) skutečný triumf. Námět známý z Lullyho opery mladý skladatel zhudebnil s důrazem na plastické zobrazení jednotlivých postav. Účinný kontrast válečnického Rinalda a svůdnické Armidy je zachycen již v ouvertuře. Pro Händelovu dramaturgii je příznačný jasný tonální plán díla. Proslulá sarabanda *Lascia chio pianga* (Nech mne, ať pláče) pochází z první autorovy opery. Roku 1720 se ujal Händel vedení *Royal Academy of Music*, společnosti provozující operu v Londýně pod ochranou krále. V náročné vůdčí funkci sváděl se svými protivníky nekonečné boje, jež měly vedle uměleckých záležitostí i politickou příchuť. Händelovou povinností bylo také vyhledávat zpěváky na kontinentě, zejména v Itálii, a obstarávat repertoár. Právě v době nejintenzivnější organizační činnosti vystupoval skladatel do popředí s novými díly. Činnost v královském divadle zahájil tragickou operou *Radamisto* (1720) na látku z provincie císařského Říma. Libreto napsal jeho oblíbený textař Nicola Francesco Haym. Hodnoty této opery spočívají v tematickém bohatství hudby a výrazné instrumentaci. Trojí znění díla svědčí o častých nutných změnách v Händelově ansámbly, pro něž bylo třeba stále znovu upravovat nebo doplňovat materiál. Bez větších neshází Händel zvítězil nad nebezpečným soupeřem, skladatelem G. B. Bononcini, jehož povolala na ostrov protikrálovská strana v Londýně. Z té doby pocházejí tři vynikající skladatelova díla. Za vrchol Händelovy operní tvorby se považuje opera *Giulio Cesare* (1724) na atraktivní látku z doby Caesarova tažení do Egypta. Sympatické je již to, že libretista



Georg Friedrich
Händel

Giulio Cesare

N. F. Haym čerpá na rozdíl od textařů benátské opery ze skutečných událostí. Ve srovnání s předchozími díly tu vzrostlo skladatelovo charakterizační umění. Na scéně se pohybují živí lidé, árie Kleopatry prozrazuje vnitřní vývoj této postavy. Kleopatra poprvé zpívala proslulá sopranistka Francesca Cuzzoni. Caesarův nářek *Alma del gran Pompeo* (Duch velkého Pompeia) ohlašuje prokomponovanou scénu u Händela. Baletní výjevy, mohutné sbory a hudba na jevišti ve stylu *concerta grossa* se dvěma kontrastujícími orchestry navozují podmanivou atmosféru děje.

K dramaticky vyhoceným skladatelovým dílům náleží *Tamerlano* (1724). Plastičnost jednotlivých postav v této opeře ještě vzrostla. Je tu množství doprovázených recitativů, za jeden z vrcholů díla bývá označována velká scéna smrti sultána Bajazeta; obsazení jedné z hlavních rolí tenorem je Händelovou specialitou. Duet milenců Cornelie a Sexta náleží k nejpůsobivějším v opeře 1. poloviny 18. století. Podobně jako Julius Caesar končí i opera Tamerlán humanisticky smírným závěrem; libretistou je i tentokrát N. Haym. Obsáhlé finále je naplněno hudbou až gluckovské výrazové síly. Jednou ze zvukově i dramaticky nejbohatších Händelových oper je *Rodelinda* (1725) s raně středověkým námětem z říše Langobardů. Strastiplná cesta královny, jejíž choť Bertarich byl zapuzen tyranem, vyústí ve šťastný závěr. V opeře upoutala diváky scéna spánku, nářek Bertarichův a líčení přírody. S předcházející operou má Rodelinda společnou výraznou tenorovou postavu. Ze šťastné doby Händelova života pochází i definitivní verze mytologické pastorální opery na anglický text Johna Gaye, *Acis and Galatea* (1732). Námět sicilské báje, tradované u Ovidia, vyústí v tragédii milenců, sledovaných žárlivým Polyfémem (výrazná basová role).

Jestliže Händel odrazil svými uměleckými úspěchy první útoky nepřátel, vyvstaly mu vážné nesnáze přímo v jeho souboru. Žárlivě soupeřily mezi sebou primadony Faustina Bordoni a Francesca Cuzzoni a jejich vzájemná zášť vyvrcholila rvačkou na jevišti za přítomnosti královské rodiny. Tento výstup byl parodován v *Žebrácké opeře* (1728), jež byla jednou z příčin debaklu Händelovy operní společnosti. Skladatel se údajně snažil usmířit obě pěvecké hvězdy kompozicí opery *Alessandro* (1726), v níž dostaly dámy navzájem vyrovnané role Alexandrových milenek. Dílo se stalo známým v přepracování pod názvem *Poro*, což je jméno nešťastného krále, poraženého Alexandrem. Obě verze opery byly poprvé provedeny v *Haymarket Royal Theatre*, jež od roku 1705 sloužilo činohře a od roku 1720 Händelově opeře. V té době se zvedla v Evropě vlna odporu vůči italské opeře. Významný německý teoretik a skladatel Johann Mattheson, kdysi spřátelený s Händelem, odkazoval Vlchy s jejich hippogryfy zpátky za Alpy.

Händel byl nucen roku 1728 společnost rozpustit, nevzdal se však boje a odjíždí na delší cestu do Itálie, kde se seznamuje s mladší generací skladatelů neapolské školy, zvláště s L. Vincim. Záhy se objeví plody tohoto setkání; ve srovnání s dosavadním důrazem na koncertantní styl vykazují skladatelovy opery větší smysl pro dramatický výraz. Neobyčejně zdařilým dílem této doby je romantická operní báje *Orlando* (1733) na námět renesančního eposu L. Ariosta. Obdivuhodná je postava titulního hrdiny, vylíčená dramaticky ojediněle v kontextu skladatelova díla, recitativy a áriemi jako bez ladu a skladu, s využitím tehdy neznámého pětidobého taktu k vyjádření hrdinova šilenství. Opera bývá uváděna jako příklad nejvyššího možného dramatismu ve formě áriové opery.

Novým úderem zasazeným královskému oblíbenci Händelovi byla konkurenční italská operní skupina (*Opera of the Nobility*), kterou vedli N. Porpora a později J. A. Hasse. Když ztroskotalo druhé operní podnikání (*The King's Theatre*, 1729), Händel se pokoušel usadit v útočišti lehčí múzy, divadle *Covent Garden*, vystaveném roku 1732 na místě klášterní zahrady. Ve srovnání s předchozími obdobími mají Händelovy opery z 30. let nápadně oproštěný výraz, připomínající hudební řeč rokoka. Po francouzském vzoru uváděl do svých oper balet a vědom si mistrného ovládní sboru uplatňoval tuto složku, v neapolské opeře zanedbávanou, ve svých dílech. Ze skotského středověku čerpá opera *Ariodante* (1735) s poetickými áriemi, sbory a malým baletem černochů. Použití pěveckého sboru ve finálních scénách místo obvyklých ansámbľů sólistů ohlašuje důležitost sborové složky ve skladatelových dílech. Motiv Božího soudu (ordálie), jemuž má být podrobena křivě nařčená Ginevra, upomene na Wagnerova Lohengrina. Dramaticky ještě výraznější je *Alcina* z téhož roku o středověké kouzelnici, jejíž říše se nakonec hroutí. Tento starý námět podle eposu Ariostova, s nímž jsme se setkali u J. J. Fuxe, je zpracován po francouzském vzoru s důrazem na baletní složku; invenčním bohatstvím a kontrastem nápadů upoutají snová taneční intermezza *Zápas snů libých a nelibých*. Teprve po komponistově smrti se stal nejpopulárnější operou G. F. Händela rokokově půvabný *Serse* (Xerxes, 1738) o zamilovaném perském králi. Stalo se tak v neposlední řadě díky úvodní králově árii *Ombra mai fu* (Kýžený stín), zpívané ve chvíli snění ve stínu platanu. Toto proslulé *Largo*, ve skutečnosti *Larghetto*, je reprezentační Händelova melodie, plná vznešeného klidu a šře, v oblíbené komponistově pastorální tónině *F dur*. Oproštěním a zdobněním výraziva se blíží tato opera na některých místech stylu rokoka.

Händel věnoval opeře svá nejlepší léta, nebyl to však jediný obor jeho mnohostranné tvůrčí činnosti. Po nezdaru třetí operní společnosti

v Covent Garden (1739) se obrátil k oratoriu. V něm sloučil epickou a dramatickou složku a uplatnil své mistrovství sborové techniky. *Juda Makabejský* (1739) a *Mesiáš* (1741) dobyli puritánskou Anglii jako lidové kompozice na biblické látky. Ve 30. letech vznikají jeho concerti grossi (1733, 1739), abychom jmenovali alespoň ta skladatelova nejtypičtější nástrojová díla. V obou těchto oborech, v oratoriu a ve tvorbě orchestrální, se Händel stal prvořadým mistrem hudebního baroka.

Händelův operní typ

V opeře ho nelze považovat za revolucionáře ani v námětech, ani v jejich zpracování. Obracel se k historickým a mytologickým látkám nebo ke středověkým pověstem. Jeho oblíbeným libretistou byl Nicola Haym, třikrát skládal na texty Metastasiovy, zejména operu *Porro*. Overturu komponoval Händel ve francouzském slohu jako široce založený útvar, často s připojením dalšího dílu po druhé části, allegro. Sbor ve svých operách zpočátku neuplatňoval. Recitativ učinil melodicky i harmonicky bohatým útvarem, využíval také ariosa a jeho da capo árie jsou formově jedinečně rozrůzněné. Hlavní role svěřoval většinou sopránům a altům, v některých operách byla primadona obdařena až dvaceti áriemi. V tom lze spatřovat ústupek dobové konvenci italské opery. Na druhé straně však ve srovnání s touto vysloveně sólistickou operou Händel do svých děl zařazoval rozsáhlé taneční výstupy a později i sborové výjevy. Základem Händelova operního orchestru jsou smyčce s basso continuum; ke koncertantním účelům využívá skladatel houslí, fléten, hobojů a fagotů. V doprovodu sborů a ke zvláštním účelům zaznívají lesní rohy, trubky a trombóny. Nápadným způsobem uplatňuje Händel ve svých operách tonální plán s využitím charakteristických tónin — pastorálního *F dur*, radostného *G dur* a teskného *f moll*. Hudební proud svých jevištních děl obohacuje melodickorytmickými figurami ostinátního charakteru.

Ojedinelým dokladem instituce, která na evropské pevnině pěstovala Händelova oratoria a opery v době, kdy už skladatelova scénická díla upadala v zapomenutí, byla od roku 1820 zámecká kapela hraběte H. W. Haugwitze v Náměšti nad Oslavou. Od dvacátých let 20. století lze sledovat renesanci Händelova scénického díla. Počínaje obnovenou premiérou opery *Rodelinda* roku 1920 v režii Oskara Hageny se stalo dolnosaské město Göttingen důležitým centrem skladatelova kultu. Od roku 1952 se koná ve skladatelově rodišti Halle každoroční mezinárodní hudební festival, *Händel Festspiele*. Organizátoři si kladou za cíl uvádět skladatelova díla širokým vrstvám obecnosti a vedle známých děl ve vzorné interpretaci seznamují veřejnost s méně frekventovanými operami a oratorii.

Pozdní sláva:
J. Ph. Rameau

Jean Philippe Rameau (1683—1764), syn varhaníka z Dijonu, dospěl k opeře až v pokročilém věku. Důkladné hudební vzdělání získal u svého

otce, navštěvoval jezuitskou kolej a krátce pobyl v Miláně. Vystřídal několik varhanických míst ve venkovských městech i v Paříži, kde založil soukromou hudební školu. Rameau byl vynikající varhaník a clavecista; na počátku 18. století začal s publikací znamenitých kousků pro clavecina. Je rovněž jedním z největších teoretiků v dějinách hudby. Roku 1722 vydal epochální nauku o harmonii, založenou na převratech akordů. Dvě desítky scénických děl, které napsal Rameau ve zralém věku, představují mohutný, osamělý masiv. Vzdor značným úspěchům, jež se dostavily v pozdní fázi skladatelova vývoje, Rameau nedosáhl popularity ani ve své vlasti. Teprve v našem století se objevují jeho díla sporadicky na repertoáru předních světových scén a budí obdiv milovníků staré hudby. Rameau představuje pozdní barok ve Francii podobně jako Bach v Německu a Händel v Anglii. V tom smyslu je dovršitelem Lullyho, od něhož přejímá mytologické náměty a balet, jehož však převyšuje melodicky i harmonicky, barvitostí orchestru a skvělou taneční hudbou. Ve srovnání se zakladatelskou osobností Lullyho prohloubil Rameau charakteristiku osob a rozšířil prostor dramatických situací. Orchestrální suity z Rameauových scénických děl jsou dodnes schopné života v koncertním repertoáru. Jedinečné jsou skladatelovy deskriptivní sinfonie a drobné instrumentální kousky, líčení určitých scén na jevišti. Spíš než pouhé popisy s převažující zvukomalbou, jak je pěstovali jeho současníci, Rameau co nejjednoduššími prostředky vytvářel hudební symboly krajiny nebo podmanivé přírodní nálady. Rameau je mistrem odstíněného recitativu, jeho *airs* svou vážností vedou ke Gluckovi, drobnější *ariettes* v italizujícím tónu okouzlují střídavě použitými občasnými koloraturami. Oproti Lullymu spoléhá Rameau ve větší míře na účinek sboru a využívá dobového obsazení operního orchestru k dramatickým účelům. Roku 1756 byl orchestr pařížské opery obsazen 47 hráči a v jeho sestavě lze spatřovat směřování od pozdního baroka ke klasicismu: 2 flétny, 4 hoboje, 5 fagotů, trubka a bicí nástroje, smyčce a basso continuo. Příležitostně byli přibráni hráči na *musette* (dudy, ve Francii tehdy používané i ve vážném oboru), lesní rohy a klarinety.



Jean Philippe Rameau

Do pařížské *Académie de Musique*, Královské opery, vstoupil Rameau jako padesátník tak říkajíc postranním vchodem. Jeho žačka paní de La Pouplinière, manželka vlivného finančníka, ho seznámila s Voltairem a po počátečních nesnázích vše spočinulo na energicky cílevědomé skladatelově osobnosti. V první opeře *Hippolyte et Aricie* (1733) se mohl Rameau zavděčit pařížskému publiku příběhem o synovi krále Thesea, k němuž vzplane jeho macecha Faidra a zklamána ho křivě obviní. Komponista navázal na lullyovský typ *tragédie lyrique* také v opeře *Castor et*

Pollux (1737) s mytologickým námětem bratrské lásky. Nejvýznamnějším skladatelovým přínosem je opera se zásadní účastí baletu, *comédie-ballet*. Tento útvar založil J. B. Lully ve spolupráci s Molièrem a Rameau v něm mohl navázat i na pokročilejší typ A. Campry. *La Princesse de Navarre* (Princezna navarrská, 1745), provedená ve Versailles, získala Rameauovi jmenování královským komorním skladatelem Ludvíka XV. Za první francouzskou komickou operu bývá označována *Platée ou Junon jalouse* (Plathé aneb Žárlivá Juno, 1745). Svůdce krásné nymfy Jupiter se objeví v podobě osla, v orchestru zazní hýkání, jeviště oživí sbor žab. Tato lyrická taneční farse připomene Offenbachův přístup v Orfeovi v podsvětí. Obnovená premiéra v rekonstruovaném barokním divadle v Mnichově 1969 měla úspěch. Mezi jednotlivými akty a v závěru těchto baletních komedií se objevovaly tzv. *divertissements*, taneční a zpěvní vsuvky, jež měly určitou souvislost s hlavním dějem. Z nich se v Rameauově díle vyvinuly samostatné útvary, tzv. *opéra-ballets*, baletní opery. Nejvýznamnější jsou *Les Indes galantes* (Galantní Indové, 1735) o prologu a třech *entrées*. V prvním aktu je hrdinou velkodušný Turek, který odevzdá mladou zajatkyni milenci ztroskotavšímu s lodí nedaleko jeho sídla. Druhé *entrée*, *Les Incas de Perou* (Inkové v Peru), obrací pozornost diváka do říše Inků. Skladateli poskytlo možnost vyjádřit přírodní katastrofu zemětřesení a vzývání slunce. Ve třetím jednání ožívají slavnosti květů u starých Peršanů. Později bylo přidáno ještě čtvrté dějství *Les sauvages* (Divoši, 1736) s mírovou slavností amerických domorodců. Toto Rameauovo dílo je dosud živé v podobě suity pro orchestr, dosvědčující komponistovo umění hudební charakteristiky a líčení přírodních nálad. Nezanedbatelným prvkem, který přispěl k popularitě této nejznámější komponistovy baletní opery, je exotismus, příznačný pro francouzskou tvorbu 18. století. Hudbu vzdálených končin skladatel samozřejmě neevokuje na základě studia exotické hudby, nýbrž vlastní fantazií, homofonními sledy a nezvyklými intervalovými skoky. Na jeden z nejoblíbenějších námětů Rameau komponoval operu *Pygmalion* (1748). Opera je pozoruhodná vyrovnaností textu, hudby a tance. V modulačně pozoruhodném Pygmalionově recitativu už lze zaslechnout *cosi* z deklamačního duktů C. Debussyho. Příběh o Pygmalionovi se stal námětem prvního scénického melodramu v historii hudby (J. J. Rousseau, 1770). Receptce Rameauova díla nebyla prosta značných protikladů. Nejprve se proti němu postavili konzervativci ve jménu obhajoby tradice Lullyho. Později byl uznán za dovršitele jeho díla a zařadil se také ve známém sporu buffonistů, *querelle des bouffons* (1752), do tábora tradicionalistů, zastánců tragédie lyrique.

O P E R A B U F F A

Rodištěm opery buffy je jižní Itálie, přesněji řečeno Neapol, město, jež muž ostatně vznik tohoto významného žánru nebyl nikdy upírán. Komické scény v seriózních operách znali již v Římě a v Benátkách v 17. století, a sporadicky se tu vyskytovaly i celé opery s humornými látkami. V těchto hrách se střídaly po starém způsobu vážné a žertovné scény. V první polovině 18. století se začala objevovat *intermezza*, buď vkládaná mezi akty vážné opery nebo i jako samostatné útvary. V ustáleném schématu opery seria o 3 dějstvích se pak vyskytují obvykle dvojdílná *intermezza*. Tyto kusy provozovaly zvláštní skupiny zpěváků, jež se lišily od profesionálně vyspělých pěvců opery seria. Carlo Goldoni ve svých pamětech vypráví o souboru ve Veroně, který měl pro *intermezza* 2 zpěvačky a zpěváka. Jedna zpěvačka a zpěvák neznali noty, měli však výborný sluch a vkus, znamenitě zpívali a publikum bylo spokojené. Skupiny zpěváků *intermezz* bývaly vítány i u dvorních kapel, již proto, že vyžadovaly minimální náklady. Stačilo angažovat 2—3 zpěvačky a levná byla i úprava scény. Komické *intermezzo* do vážné opery komponoval sám skladatel, mohlo však být použito i hudby jiného autora. Buffové scény A. Scarlattioho *Despina e Nisso* zazněly poprvé ve skladatelově opeře *L'amor generoso* (Ušlechtilá láska, 1714) a roku 1724 v opeře *Antigona* G. M. Orlandiniho. V prvním případě to bylo při prvním provedení Scarlattioho opery v Benátkách.

Intermezza

Druhým pramenem opery buffy byla neapolská hudební komedie, jež se provozovala od 90. let 17. století ve šlechtických palácích v neapolském nářečí a od roku 1709 ve veřejném divadle. Od roku 1724 vyvíjela v Neapoli činnost tři divadla komedie, ostatně již jsme připomněli autory komedií v nářečí z okruhu neapolské školy, Leonarda Lea a Leonarda Vincioho. Opera buffa čerpala látky z lidových komedií, karnevalových frašek a maškarních her. Na rozdíl od opery seria s jejími vznešenými postavami hrdinů se na scéně opery buffy objevuje skutečný denní všední život s figurkami skrblivého starce, mladé schovanky, zamilovaného mladíka, tak jak je známe především z Goldoniho komedií. Z komedie dell'arte převzala raná buffa postavy starého kapitána, chůvy, advokáta a hudebníků a sluhů. Ve srovnání s vážnou operou je v buffě počet osob radikálně omezen a jednotlivé typy jsou ostře charakterizovány.

*Neapolská hudební komedie**Výrazové prostředky rané buffy*

Skladatelé opery seria zachycovali ve svých hrách spíš obecnou atmosféru a její hrdinové a heroiny vyjadřovali své city nikoli jako individuální postavy, nýbrž jako zástupci určitých schematizovaných skupin, bez zvláštní hudební charakteristiky. Naproti tomu se v buffě objevují ostré vyhraněné figurky, z nichž každá je obdařena výraznou hudební charakteristikou. Hudba rané buffy je nápadně prostá, se sklonem k drobnokresbě, rokokovým ozdůbkám, symetrii a s vyhraněním durové a mollové tóniny. Příznačný je secco recitativ v rychlém parlandu, árie často tvrdošijně opakují určitý výrazný motivek. Vedle trojdílné árie, jež v buffě podléhá zkrácení, se vyskytuje árie dvojdílná, někdy se závěrečným rychlým zakončením, *strettou*. V melodice jsou nápadné skočné, široce rozpjaté intervaly v pěveckých i instrumentálních partech. To vše budí komický dojem. Objevným způsobem byl však využit i sólový bas, který opera seria opomíjela, kdežto nyní se jakožto basso buffo stal prvořadým prostředkem hudební charakteristiky. Důležitou novinkou buffy je *ansámbel*, v němž se spojují role ve vyšší celek. Vrcholem jednotlivých jednání, zejména závěrečných, je finále, v němž nabývají stále větší důležitosti ansámblы. Skladatelé uvádějí ve finále na scénu všechny osoby s jejich charakteristikou. Vzájemným střetáváním postav dochází k vyhocení děje. Námětově se postupně objevují v buffě sentimentální prvky, jež sem pronikají zásluhou libretistů. Nejvýznamnější z nich byl benátský advokát a komediograf Carlo Goldoni (1707—1793), jehož asi 70 buffózních textů bývá co do významu srovnáváno v této sféře s dílem Pietra Metastasia v oboru opery seria.

Génius rané buffy:
Pergolesi

Počátky opery buffy jsou spojovány s jejím nejvýraznějším tvůrcem v první polovině století, jímž je Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736). Pergolesi patří k zázračným zjevům dějin hudby, pouhých několik let tvůrčí práce vyplnil neuvěřitelným množstvím děl. Rodák z Jesi u Ancony, byl žákem Durantovým na neapolské konzervatoři. Roku 1731 byla provedena v klášteře jeho duchovní opera a ve dvorním divadle opera *La Sallustia*. Tříaktovou komedií v neapolském nářečí *Lo frate 'nnamorato* (Zamilovaný bratr, 1732) se Pergolesi řadí ke skladatelům tohoto komediálního typu, který lze považovat za jeden ze zárodků opery buffy. Humorný příběh z venkovského prostředí končí nekonvenčně; ze tří svatebních plánů se uskuteční pouze jediný. Osm ostré vyhraněných figur na scéně má navzájem vyrovnané party. Není to ovšem ještě pravá buffonáda, nýbrž děj se rozvíjí v rovině světlého humoru. Kolem roku 1730 se ustálil v Neapoli typ dvojdílného intermezza. Ze dvou set intermezz z té doby dosáhla nesrovnatelného úspěchu *La serva padrona* (Služka paní), původně včleněná jako vsuvka do tříaktové vážné skladatelovy

opery *Il prigioniero superbo* (Hrdý zajatec, 1733 v Teatro San Bartolomeo). Později se osamostatnila a je dodnes prezentována na operním jevišti jakožto nejstarší opera buffa. Služka paní je skutečně prototypem rané buffy jak ekonomii výrazových prostředků, tak celkovou charakteristikou. Jednoduchý děj libretisty Antonia Federica Gennara stačí unést sopránová, basová a nemá role. Serpina (= malá hadí žínka, všimněme si příznačného jména) přiměje k sňatku staříka Uberta, takže je to právě naopak, než jak se děje ve většině námětů opery buffy. Němá figura sluhy naznačuje zvýšený význam pantomimy v počátcích buffy. Text již není v dialektu a je zbaven vulgarismů starší komedie; stojíme na prahu buffózního divadla. Melodika je převážně durová, základní pohyb rychlý. Příznačné je opakování úryvků textů, jemuž odpovídá repetování drobných motivků v hudbě. Jediný motiv ovládá obvykle celou árii, ke zdůraznění komického elementu se přesouvají rytmické akcenty. Novinkou je stručná árie s tempovým rozvrhem pomalu-rychle. Z ohlasů Služky paní na evropských scénách připomeňme boj přívrženců opery buffy s jejich protivníky, tzv. *querelle de bouffons*, v Paříži let 1752—1754.



Giovanni Battista
Pergolesi

Jedním z nejsympatičtějších rysů opery buffy je rozvoj *ansámblu* a *finále*. V souvislosti s finále se uvádí jako jeho objevitel Nicola Logroscino (1698—1765), avšak z jeho téměř dvaceti jevištních děl je dochováno jen několik, takže není možné tuto domněnku potvrdit. Skladatel je autorem komedií v neapolském dialektu, mezi nimi se nachází *Il Governatore* (Místodrželce, Neapol 1747). Toto dílo je uzavřeno sledem scén, jež jsou za sebe řazeny v podobě tzv. *řetězového finále* ještě bez jednotícího formového a obsahového záměru, jak je známe z Mozartovy tvorby. Jistým pokrokem je ve finále 1. jednání použití motivického jádra, jež ovládá tento závěr.

Vymoženosti buffy je
ansámbl a finále

Ve druhé polovině 18. století dospívá opera buffa ke své zralosti; zásluhou Goldoniho komedií se diferencuje obsah libret, pronikají sem prvky vídeňské lidové komedie a sentimentální náměty. Vzniká smíšený typ opery, rozvíjející se z podnětů francouzského a německého klasického divadla. Podnázev opera buffa už skladatelé nepoužívají k označení charakteru svých děl. Vznikají nové termíny, z nichž příznačný je *dramma giocoso*, známý z Mozartova Dona Giovanniho. Už několikrát jsme zmínili Carla Goldoniho a nepochybně právem, neboť jeho vliv na vývoj opery buffy nelze ani docenit. Především díky jemu se libreto tohoto útvaru stává zajímavějším než libreto opery seria.

Buffózní typ
C. Goldoniho

Italskou buffu druhé poloviny 18. století reprezentuje skupina vynikajících skladatelů, ve své době nesmírně populárních. Lze říci, že komický obor tehdy ještě všeládnoucí italské opery v té době vítězí nad vážným

Buffa zralá a pozdní

oborem, zatímco ve druhé polovině 19. století je tomu právě naopak. A přece se opery z té plejády zvučných skladatelských jmen dnes na repertoáru objeví jen zcela ojediněle, ovšem s výjimkou Tajného manželství Domenica Cimarosy.

B. Galuppi O hudebně dramatické vytríbení opery buffy se zasloužil Baldassare Galuppi (1706—1785), žák A. Lottiho v Benátkách, později činný v Londýně a v Petrohradě. Tento mimořádně plodný autor víc než stovky jevištních děl se nejvíc proslavil tříaktovou buffou *Il filosofo di campagna* (Venkovský filosof, Benátky 1754). Hrála se jako nejoblíbenější opera vedle Pergolesiho Služky paní po celé Itálii i Evropě; v Praze byla poprvé provedena již v následujícím roce po italské premiéře. Libreto C. Goldonihho rozvíjí příběh starého otce, který se snaží odvrátit dceru od chudého nápadníka. Hybatelem děje je služka Lesbina, jakýsi Figaro v sukních, sprádající intriky ve službách milenců. Skladatel modeluje milostný vztah mladého páru prostředky vážné opery; otec je však bas buffo. Zvláště zdařilé je finále prvního aktu a závěrečný septet druhého jednání, ukázky řetězového finále italské buffy druhé poloviny století.

N. Piccini Umělcem pohnutého života a neobyčejně plodného díla, jakož i osobních úspěchů a nezdarů byl Niccolò Piccini (1728—1800). Studoval pravděpodobně v Neapoli, dráhu operního komponisty zahájil v Římě a Neapoli, kde byl kapelníkem a pedagogem. Roku 1776 přesídlil do Paříže; tam byl vmanévrován do pozice hlavního oponenta Gluckova v pokračování známého sporu buffonistů. Je ovšem třeba připomenout, že Piccini byl významný skladatel i vážné opery. Jedním z největších úspěchů pozdní opery buffy se stala *La buona figliuola* (Hodná dceruška, Řím 1760) na libreto C. Goldonihho podle ve své době proslulého mravoličného románu Samuela Richardsona *Pamela* (Londýn 1741). Nalezenec Cecchina rozkvetne v půvabnou dívku, o niž se uchází markýz a zahradník. Po řadě zápletek se objeví dívčin otec, plukovník, a zasnuhuje ji s markýzem. Symptomatické je zpracování slavné literární předlohy stejně jako sentimentální tón, ohlašující měšťanskou komedii. Předností Picciniho zhudebnění je skvělý humor spojený s tklivými momenty. Každé jednání je zakončeno dlouhým *rondovým finále*, tvořícím alternativu k řetězovému finále. Skladatel nazval v podtitulu svou operu *melodramma giocoso*, aby naznačil, jak mu záleželo na účinném divadelním vyznění díla.

G. Paisiello Z nejmladší generace skladatelů pozdní opery buffy na sklonku 18. století vystupuje do popředí Giovanni Paisiello (1740—1816). Odchovanec neapolské školy pronikl záhy buffózními operami na italská jeviště a stal se jedním z nejznámějších skladatelů. Roku 1776 ho povolala

Kateřina II. do Petrohradu, kde se stal kapelníkem a inspektorem obou italských oper. Po návratu byl činný v Neapoli jako kapelník a skladatel vážných i komických oper. Jeho nejslavnější operou se stal *Il barbiere di Siviglia* (Petrohrad 1782), první úspěšné zhudebnění námětu komedie Pierra Beaumarchaise; libretistou byl Giuseppe Petrosellini, textař Paisiellův a Cimarosův, který v *Lazebníku sevillském* vytvořil své nejúspěšnější dílo. Skladatel tu uplatnil znamenitou charakteristiku osob, jeho hudba se vyznačuje zdravou lidovostí. Publikum v Evropě i v Americe, kam tato opera pronikla, oceňovalo zvláště romanci Almavivovu, árii Bartolovu, dopisové trio a kvintet. Paisiellova opera byla zatlačena do pozadí stejnojmenným dílem G. Rossiniho. Někdy se uvádí, že neprávem, avšak recenze sporadických novodobých provedení díla jsou v hodnocení Paisiellova *Lazebníka* rezervovanější. S touto operou ve své době soutěžila co do popularity dvouaktová buffa *L'amor contrastato* (Láska s překážkami, 1788 Neapol), provedená v podobě o 3 dějstvích pod názvem *La molinara* (Mlynářka) v Benátkách 1789. Okouzující mladá mlynářka je obětována neodbytným soudcem a záletným baronem; nakonec podá ruku notáři, který z lásky k ní je ochoten stát se mlynářem. Výrazné jsou v opeře ansámby, tři duety, kvartet, kvintet a dvě finále, z nichž zejména důmyslně vypracovaný je závěr 1. dějství. Nesmírně populární melodie *Nel cor più non mi sento* (Své srdce sotva cítím) použil Beethoven jako téma k variacím pro klavír. Ještě na počátku minulého století byla *La molinara* tak populární, že inspirovala Wilhelma Müllera k básnické sbírce *Die schöne Müllerin* (Krásná mlynářka), kterou zhudebnil Franz Schubert roku 1823 v jednom ze svých slavných písňových cyklů. Sentimentálním námětem zaujala ve své době publikum po celé Itálii, ale také Evropě *Nina ossia La pazza per amore* (Nina aneb Šílená z lásky, 1789). Zamilovaná dívka onemocní, když dostane mylnou zprávu o tom, že její milý byl v souboji smrtelně raněn. Motiv známý později z Donizettiho skončí tentokrát šťastně. Podle názvu *Il re Teodoro in Venezia* (Král Theodor v Benátkách, 1784) bychom usuzovali na vážnou operu, ve skutečnosti však tato buffa o dvou dějstvích je námětově tak kuriózní, že ji Alfred Einstein považuje za první komickou operu s politickou zápletkou. Významný libretista Giovanni Battista Casti napsal text podle skutečné události. Hrdinou je vestfálský baron, který se prohlásil za korsického krále Theodora I., během svého krátkého panování zlepšil školství a armádu, byl však záhy svržen italsko-francouzskými vojsky. Opera je typickou paisiellovskou látkou na hranici sentimentu a komiky. V nové době byla vzkříšena Paisiellova buffa *Gli Astrologi immaginari* (Pomyslní astrologové, 1779), jejíž satirický námět skladatel vyjádřil

vděčnými áriemi i zdařilými ansámby. Čeští obrozenci ji v roce 1786 hráli v překladu Václava Tháma pod názvem *Zamyšlení mudrci*.

V historii pozdní opery buffy je Paisiello zapsán jako mistr hudební charakteristiky, zdůrazňující zvýšenou úlohu orchestru. Ve výstavbě finále je formově dokonalejší nežli Piccini, protože je zdařile propojuje tematickým materiálem. V hojně míře využívá ve svých operách pochodových rytů, jež jsou důležité později v italské opeře 19. století. Za zásluhu se mu přičítá použití finále z komické opery v opeře vážné.

*Životný jediným
dílem: D. Cimarosa*

Jak už bylo řečeno, jediným skladatelem pozdní opery buffy, žijícím na současném jevišti, byť jediným dílem, je Domenico Cimarosa (1749—1801). Tento plebejský synek navštěvoval chudinskou školu u minoritů v Neapoli, byl odchovancem Conservatoria Santa Maria di Loretto. Roku 1772 vystoupil jako dramatický skladatel a rychle dosáhl popularity vedle G. Paisiella. Podle dobového zvyku, kdy komponisté skládali opery ve městě, v němž byly provedeny, žil Cimarosa střídavě v Neapoli a v Římě. Roku 1789 odcestoval za skvělých podmínek do Petrohradu; po návratu zaujal po A. Salierim místo dvorního kapelníka ve Vídni (1792). Krátký pobyt v císařském sídle je významný prvním provedením nejslavnějšího Cimarosova díla, opery *Tajné manželství*. Roku 1793 zastával kapelnickou funkci v Neapoli, avšak pro neskryvanou sympatii s povstáním byl po jeho potlačení odsouzen k smrti, omilostněn, zemřel pak náhle za nevyjasněných okolností v Benátkách. Námět opery buffy *Il matrimonio segreto* (Tajné manželství, 1792 Burgtheater ve Vídni) převzal libretista, dvorní básník Giovanni Bertati z anglické komedie o dvou dcerách bohatého obchodníka, z nichž mladší a hezčí otec určil za manželku hraběti, netuše, že je tajně provdána za jeho obchodního příručího. Spojením komických prvků s lyrickými je Cimarosovo dílo vzorovým příkladem pozdní opery buffy. Jiskřivé recitativy se střídají s vroucími áriemi, skvěle vystavěno je zvláštní první jednání. V sólových i ansámblových výstupech vystihl skladatel zdařile charakteristiku osob, k podtržení dramatického spádu se vzdal koloratur. V sladce znějících souběžných terciích a sextách zaznívá předzvěst romantismu. Vrchol opery spočívá v ansámblech, zatímco árie jsou invenčně poněkud méně výrazné. Cimarosa bývá srovnáván s Mozartem; je ovšem italským komponistou, jeho melodie plynou lehce, příjemně znějí sluchu a zase se lehce zapomínají.

Autorstvím jediného enormně úspěšného jevištního díla se Cimarosovi podobá skladatel, který ve své době patřil k velmi ceněným italským tvůrcům opery buffy. Valentino Fioravanti (1764—1837) se školil soukromě v Neapoli, později působil delší dobu ve funkci kapelníka královské opery

v Lisabonu. Nějakou dobu se zdržoval v Paříži a skončil uměleckou dráhu jako kapelník u sv. Petra v Římě. Z téměř osmdesáti oper, které komponoval pro italská města, se udržela až do nové doby *Le cantatrici villane* (Vesnické zpěvačky, 1799 Neapol). Rozverná buffa s motivem venkovských děvčat, toužících po slávě primadon, upoutá temperamentní hudbou se sugestivním vykreslením figur, zdůrazněnou funkcí orchestru s instrumentálními sóly a v neposlední řadě cembalem na scéně.

Do období pozdního rozmachu opery buffy náležejí svou tvorbou i dva Středoevropané. Florian Leopold Gassmann (1729—1774), český Němec z Mostu, uprchl jako 13letý zběhlý učedník z domu s harfou v podpaždí. Stejně jako Mysliveček měl namířeno na vytoužený jih, do Itálie, kde získal hudební vzdělání. Jako skladatel měl první úspěchy v Benátkách, kde komponoval i buffy pro karnevalové sezóny, některé na libreta Goldoniho. V roce 1763 dosáhl po Gluckovi funkce dvorního divadelního kapelníka ve Vídni, v roce 1772 se stal císařským dvorním kapelníkem. Roku 1770 viděl Ch. Burney jako první operu v Miláně Gassmannovu buffu *L'amore artigiano* (Řemeslnická láska), jež ho uspokojila. *Hudbu, v níž je mnoho krásných míst, napsal pan Florian Gassmann, který hrál také na křídlo. V opeře bylo 7 rolí a všechny byly dobře zahrány, ale špatně zazpívány. Opera začala v 8 hodin a o půlnoci nebyla ještě u konce.* Nadměrnou délkou představení vysvětluje autor o něco dále. K buffě byla přidávána dvě další taneční jednání, *balli pantomimi*, z nichž každé trvalo téměř tak dlouho jako celé jedno jednání opery. Evropskou slávu získala Gassmannovi buffa o třech jednáních *La contessina* (Komtesa, 1770), jež byla poprvé provedena v Uničově (nikoli v Novém Městě na Moravě!) 3. 9. při setkání pruského krále Fridricha II. s císařem Josefem II. Libreto neznámého textaře, napsané podle starší komedie C. Goldoniho, navozuje řadu humorných situací. Zápletkou je problém nerovného vztahu mladé hraběnky a kupeckého syna, děj připomene Cimarossovo Tajné manželství. Gassmann odlišil v hudbě panskou a měšťanskou vrstvu. Nápadná účast orchestru, členícího výrazným způsobem finále, je vysvětlitelná prostředím vídeňského klasicismu, v němž se skladatel pohyboval. Orchestrální part je důležitý také v áriích; někdy se v něm objeví výraznější melodie než v sólovém hlasu. Gassmannovu nejznámější buffu upravil pro německé jeviště J. A. Hiller pod názvem *Die junge Gräfin* (Mladá hraběnka, 1775) jako singspiel s mluvenými dialogy. Tato úprava se stala jedním ze vzorů tehdy mladého scénického útvaru. Skladatelovy buffy se objevily záhy také v Praze a v Českém Krumlově. V obnovené premiéře zazněla *La notte critica* (Kritická noc) na Goldoniho text v Českých Budějovicích (1991).

Ve stínu skladatelova instrumentálního a oratorního díla jako by se ztrácely opery Josepha Haydna (1732—1809). A přece půl druhé desítky prací, jež vznikly v době, kdy byl Haydn kapelníkem knížete Esterházyho, dosvědčují občasnými novodobými uvedenými svou životnost. Malé, ale půvabné divadlo v Esterházu bylo dějištěm pečlivě připravovaných inscenací, jejichž kvality ocenila i císařovna Marie Terezie. Sporadicky se objeví na současném jevišti jeho drama giocoso o 3 aktech *Lo speziale* (Lékárník, 1768) na text C. Goldoniho. Motiv je buffózní; starý poručník neuhlídá mladičkou schovanku, o kterou se uchází bohatý floutek, avšak získá ji lékárníkův mladý pomocník. Nechybí tu ani převleková „turecká“ scéna. Pro karnevalovou sezónu ve starém Prešpurku Haydn určil rozvernou buffu *La canterina* (Zpěvanda, 1767). Mladá ambiciózní pěvkyně udržuje známost se dvěma nápadníky, z nichž každý je jí nějak užitečný. Po dvou stech letech, jež uplynuly od premiéry, se objevila v Německu a také v Opavě burleskní opera *Il mondo della luna* (Svět na měsíci, 1777) na několikrát zhudebněné libreto C. Goldoniho, jakási rokoková broučkiáda. Dokladem pronikání vážných prvků do Haydnových komických oper je *La vera costanza* (Pravá věrnost, 1779). Půvabná historka o mladé kněžně, která se skrývá v přímořské vesnici, je námětem opery označené jako dramma giocoso. Haydnovo směřování k typu hry s vážnými elementy pronikajícími do komické opery dokládají *Le pescatrici* (Rybářky, 1770) s vedlejší zápletkou upomínající na Mozartovu buffu *Così fan tutte*. Zvláštností je obsazení titulní ženské role mezzosopránem, pozoruhodné jsou ansámby.

ZROZENÍ ZPĚVOHRY

Jestliže 17. století zrodilo na svém počátku vážnou operu, ve století následujícím vznikla opera buffa a ve třech národních centrech sice v závislosti na italské buffě, ale zároveň i z domácích scénických zdrojů *zpěvohra*. A tak francouzská *opéra comique*, anglická *ballad opera* a německý *singspiel* představují každá o sobě svébytný hudebně divadelní typ a zároveň mají něco společného, především *mluvený dialog*.

*Zpěvohra = opera
s mluvenými dialogy*

Zárodkem francouzské komické opery jsou v jistém smyslu baletní komedie J. B. Lullyho na texty Molièrovy. Strídaly se v nich mluvené dialogy se zpěvy a tanci. Roku 1661 bylo založeno v Paříži italské divadlo, které mělo na repertoáru improvizované komedie v italské a později ve francouzské řeči. Roku 1679 byli italští herci vypuzeni z Francie, ale malá divadla provozovala komické zpěvohry založené na krajně zjednodušeném zpěvním a hudebním výrazivu. Z větší části využívali skladatelé těchto kousků nápěvů městského folkloru, *vaudevilles* (= *voix de ville*, hlas města). Roku 1715 vzniká *Théâtre de l'Opéra comique*, Divadlo komické opery. Tato scéna soupeřila s Novým italským divadlem, zřízeným v téže době. Nejvýznamnějším autorem tohoto divadla byl Charles Simon Favart, jehož dílo je spjato s novou fází francouzské komické zpěvohry, vymanivší se z tradičního jednoduchého vaudevillu.

Nejdůležitějším impulsem pro vznik francouzské *opéra comique* bylo provedení Pergolesiho buffy *La serva padrona* v pařížské *Comédie italienne* roku 1746 v italštině a příštího roku ve franštině. V letech 1752—1754 vyvrcholil konflikt zastánců a odpůrců italské buffy ve sporu buffonistů, *querelle de bouffons*. Boj o nový útvar probíhal na široké frontě za neobyčejného zájmu vzdělanců i vyšší společnosti v Paříži. Nešlo tu již jen o buffu, ale o postoj francouzské veřejnosti k soudobému komickému hudebnímu divadlu. Francouzskou buffu obhajovali přední francouzští literáti, kteří zaujíмали pokrokové stanovisko. Proti nim stanuli konzervativci, zastánci tragédie lyrique, blízcí královskému dvoru. Spor se vlekl až do 70. let, kdy se proměnil v zápas mezi gluckisty a piccinisty. Situace se tehdy vlastně obrátila, neboť proti ustrnulé pozdní italské buffě se postavili zastánci reformy vážné opery.

Opéra comique

V čele bojovníků za nový útvar francouzské komické zpěvohry stanul Jean Jacques Rousseau. Pokládal francouzštinu za nepoužitelnou pro

operní zpěv a jeho negativní názor se ukázal svým způsobem umělecky plodný, neboť přivedl tohoto pozoruhodného myslitele k založení nového oboru, *scénického melodramu*. Rousseau hlásal nutnost odklonu od barokního patosu Lullyho a Rameaua, jimž vytýkal nedostatek zpěvnosti, směrem k prostotě. Přímo napadá Lullyho příklon k patetické deklamací: *Nevěřte, že by nám divadelní deklamace mohla být vzorem, potřebujeme umění méně manýrovité, silnější a pravdivější*. Namísto fantastických obrazů na scéně volá po kráse krajiny. V Rousseauových názorech na divadlo se už ohlašuje romantismus. V historii hudebního divadla představuje Rousseau ojedinělý případ autora, který nebyl profesionálním skladatelem, a přece vytvořil dílko, které nejen dosáhlo mimořádného ohlasu, ale také se stalo východiskem francouzské komické opery. K jednoaktové pastorální idylce *Le Devin du village* (Vesnický věštec, 1752 v královském zámku ve Fontainebleau) napsal Rousseau text i hudbu. Vzal si za úkol postupovat podle přirozeného spádu francouzské řeči jak v recitativu, tak ve svěžích vaudevillových číslech. Rousseau navazoval na italskou buffu, jak o tom svědčí již obsazení třemi zpěváky, k nimž přistupují ještě tři drobné pantomimické role. Svědectvím popularity dílka byla Favartova parodie *Bastien et Bastienne* (Bastien a Bastienka, 1763), jejíž ohlas byl neméně výrazný. Na německý překlad této parodie komponoval dvanáctiletý Mozart singspiel *Bastien und Bastienne* (1768).

*Raná opéra comique
a její skladatelé*

Založit francouzskou komickou operu mohla teprve trojice skutečných hudebníků. Egidio Romualdo Duni (1709—1775) pocházel z Neapolska a jako kapelník velkovévodkyně v Parmě komponoval již komické opery na francouzské texty. Roku 1757 se dostal do Paříže, kde jeho *Le peintre amoureux de son modèle* (Malíř zamilovaný do svého modelu, 1757) zahajuje řadu téměř dvou desítek komických oper. Text napsal Louis Anseaume, úspěšný libretista rané opéry comique. Příznivá kritika tohoto dílka hovoří o Duniho *muzikalizaci francouzského jazyka*, skladatel však měl spíš šťastný instinkt nežli geniální hudební talent. Podle La Fontainovy předlohy vznikla humorná jednoaktová zpěvohra *Les deux Chasseurs et la Laitière* (Dva lovci a mlékařka, 1763). V ouvertuře zazní lovecký motiv, zajímavější je air lovců, objeví se tónomalebne pasáže. Čeští obrozenci uvedli dílko v Praze roku 1786 v Thámově překladu z němčiny pod názvem *Mlíkařka a oba myslivci*. Na text Ch. S. Favarta vznikla *comédie mêlée d'ariettes* (= komedie ve verších, promísená popěvkou, *Les moissonneurs* (Ženci, 1768). Tímto podnázvem se označovaly rané komické opery, založené na mluveném dialogu a drobných ariétách, svým utvářením odlišné jak od opery buffy, tak od tradičního vaudevillu. Toto dílko podobně jako *Les Sabots* (Dřeváčky,

1768) naznačuje námětovost i prostředí, v němž se odehrávaly první komické opery ve Francii. Vystupují tu zejména idealizovaní venkované, jaké měl na mysli Rousseau, volající po návratu k přírodě. Naivní heroína, mladistvý hrdina jsou tísněni noblesou; nakonec se objeví jako deus ex machina mocná postava krále nebo vlivného šlechtice, který intervenuje ve prospěch prostých lidí. Drobnokresebnému umění Duniho vyhovovaly podobné situace; pro skladatele je příznačné používání lehčího útvaru blízkého chansonu, jímž nahrazuje italskou árii. Jedna z Duniho komických oper má zvlášť pozoruhodnou historii svého vzniku, svědčící o putování námětu mezi národními kulturami. Roku 1747 byla provedena v Piacenze opera buffa Vincenza Legrenzia Ciampiho *Bertoldo alla Corte* (Bertold u dvora) na text Goldoniho. Toto dílko, zčásti pasticcio, zčásti parodie opery, mělo v Paříži 1754 takový úspěch, že se v příštím roce objevila opera buffa *Ninette à la cour* (Hanička u dvora), jejíž text napsal podle italské předlohy Ch. S. Favart a Ciampiho hudbu upravil Duni.

Podobný případ putování komického zpěvoherního námětu scénami několika národů poskytuje dílo druhého významného tvůrce rané komické opery ve Francii. François André Danican Philidor (1726—1795) byl žákem A. Campry, a než pronikl jako operní skladatel, proslavil se jako jeden z nejlepších šachistů své doby. V Londýně, kam se rád vracel a kde také zemřel, vydal o šachové hře pozoruhodnou knížku a jeho jméno dodnes figuruje v učebnicích šachové teorie. Řadu jeho téměř 30 oper zahajuje *Blaise le Savetier* (Blažej příštípkář, 1759). Text podle La Fontaina napsal Rousseauův vyučenec Michel Jean Sédaine. Naivní příběh vesnického švicka, holdujícího truňku, je znězně postavou jeho půvabné žínky. Oba nakonec vyzrají na bohatého domácího a jeho paní. Philidorova zpěvohra zaujala neotřelostí nápěvů, pikantní rytmikou a svěžími ansámblly. Pro ranou francouzskou operu comique je příznačné *vaudevillové finále*, jež ve srovnání s italským operním finále je méně propracované, prostší a je založené na chansonových útvarech, strofických písních s refrémem. Námět o vesnickém příštípkáři a jeho ženě přešel na německou půdu v komedii Ch. F. Weissého *Der Dorfbarbier* (Vesnický lazebník, 1771 s hudbou J. A. Hillera) a odtud do českého obrozenského divadla ve zpěvohře *Martínek, bradýř ve vsi* (1813, Praha) s textem I. Schiesslera a s hudbou Jana Peldryána. V historii komické opery má Philidor místo jako tvůrce tzv. *air descriptif*, popisné árie. Jeho preromantismus se projevuje i v tom, že ve svých zpěvohrách s oblibou znázorňoval přírodní zvuky, hlasy zvířat, ale také hlas zvonů nebo hluk pracovních nástrojů. V opeře *Le Maréchal ferrant* (Podkovář, 1761), populární na francouzských jevištích a provedené v řadě měst Evropy,

zaznějí v orchestru úderý kovářského kladiva. Děj této zpěvohry vrcholí scénou, v níž kovářova dcera omámí milence vínem, určeným pro otcovy felčarské zákroky. Dojde ke ztřeštěnému výstupu, neboť kovář má s dcerou jiné plány, chce ji provdat za zámožného vdovce. Na venkovský námět Philidor složil operu *Le sorcier* (Čaroděj, 1764). Její úspěšná premiéra se uvádí jako první známý případ, kdy byl zároveň se zpěváky k děkování vyvolán také skladatel. Dílo se setkalo s neobyčejným ohlaselem doma i za hranicemi. Za nejzdařilejší Philidorovu komickou operu se považuje *Tom Jones* (1765) podle románu Henry Fieldinga *Příběh nalezcův*. Diváci byli zaujati loveckými výjevy, výraznými ansámby a poprvé vůbec v opeře mohli slyšet na scéně pěvecký kvartet a cappella, píjický zpěv ve formě kánonu.

Na rozdíl od Philidora neměl Pierre Alexandre Monsigny (1729—1817) zevrubné kompoziční vzdělání. Rodák ze severní Francie, se už za studií na jezuitském gymnáziu školil ve hře na housle. Dostal se do Paříže, kde sloužil jako úředník. Teprve v 25 letech se náhle rozhodl pro studium skladby a věnoval se mu s takovou vervou, že po pětíměsíčním kursu harmonie napsal komickou operu. Co mu chybělo na znalostech, nahrazoval melodickým nadáním a dramatickým instinktem. Většinou komponoval na texty, jež mu dodával známý libretista Michel Jean Sedaine, představitel *Opéry comique*, jež se v roce 1762 sloučila s *Comédie Italienne*. Z asi tuctu Monsignyho komických oper je námětově pozoruhodný především *Le roi et le fermier* (Král a pachtýř, 1762). Námět byl známý již v barokním divadle a stal se proslulým v kdysi velmi oblíbeném singspielu J. A. Hillera *Die Jagd* (Lov, 1770). Za hlavní dílo Monsignyho se považuje *Le déserteur* (Zběh, 1769) na zdařilé Sédainovo libreto. Námět čerpající z flanderské války svědčí o tom, jak záhy vnikaly do komické opery ve Francii sentimentální prvky. Ze zoufalství nad domnělou zradou své milé, statkářovy dcery Luisy, voják Alexis dezertuje, je zajat a odsouzen k smrti. V poslední chvíli mu jeho milá vyprosí milost u krále. Monsigny zavedl do svých zpěvoher recitativy kombinované s melodramem, což je ryze francouzský prvek, a zdůraznil podíl ansámblů.

Za dovršitele rané opéry comique bývá považován André Ernest Modeste Grétry (1741—1813). Původem Belgičan, syn houslisty, byl okouzlen jako chlapec společností italských pěvců, kteří účinkovali v jeho rodném Lutychu. Mladý Grétry žil v umělecky plodném prostředí, učil se hře na clavecín i kompozici a záhy dosáhl určitých úspěchů. Na jaře 1759 uhodila mladému hudebnímu nadšenci hvězdná hodina. Stal se stipendistou lutyšské koleje v Římě s právem pobýt tu pět let. Tam ho

A. E. M. Grétry

důkladně vyškolicil v kontrapunktu G. B. Casali, kapelník v papežském sídle Lateránu, který ovládal jak palestrinovský sloh římské školy, tak i sloh neapolské opery. Vkus Říma tehdy určoval Piccini, avšak mladého Grétryho už od jeho lutyšských let fascinoval Pergolesi. *Pergolesi se narodil, a pravda se zjevila*, napsal Grétry později. Po krátkém pobytu v Ženevě uposlechl rady Voltairovy a odebral se roku 1767 do Paříže. Grétryho skladatelský odkaz čítá v oboru komické opery 50 prací. Skladatel usiloval o opravdovost v hudbě, jež se na operním jevišti projevuje v *pravdivosti deklamací, v životě v hledání příjemných, avšak počestných a čistých pocitů*. Grétry si volí za náměty svých zpěvoher antické látky, pohádky i středověké pověsti a orientální motivy. Ve svých dílech slučuje italské prvky s francouzskými, používá doprovázených recitativů, dbá na dramatický spád, vyjadřuje se jednoduchými prostředky za minimálního použití melodických ozdob. Pozoruhodným rysem Grétryho dramaturgie je úsilí o transparentní zvuk orchestru. O skladateli se žerem říkalo, že mezi zpěvem a orchestrem nechává tolik místa, že by tudy mohlo projet čtyřspřeží. Grétryho komické opery jsou projevem hudebního klasicismu na francouzské půdě; ideově v podstatě vycházejí z osvícenství. Do sféry rané komické opery náleží však i typ měšťanské komedie, kterou ve skladatelově díle představuje *Lucile* (1769) na text Jeana François Marmontela, autora sedmi Grétryho libret. Tato *comédie larmoyante* (slzavá komedie) líčí osudy dívky z vyšších vrstev, jež se zamiluje do mládence nižšího stavu, otec ji však nutí ke sňatku s nemilovaným mužem. Na italskou buffu navazuje motiv dvouaktové komedie *Les deux Avars* (Dva skrbličci, 1770), v níž je stupňována zápleтка lakotného starce uvedením dvou poručníků mladé dívky na scénu. V ději nechybí romantický motiv noci s přecházením stráže a oblibu osmanských námětů prozrazuje sbor janičářů. Za jednu ze skladatelových nejlepších prací byla považována féerie o 4 dějstvích *Zémire et Azor* (1771) podle perské báje, známé z Perraultovy pohádky *Kráska a zvíře*. Textař J. F. Marmontel vylétoval mnoho z pohádkového kouzla, jež zvýraznil Grétry řadou působivých míst. Ve scéně s magickým obrazem, v níž v netvora proměněný orientální princ předvádí Zemiře její vzdálenou truchlící rodinu, doprovodil komponista zpěvní hlasy lesními rohy, klarinety a fagoty, což se zamlouvalo Diderotovi a M. Grimmovi. Toto obsazení se stalo ve druhé polovině 18. století velmi oblíbené ve střední Evropě v zámecké i měšťanské hudbě jako tzv. *dechová harmonie*. Námětově atraktivní opera se šířila po Evropě od Londýna po Petrohrad. V Brně se hrála německy roku 1777 poprvé v českých zemích. Mistrovským dílem Grétryho je tříaktová komedie *Richard Coeur de Lion* (Richard Lví srdce,

1784), jedna z raných osvobozeneckých oper, jež se udržela na repertoáru po celé 19. století. Hrdinský rytířský námět z doby křížových výprav vyústí v osvobození krále vojskem s pomocí sedláků. Nechybí ani milostná zápletk a v opeře zazní vícekrát návratný motiv, spjatý s trubadúrem Blondelem. Zvýšený důraz klade skladatel na orchestr a ouvertura souvisí motivicky s operou. Árii Laurety použil Čajkovskij ve 4. obraze opery *Piková dáma*. Zpívá ji hraběnka jako vzpomínku na staré časy. Grétry dosáhl jako skladatel vysokých poct, napsal obsáhlé memoáry, které jsou velmi cenným historickým pramenem.

Grétrého žákem byl skladatel, který svými četnými operami — přes 60 prací — ojedinele vystupoval jako konkurent uvedených skladatelů. Nicolas Dalayrac (1753—1809), určený původně k advokacii, později jistý čas důstojník, pronikl svými díly na scény *Comédie italienne* a *Opéra comique*. V pařížské Komické opeře se hrály zejména jeho práce moralistně vyhocené i s osvobozeneckými náměty. První úspěch získal operou *Nina ou La folle par amour* (Nina aneb Šílená z lásky, 1786) na několikrát zhudebněný námět, známý zejména z Paisiellovy stejnojmenné opery. Látku opery *Camille au le Souterrain* (Kamila aneb Podzemí, 1791) zhudebnil také J. L. Dusík (*Uvězněná na Špilberku*, 1798) a F. Paër ve stejnojmenné opeře (1799). Dalayracovy práce publikum zaujaly nejen výraznými melodiemi, nýbrž i znamenitými ansámblly a sbory, a zvláště spolehlivým scénickým cítěním. Skladatel pronikal i do Německa a jeho díla se na počátku 19. století prováděla i na naší půdě. Mimo větší centra je zajímavé provozování Dalayracových oper v zámecké kapele hraběte Haugwitze v Náměšti nad Oslavou.

K úspěšným komponistům rané komické opery náležel i český emigrant Josef Kohout (1736—1798). Sloužil v rakouské armádě jako trubáč, ale zběhl a usadil se v Paříži, kde našel uplatnění v kapele vlivného šlechtice. Alespoň vnějškově byla nedlouhá Kohoutova činnost v oboru operá *comique* velmi úspěšná. Již názvy skladatelových zpěvoher prozrazují realismus látek čerpaných ze života středních vrstev. Hrdinou nejpopulárnější komponistovy hry, jednoaktovky *Le Serrurier* (Zámečnick, 1764), je řemeslník žárlivý na svou ženu. V roli spojovacího textu zazní brebenění tří klepen, árie jsou nahrazeny prostými chansonovými útvary. Balet chybí, doprovod tvoří smyčcové kvinteto. V tříaktové zpěvohře *La Bergère des Alpes* (Alpská pastýřka, 1766) na text Marmontelův se ozývají pastórální tóny. Komédie o 3 jednáních *Sophie ou Le Mariage caché* (Žofie aneb Tajné manželství, 1768) uvádí na scénu látku známou z Cimarosovy slavné buffy. Kohoutovu popularitu u obecnstva dosvědčují tři tisky jeho partitur v Paříži. Zároveň se však autor stal terčem nemilosrdné kritiky.

V jedné recenzi o něm napsal Melchior Grimm, že *pan Kohout nemá vůbec genia, ač se narodil v zemi hudby*. S lipským rodákem baronem Grimmem se setkáváme v řadách zastánců italské buffy v době sporu o francouzskou komickou operu na počátku 50. let. Několikrát tištěný autorův spis *Le petit prophète de Boemischbroda* (Malý prorok z Českého Brodu, Paříž 1753) napadá ostrou satirou pařížskou operu s jejími manýrami a zlovyky. Smyšlený hrdina tohoto spisku, pražský student Jan Nepomuk Waldstorch, je zázračně přenesen do Paříže a dostane se na představení tragédie lyrique. Vysmívá se kapelníkovi, který *udával takt bušením hole, a to velmi ostře*. Dodejme, že v pařížské opeře bušil kapelník holí s kovaným hrotem do podlahy a též slavný Lully před lety zemřel na následky rány, kterou si sám způsobil úderem své hole do nohy. Studenta poděsí zpěvačka *vyrážející hrozná skřeky* a vzápětí ho rozveselí stařec, který hraje mladíka a *skřehotá před lidmi, předstíraje, že zpívá*. Lze si vzpomenout při této příležitosti na přednesový předpis *urlo francese*, francouzské vytí, s nímž se setkáme v partituru Traettovy opery *Sofonisba* (1762). Proti těmto nectnostem Pařížanů staví Grimm do protikladu české muzikantství v hospůdkách na předměstí Prahy a klid lesa u Českého Brodu, kde je *lépe si zahrát na lesní roh nežli zpívat vysoký kontrapunkt ve stánku jejich opery*.

Opéra comique je útvar číslové opery ve vlastním slova smyslu, v němž jsou samostatná zpěvně hudební čísla přerušována mluvenými dialogy. Tímto hlavním znakem se liší od opery buffy, v níž jsou zpívanými recitativy. Tradice komické opery zasahuje hluboko do 19. století, kdy už je tento původně humorný typ proniknut vážnými až tragickými prvky. Lze to doložit na počátku 19. století u Cherubiniho a Méhula, avšak ještě Bizetova opera *Carmen* byla původně komponována jako zpěvohra s mluvenými dialogy. V minulém století je *Théâtre de l'Opéra comique* (z r. 1715) stánek děl, jež se proměnou dialogů v recitativy dostávají na scénu Velké opery. V Komické opeře se však také provádějí opery, které mají sotva co společného s jejím tradičním názvem, jako je Masseneta-va *Manon* nebo Debussyho *Pelléas a Mélisanda*.

Jedním z nejpodivuhodnějších útvarů zpěvohry s mluvenými dialogy je anglická *ballad opera*. Její vznik se klade obvykle do souvislosti s pádem Händelovy operní společnosti, který způsobilo epochálně úspěšné uvedení *Žebrácké opery* (1728). Ve skutečnosti zdroje anglické lidové zpěvohry 18. století byly nepochybně hlubší, obdobné pramenům francouzské komické opery. Angličtí vzdělanci na počátku 18. století mohli sledovat nadšení vysoké společnosti nad italskou vážnou operou, jež se

domácímu prostředí jevila cizí. Dvacátá léta 18. století jsou v Anglii obdobím literárních satir. Autor *Gulliverových cest* (1726) Jonathan Swift, který se ve třetím dílu (Cesta do Laputy) svého utopického románu vysmál pošestilostem tehdejšího hudebního světa, pobídl svého druha Johna Gaye poznámkou o možnosti napsat pastorálu z londýnského vězení,

Výstup z Žebrácké opery, satirická rytina Williama Hogartha



Výbušná zpěvohra: The Beggar's Opera

libreta, jež nemá v historii hudebního divadla svou razancí a smělostí obdoby. Gay je rovněž autorem libreta Händelovy pastorální tragédie *Acis a Galatea*. *The Beggar's Opera* (Žebrácká opera, 1728), provedená v periferním divadle *Lincoln's Fields Theatre*, podnítila tuto scénu k výstavbě vlastní operní budovy, známé Covent Garden.

Libreto Žebrácké opery je šířavou satirou na tehdejší anglickou společnost, konfrontuje bezprecedentním způsobem její nejvyšší vrstvy s nejnižšími. V textu je zároveň naznačena parodie italské opery seria. Parodování vážných oper bylo rozšířené ve Francii od časů Lullyho, nyní v Žebrácké opeře je však provedeno zcela důsledně. Žebrák, oznamující v prologu svatbu dvou pěvců jarmarečních písničků, zesměšňuje svým výstupem prolog vážné opery. Gay prý do hry vložil žalární scénu, kterou mají tak rády dámy. Rvačka pouličních holek připomněla pověstnou bitku dvou Händelových primadon na operním jevišti. Byla tu však i smělá politická přirovnání. Náčelník bandy zlodějů Mackheat připomíná svými šesti ženami krále Jindřicha VIII. Stejně originální jako

text je i zhudebnění této ojedinělé látky. Cembalista v *Drury Lane Theatre*, pěstujícím lehčí obory, John Christopher Pepusch složil jen ouverturu a toliko jednu melodii, dále použil známých nápěvů pouličních po-
pěvků, anglických balad (odtud název oboru) a skotských písní. Devětašedesát samostatných hudebních čísel spojují mluvené dialogy, v nichž se může volně rozehrát děj. Songová zpěvohra s Gayovým textem a Pepuschovým aranžmá, první a zároveň nejvýznamnější ballad opera, se stala nejúspěšnější anglickou operou 18. století, ovlivnila veškerou domácí tvorbu a svým vlivem vyzařovala až do následujícího století. A nejen to. Gayův jedinečný námět znovu ožil ještě po dvou stech letech v moderní verzi Bertolta Brechta a Kurta Weilla jako *Dreigroschenoper* (Třigrošová opera, 1928) a ještě v roce 1948 na Gayovo dílo svou citlivou úpravou upozornil Benjamin Britten (1948).

Žebrácká opera vyvolala v Anglii spoustu obdobných her, jež se objevily na domácích jevištích v 18. století; uvádí se počet asi 100 titulů. Z plejády autorů, kteří pěstovali ballad operu, se považuje Thomas Augustine Arne (1710—1778) ve své generaci za nejúspěšnějšího. Jeho *Love in a Village* (Láska na vsi, 1762) je příkladem dílka na oblíbený postup tzv. *pasticcia*, na němž se v tomto případě podílelo v hudební složce 16 skladatelů. Arne se proslavil jako tvůrce hymnické písně *Rule Britannia* (Vládni, Británie), prozrazující Händelův vliv. Hudební ředitel Drury Lane Theatre Thomas Linley (1733—1795) byl zčásti skladatelem a více upravovatelem oblíbené komické opery *The Duenna* (1775) s libretem podle Sheridanovy komedie. Také on s oblibou uváděl na scénu zpěvohry rázu *pasticcia*. Roku 1779 nově instrumentoval Pepuschovu Žebráckou operu. Na jevišti Drury Lane Theatre byla roku 1798 provedena *The Captive of Spielberg* (Uvězněná na Špilberku), o jejíž zhudebnění se podělili Jan Ladislav Dusík a zpěvák a herec Michael Kelly. Pokračovatelem tradice ballad opery v minulém století je ve svém obsáhlém díle — přes 120 scénických prací — Henry Rowley Bishop (1786—1855). Tento první skladatel, který byl v Anglii povýšen do šlechtického stavu, je autorem nápěvu *Home, sweet home* (Domove, sladký domove), záhy velmi populárního v celém západním světě. Je to píseň ze skladatelovy komické opery *Clari, the Maid of Milan* (Klárka, děvče z Milána, 1823), vycházející ze sicilské melodie.

Anglická zpěvohra:
ballad opera

Obdobou komické opery ve Francii je na německé půdě *singspiel*, zpěvohra, v níž se střídají mluvené dialogy se zpěvně hudebními čísly. Bezprostřední podnět německého *singspielu* přišel z Anglie. V roce 1731 byla v Londýně provedena ballad opera *The Devil to pay or The Wives*

Německá opera:
singspiel

metamorphos' d (Čert se žení aneb Vyměněné ženy), jedna z prvních a nejoblíbenějších hříček svého druhu. Text napsal irský dramatik Charles Coffey, hudbu aranžoval skladatel německého původu, jistý Mr. Seedo. Zásadou německého vyslance se zpěvohra dostala do Berlína, kde byla roku 1743 provedena s originální hudbou a v německém překladu. Táž zpěvohra se v roce 1752 objevila na scéně v Lipsku s hudbou J. C. Standfusse. Avšak teprve třetí verze, jejíž text přeložil Ch. F. Weisse a hudbu zčásti složil J. A. Hiller, se rozšířila z Lipska (1766) po střední Evropě. Singspiely provozovaly putovní herecké společnosti. Jejich členové nebyli rutinovaní profesionálové, srovnatelní s italskými operními zpěváky, nýbrž herci, kteří uměli jakž takž zpívat a za své pěvecké výkony obvykle dostávali jen příplatky. Skladatelé singspielů s touto realitou počítali. Vyhýbali se umělostem, koloraturám a často vynechávali ansámby. Vzhledem k absenci recitativů a nenáročné faktuře je singspiel jednodušší nežli italská buffa. Na úroveň opery se singspiel i v podobě s mluvenými dialogy pozvedl jen výjimečně — nejznámějším příkladem je Mozartův *Únos ze serailu*. Mnohem častěji se naopak snížil k frašce se zpěvy, zejména v četných hrách Wenzela Müllera.

*Severní (německý)
typ: Lipsko, Gotha*

Ve vývoji singspielu lze sledovat dvě větve, severoněmeckou a jihoněmeckou, vídeňskou. Prvním významným zjevem severoněmeckého singspielu je Johann Adam Hiller (1728—1804). Základy hudebního vzdělání získal jako alumnus školy u sv. Kříže v Drážďanech, vyrostl ve zdatného hudebníka, stal se dirigentem koncertů Gewandhausu v Lipsku a vynikajícím učitelem zpěvu. Své působení v Lipsku, Berlíně a Vratislavi ukončil funkcí kantora v lipské škole u sv. Tomáše. Singspiel o dvou dílech *Der Teufel ist los* (Čert se žení) a *Die verwandelten Weiber* (Vyměněné ženy) je, jak již řečeno, anglického původu; text adaptoval Christian Felix Weisse, hudbu podle dnes nezvěstné zpěvohry Standfussovy z roku 1752 upravil J. A. Hiller. Venkovský šlechtic se spřátelí s příštípkářem. Vlídny zámecký pán má ženu dračici, hrubián švec trápí doma andělskou manželku. Dojde k výměně žen a novou zkušeností napravená šlechtična se kajícíně vrací k manželovi, švec zůstává nepolepšen. Univerzitně vzdělaný Hiller si byl vědom toho, že *italská hudba je bližší německému stylu, avšak v dramatické dispozici Francouzi převažují nad Italy*. Nevzdal se kontaktu s vážnou operou, obdivoval se J. A. Hassemu a ve volbě námětů dával přednost francouzským autorům. V opeře 18. století se prolínají u jednotlivých komponistů vlivy italské i francouzské a náměty putují obdobným způsobem u libretistů italských, anglických i německých. Setkali jsme se již s komickou operou E. R. Duniho *Ninette à la cour* (1755) na text Favartův. Oba autoři upravili italskou

předlohu, buffu V. L. Ciampiho na text Goldoniho. Ch. F. Weisse napsal podle Goldoniho a Favarta text singspielu *Lottchen am Hofe* (Lotka u dvora, 1767), hudbu složil Hiller. Venkovská dívka Lotka touží po životě v městské společnosti. Udělá kariéru u dvora, je jako komorná hýčkána, ale nakonec se ráda vrací zpět na venkov. Námět singspielu *Der Dorfbarbier* (Vesnický lazebník, 1771) ke skladateli dospěl z Francie, ze zpěvohry F. Philidora o venkovském příštípkáři. Nejznámějším Hillerovým singspielem se stal *Lov* (*Die Jagd*, 1770) na libreto Ch. F. Weisseho s použitím textu Sédainova, na který komponoval Monsigny komedii *Le roi et le fermier* (Král a pachtýř, 1762). Vedle hlavního motivu panovníka zabloudivšího na lovu se vyskytuje ve zpěvohře zápletka s dotěrným šlechticem, svůdcem mladých dívek, který je potrestán králem. Ve zhudebnění rozlišuje skladatel vyšší a nižší stavy. Šlechtici zpívají uhlazené árie, prostí lidé se vyjadřují písněmi. Nápadná je u Hillera návaznost na německou lidovou píseň. Jeho písně zaznívaly na ulicích, zpívali je příslušníci všech stavů. Zájem publika skladatel získal zdařilou charakteristikou postav a zdůrazněním citové složky. Hiller je rovněž autorem dětských operet, jak se v 18. století označovaly drobné operní útvary (J. Mattheson). Popěvku z dětské zpěvohry *Der Erntekranz* (Žňový věnec, 1771) použil Max Reger jako tématu k orchestrálním variacím na Hillerovo téma. Singspiel *Die junge Gräfin* (Mladá hraběnka, 1784) je úpravou buffy F. Gassmanna *La contessina*. Hiller zapůsobil i na skladatele německé komické opery (tzv. *Spieloper*) první poloviny 19. století. Jeho singspiel *Lov* zůstal až do Weberova *Čarostřelce* nejoblíbenější německou zpěvohrou. Ještě roku 1830 se k ní vrací jako upravovatel tehdejší přední německý skladatel komického oboru A. Lortzing.

Vedle Hillera představuje druhý nejvýznamnější mistr severoněmeckého singspielu typ vážnějšího komponisty, který pronikl především scénickými melodramy jako zakladatel tohoto oboru. Jiří Antonín Benda (1722—1795, v Německu psaný Georg Anton), odchovanec řádových gymnázií, komorní hudebník v Berlíně a od roku 1750 dvorní vévodský kapelník v Gotě, začal komponovat opery teprve po čtyřicítce, když se vrátil ze studijní cesty v Itálii. Nevěnoval se však opeře seria, jak mu radil v Benátkách J. A. Hasse, ale rozpoznal budoucnost nového oboru, singspielu. Ze 14 jevištních prací Bendových se nejčastěji provozoval jednoaktový singspiel *Der Dorfjahrmarkt* (Výroční trh, 1775); libretistou byl F. W. Gotter. Prostinký děj, v němž se rozvíjí motiv rozvadených milenců, zhudebnil skladatel v obsazení dostupným tehdejším zpěvoherním společenstvem: 3 soprány, 2 tenory, bas. Nároky kladené na sólisty nejsou zcela skrovné; jedna z kolorатурních árií Barušky se dotkne

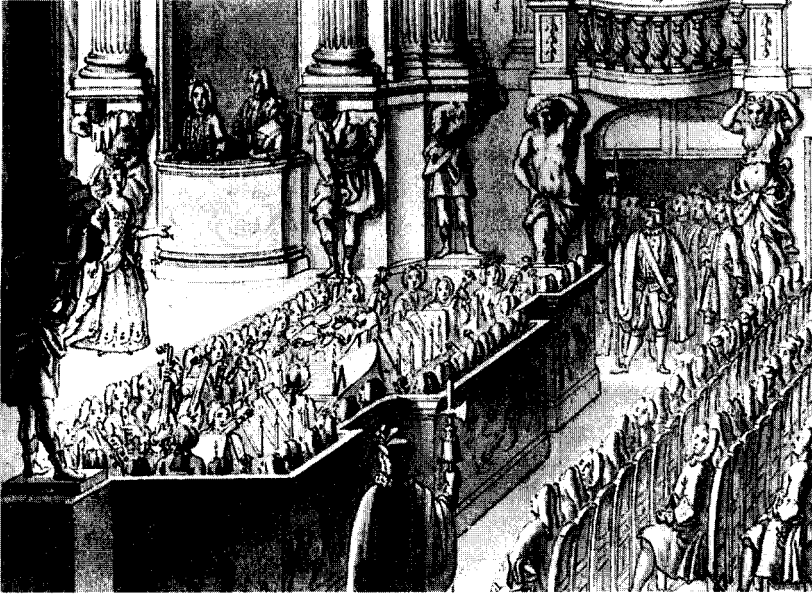
J. A. Benda

tříčárkovaného *e*. Z komického ovzduší vybočuje *Romance*, vlastně balada Baruščina v moll, 6/8 taktu, na kramářský text o nešťastném konci milenců, jako příklad vsuvky jen volně související s dějem, jež se později objevuje častěji v opeře raného romantismu. Obdobně skrovné je obsazení sólistů v Bendově singspielu *Romeo und Julie* (1776) o 3 dějstvích na text F. W. Gottera podle Shakespearovy tragédie: 2 soprány, 2 tenory a bas, k tomu menší mluvené role a komorní pěvecký sbor. Tato první německá zpěvohra na tragický shakespearovský námět končí překvapivě podle dobové estetiky smírným závěrem — Julie se probouzí v hrobce. Ojedinělým dílem na vážný námět v historii severoněmeckého singspielu je *Walder* (1776) s námětem upomínajícím na Dvořákova Jakobína. Intrikami vypuzený mladý šlechtic, dědic panství, žije ve skrytu s ženou a dcerou a nestydí se za manuální práci. Tato nejzávažnější Bendova zpěvohra ukazuje přednosti i stylovou pestrost skladatelovy hudby. Zazníjí tu italizující árie s koloraturami vedle prostých zpěvů písňového rázu, objeví se melodram a ansámby. Jednoaktový singspiel *Der Holzhauer oder Die drei Wünsche* (Dřevorubec aneb Tři přání, 1778) na text F. W. Gottera podle francouzské předlohy ohlašuje v pohádkovém námětu dobovou oblibu látek ze života nižších společenských vrstev.

Největší úspěch měl Benda v oboru scénického melodramu, jehož je zároveň první skutečný tvůrce. „Vynálezcem“ této formy je Jean Jacques Rousseau. V jednoaktové lyrické scéně *Pygmalion* (1770) na autorův text recituje herec jako v činohře a hudba slouží k podmalování pantomimických scén, jež následují po textu. Bendův scénický melodram je založen na střídání mluveného textu a hudebních fragmentů, jež vyjadřují v tónech jeho obsah. Dva skladatelovy melodramy, *Ariadna auf Naxos* (Ariadna na Naxu) a *Medea*, oba z roku 1775, jsou v historii tohoto oboru zakladatelskými díly. Jak si všiml již J. F. Reichardt v referátu o skladatelově Medei, *na vrcholných místech vášně zaznívá mluva současně s hudbou*. Melodram u J. A. Bendy je založen na aplikaci doprovázeného recitativu, který skladatel dokonale ovládá. Současníky zaujal Benda rychlým střídáním afektů a tónomalebným zdůrazněním dramatických situací.

Pozoruhodným pokusem o převedení singspielu do prokomponované opery je jediná scénická práce Ignaze Holzbauera (1711—1783). Tento skladatel pocházející z Vídně byl hudebně vzdělán v Benátkách. Začínal jako kapelník u hraběte Rottala v Holešově, pak vystřídal několik významnějších štací ve Vídni a na německé půdě. Nejdéle působil v Mannheimu, kde se stal jedním z členů proslulé skupiny průkopníků nového instrumentálního stylu v čele s J. V. Stamicem, tzv. *mannheimské školy*.

Holzbauer byl plodný tvůrce nástrojové hudby, autor 65 symfonií a řady koncertů. Ačkoliv je vzhledem k německému libretu označena jako singspiel, je *Günther von Schwarzburg* (Mannheim 1777) skutečnou operou s recitativy a áriemi. Hrdina tragického děje je hrabě, který byl zvolen jako vzdorokrál proti mladému českému králi Karlu IV. Opera se



*Představení
v drážďanské opeře
roku 1719 (kresba
C. H. J. Fehling)*

těšila značné vážnosti a byla vytištěna v partituře v roce 1776 jako první publikace toho druhu na německé půdě.

Vedlejší větví severoněmeckého singspielu je *Liederspiel*, písňová hra nebo hra se zpěvy, jež stojí blíže činohře nežli zpěvohra. Jako její zakladatel se uvádí Johann Friedrich Reichardt (1752—1814), Goethův oblíbený skladatel a významný tvůrce německé písně. V jeho pojetí je písňová hra komedie s populárními písněmi, obdobná francouzské vaudevillové komedii nebo anglické ballad opeře. Tento skromný útvar se stal oblíbeným v ovzduší biedermeieru, poklesl však záhy a lze jej považovat za předchůdce frašky se zpěvy.

Jihoněmecká nebo vídeňská větev singspielu se ukázala vývojově životnější nežli větev severoněmecká již proto, že byla těsněji vázána na lokální vídeňskou komedii s hojnými zpěvními čísly. Navíc se vídeňský singspiel hřál na výsluní přízně nejvyšších míst. Dekretem císaře Josefa II. z roku 1776 byla určena budova *Burgtheatru* činohře, opeře a *zpěvohře v německém jazyce* jako *Hof- und Nationalsingspiel*. Když však byla už

*Jižní (rakouský) typ:
Vídeň*

v roce 1783 scéna uzavřena, singspiel se uchýlil na předměstí a jeho hodnota poklesla. Vývojově pak lze sledovat v tomto oboru umělecky závažný typ, který vyvrcholil Mozartovou Kouzelnou flétnou, a druhý, vysloveně populární, jenž vyústil ve frašku se zpěvy u W. Müllera a F. Kauera. Počátky singspielu ve Vídni pramení v komediích, jež se provozovaly na jevištích císařského města od 30. let 18. století. Bylo to za ředitelů Stranitzkého, Prehausera a zvláště J. Kurze-Bernardona. Vedle satiry a parodie se těšily značnému zájmu kouzelnické a pohádkové náměty. Zahajovacím představením nového útvaru ve Vídni byl singspiel o 1 aktu *Die Bergknappen* (Havíři, 1778). Text J. P. Weidmanna, oblíbeného i na českém obrozenském jevišti, zhudebnil Ignaz Umlauff (1746—1796). Námět prozrazuje zápletkou i obhroublostmi vliv italské buffy. Starší havíř touží po sňatku se svou mladičkou schovankou, avšak dívka miluje jeho mladého spolupracovníka. Děj má i drsnější momenty. Když poručík překvapí schovanku při schůzce s mladíkem, přiváže ji ke stromu. Dojde však k závalu v dole a mladík ho zachrání; za to dostanou milenci svolení k sňatku. Podobně jako v severoněmeckém singspielu, také v Umlauffově hudbě se střetají navzájem různorodé vlivy, italská operní árie s německou populární písní.



Karl Ditters
von Dittersdorf

Vídeňský singspiel nalezl nejserióznějšího představitele ve skladateli, který na německém severu neměl obdobu. Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799) prožil rušný život kapelníka ve službách vysokých církevních hodnostářů. Od roku 1769 byl ve službách vratislavského biskupa Schaffgotsche na zámku Jánský vrch (Johannisberg) v moravskoslezském Javorníku, kde vedle kapelnické funkce pracoval i jako vyšší biskupský úředník. Pro zámecké divadélko na Jánském vrchu komponoval italské buffy, pro Vídeň a další scény singspiely. Dittersdorf, povýšený do šlechtického stavu, je jedním z posledních významných umělců v aristokratických službách. V singspielech, jež určují nejvýrazněji jeho umělecký profil, se odklání od italské árie ve prospěch písňového útvaru. Z jeho nápěvů zaznívají tóny vídeňské populární hudby a své posluchače zaujal i živými rytmy. Ve vývoji singspielu představuje pokročilý typ vyznačující se i obsáhlými ansámblly, jež jsou organickou součástí děje. Největší popularity Dittersdorf dosáhl dvouaktovým singspielem *Doctor und Apotheker* (Lékař a lékárník, 1786), k němuž text napsal Gottlieb Stephanie podle francouzské předlohy. Vysloužilý hejtman se uchází o mladičku dívku, je však vyhozen ze sedla mladým nápadníkem. Dobově motivována je figurka lékárníka, rádobychemika a vynálezce. Četné ansámblly obsahuje *Betrug durch Aberglauben* (Podvedený strašpytel, 1786). Ustrašený šlechtic upadne do spárů podvodníků, zneužívajících jeho

strachu z nadpřirozených sil k nekalým rejdům. Ve scéně bouře použil Ditters melodram, výjevy s duchy jsou podmalovány archaickou hudbou, převládá vídeňská populární nota. Za skladatelova řízení byl poprvé veřejně proveden v brněnské Redutě jeden z nejoblíbenějších Dittersdorfových singspielů *Hieronymus Knicker* (1789). Hrdinou bufózního děje je obstarožní, nahluchlý Tobias Filz. V překladu V. Tháma hráli kus v Praze obrozenští zpěváci pod názvem *Jarolím Držgrěšle* (1791). Vídeňskému lidovému tónu se Dittersdorf nejvíc přiblížil v singspielu o třech jednáních *Das rothe Kaepchen* (Červená karkulka, 1790). V dějinách opery se obvykle nezapomíná zdůraznit, že ve své době byl Dittersdorf populárnější skladatel než Mozart, k tomu byl oblíbencem císaře Josefa II. Mnoho cenných informací o poměrech na vídeňském dvoře i na biskupském sídle na Jánském vrchu poskytují Dittersdorfovy paměti, které diktoval na sklonku života svému synovi na panství Červená Lhota u Kamenice nad Lipou (česky *Vzpomínky hudebníka 18. století*, Praha 1958).



Scéna z Dittersovy zpěvohry *Červená karkulka*

Úspěšným skladatelem vídeňského singspielu byl také Pavel Vranický (1756—1826), rodák z Nové Říše na Moravě. Se svým bratrem Antonínem patřil ke skupině českých hudebních emigrantů v hlavním městě monarchie. Dosáhl kariéry *ředitele* (= koncertního mistra, houslisty) *dvorních orchestrů*. Ve svých scénických pracích byl ovlivněn vídeňskou populární hudbou. Po celé Evropě ho proslavil *Oberon, romantisch-komische Oper* (1789); text napsal podle Wielanda a Seylera obratný divadelní autor Karl Ludwig Giesecke. *Oberon* se hrál na mnoha německých scénách, než ho vytlačila stejnojmenná opera C. M. Webera (1826). Textově připomene Vranického zpěvohra Mozartovu *Kouzelnou flétnu*, za jejíhož spoluautora textu byl neprávem Giesecke nějakou dobu považován. Hudba je poplatná Mozartovi, zaznějí tu však v mužských sborech i tóny rané romantiky. Bravurní part Titanie pro koloraturní soprán s rozsahem do *f* je předzvěstí *Královniny noci*. Humorná figurka Šerasmína, bas, poukazuje na souvislost s vídeňskou fraškou. Ve druhém jednání se komponista zavděčil obecenstvu scénami s tureckou exotikou. Svědectvím vážnosti, jaké se Vranický díky své hudbě těšil, je Goetheho nabídka, že pro něho napíše libreto, jakési pokračování Mozartovy *Kouzelné flétny*.

Nějaký čas byl ve Vídni svými singspiely populární Johann Schenk (1753—1836). Zvláště se líbil *Der Dorfbarbier* (Vesnický lazebník, 1796), komponovaný podle veselohry J. P. Weidmanna z roku 1785. Děj tohoto ve své době nesmírně populárního kusu, který se na přelomu století hrál na mnoha evropských jevištích, není totožný se stejnojmennou zpěvohrou J. A. Hillera na text Ch. F. Weissého. Zápletka je

typicky buffová; mladou dívku miluje lazebník, získá ji však mládenec Josef. Hudba směřuje svými svěžími melodiemi k raně romantické komedii Lortzingově.

Enormně oblíbený:

W. Müller

Největší ohlas u obecnstva měla populární větev vídeňského singspielu, jež poklesla ve frašku se zpěvy u dvou skladatelů německé národnosti původem z Moravy. Wenzel Müller (1759—1835) získal zkušenosti u Dittersdorfa na Jánském vrchu a po působení v brněnském divadle zakotvil jako kapelník v Leopoldově divadle ve Vídni. Na této lidové scéně se odehrálo množství singspielů, frašek a pantomim z pera plodného autora; operní slovník Hugo Riemanna (1886) uvádí 225 titulů. Müller komponoval pod vlivem periferních a jarmarečních písní, příležitostně se inspiroval rakouskou i českou lidovou hudbou. Do zpěvoherního oboru vniká jeho zásluhou prvek líbivosti, jeho hudba působí dojmem odvaru vídeňského klasicismu. Téměř na všech německých jevištích se objevila nejznámější autorova zpěvohra, komponovaná na text oblíbeného Joachima Perineta podle veselohry Philippa Hafnera. *Die Schwestern von Prag* (Sestry z Prahy, 1794) náleží ke skladatelovým serióznějším pracím. Převleková komedie o přísném movitém otci, který střeží svou dceru před vtíravými nápadníky, skončí dvěma svatbami. Sestra z Prahy je přestrojený krejčovský pomocník Kryšpín, tenor, jehož popěvek *Já jsem krejčí Kakadu* použil Beethoven jako téma k variacím op. 121 a. Ve finále 1. jednání se objeví na scéně ponocní, lampáři a nápadníci, zaznějí tóny serenády na sólové nástroje. Vedle klasických nástrojů, houslí, flétny a pozounu, v hudbě zazní i napodobení plebejských instrumentů, kolovrátku a malého cimbálku. Námětově pozoruhodná zpěvohra *Die Zauberzither oder Kaspar, der Fagottists* (Kouzelná citera aneb Kašpar fagotista, 1791) na text oblíbeného autora her v lidovém tónu Karla Meisla, se stýká v některých momentech s dějem Mozartovy Kouzelné flétny. Sám Mozart údajně pod dojmem této parodické kouzelnické hry koncipoval svou operu vážněji, než měl původně v úmyslu. Premiéra Müllerovy zpěvohry se konala tři měsíce před premiérou Mozartova díla. V Praze se objevila roku 1793 v překladu M. Majobera jako *Čarodějná citara nebo Fagotista*. Hrdina pestrého děje, založeného na efektech tzv. strojové komedie, přichází na jeviště s jedním z nejstarších valčíků hudebního jeviště (*Ein Walzer befeuert den Kopf*).

F. Kauer: Dunajská

žínka

Ještě více se přiblížil perifernímu zpěvu svými singspiely Ferdinand Kauer (1751—1831), kapelník a violista divadel ve Vídni, který se svým krajanem sdílí i enormní počet více než 200 scénických děl. Nevídané popularity dosáhla zpěvohra *Das Donauweibchen* (Dunajská žínka, 1798 v Leopoldově divadle ve Vídni). Text této *romantickokomické lidové*

pohádky se zpěvem podle pověsti z dávných časů napsal oblíbený libretista Karl Friedrich Hensler. Námět náleží do skupiny pověstí o rusalkách. Vládkyně vodních žen na Dunaji se stane matkou dítěte, jehož otec, pozemšťan, se ožení s dívkou odpovídající jeho rytířskému stavu. Od roku 1803 se stala Dunajská žínka ve starém Petrohradě předmětem několika úprav a pokračování.

Mnohostranným umělcem byl jihočeský rodák Benedikt Žák (Schack, 1758—1826), tenorista, hobojista, flétnista a skladatel. Byl členem Schikanederovy společnosti a důvěrným přítelem Mozartovým. Při vídeňské premiéře Kouzelné flétny ztělesnil Tamina, jehož part zachycuje některé finesy Žákova pěveckého umění. Navíc na jevišti hrál skutečně na flétnu. Ve své době byl Žák populárním skladatelem singspielů. Spolu s Franzem Xaverem Gerlem (1764—1827) je autorem zpěvohry *Die beiden Antone* (Oba Antonínové, 1789) na text E. Schikanedera. Kdysi nesmírně oblíbený kus, k němuž libretista připojil několik pokračování v podobě jakéhosi seriálu, dějově připomene Figarovu svatbu. Na jednu písničku z tohoto singspielu Mozart napsal jednu ze svých posledních skladeb, 9 variací pro klavír *Ein Weib ist das herrlichste Ding* (K. 613, 1791). F. X. Gerl byl vynikající basista — při premiéře Kouzelné flétny zpíval Sarastra.

Pozdní období vídeňského singspielu představuje svou tvorbou komponista jihočeského původu Adalbert Gyrowetz (Vojtěch Jírovec, 1763—1850). Tento neobyčejně vzdělaný umělec dělil svou činnost mezi diplomatickou službu, kapelnictví v divadle a skladatelství. Z více než 25 Jírovcových singspielů se těšil ve Vídni nesmírné popularitě *Der Augenarzt* (Oční lékař, 1811), který dosáhl během několika let téměř 100 představení. Libreto podle francouzské předlohy rozvíjí příběh dvou sourozenců, chlapce a dívky, jimž se operací šťastně vrací zrak. Obratně zkomponovaná hudba v klasicistním duchu zaujme ještě dnes účinnými ansámblly. Životnost tohoto singspielu prokázalo novodobé provedení v Českých Budějovicích a na zámku v Českém Krumlově v redutním sále bez kulis a s průvodem klavíru.

REFORMA OPERY

V opeře to věř
— *mimo Itálie (!)*

Po roce 1750 se typ metastasiovské opery zvolna vyžívá. Na jedné straně ještě vzniká řada oper na texty velkého libretisty, na druhé straně se mladší skladatelé od něho odvracejí. V hudbě zůstává protiklad recitativu a árie, ale vzrůstá význam *accompagnata* a jednotlivé scény nabývají na rozměru. Vedle *da capo* árie, jež se objevuje často v pětidílném tvaru, využívají komponisté dvoudílné árie s kontrastem tempa pomalu-rychle. Orchester se podílí na dramatickém vývoji zvýšenou měrou počínaje již *ouverturou*, jeho zvuková paleta se rozšiřuje a barevně zvýrazňuje. Ve vzduchu je cítit nový styl, jehož zárodky se objevují tentokrát mimo Itálii. V této souvislosti bývají jedním dechem jako průkopníci operní reformy, kterou pak ve svém scénickém díle dovršil Gluck, dva velmi významní skladatelé. Oba tito *zrádci neapolského operního ideálu*, jak je označil s jemnou ironií Bence Szabolcsi, byli Italové, avšak na jejich umělecký vývoj mocně zapůsobilo cizí prostředí, v němž se rozvíjely jejich talenty.



Niccolò Jommelli

Niccolò Jommelli (1714—1774), rodák od Neapole, žák F. Duranta, L. Lea a G. Martiniho, získal skladatelské úspěchy v Římě a v Bologni. Roku 1749 napsal ve Vídni 5 oper, v témže roce byl koadjutorem Benciniho v kapelnické funkci chrámu sv. Petra v Římě. Nejvýznamnější je jeho dlouholetá činnost ve Stuttgartu, kde byl dvorním kapelníkem (1753—1769). Zde poznal francouzskou operu a německou orchestrální hudbu. Ve svých dílech rozvíjel doprovázený recitativ, rozšiřoval formu árií a zdůraznil význam pěveckého sboru. Jommelli setrval ve volbě libret u textů P. Metastasia, s nímž navázal ve Vídni přátelství. Jeho odklon od ideálů neapolské opery však dokládá vzrušující dopis velkého libretisty (1765), v němž Metastasio varuje skladatele před nebezpečím *nuovo stile* a hrozí mu, že *příklonem k němu ztratí moc nad dušemi posluchačů*. Ve svých asi 60 operách si volí Jommelli většinou tragické náměty. Operou *Merope* na text A. Zena, provedenou v Benátkách roku 1741, získal na přímluvu Hasseho místo ředitele konzervatoře *Ospedaleto degli Incurabili*, jež zastával do roku 1747. Ch. Burney slyšel roku 1761 v Miláně na koncertě velkou scénu z opery *Olimpiade* (1761 Stuttgart, na text Metastasiův), kterou popisuje jako *skladbu neobyčejně odvážných a důmyslných modulací*. Za jeden z vrcholů komponistovy tvorby je označován *Fetonte*

(Faethon, 1768 Ludwigsburg), v níž známý motiv antického neúspěšného jezdce sluneční dráhou je doprovázen tížádství hrdinovy matky, uražené ve své hrdosti a synovým prostřednictvím zažehnuvší svět. V opeře se vyskytují obsáhlé sborové scény a instrumentální mezihry, jež líčí programním způsobem situaci na scéně. Skladatel v této opeře používá orchestrálního crescenda a decrescenda, jímž se stala pověstná mannheimská škola. Poprvé se nachází předpis dynamiky *crescendo il forte* v Jommelliho opeře *Artaserse* (Artaxerxes, Řím 1749). Když se roku 1769 komponista vrátil do vlasti, odcizil se italskému publiku a jeho pozdní opery byly provedeny v neapolském divadle *San Carlo* bez ohlasu. A přece jedna z nich, *Armida* (1770), náleží nejen k nejzralejším skladatelovým dílům, ale také k nejlepším zhudebněním tohoto známého námětu. Setkali jsme se s ním poprvé u Lullyho, vrcholného zhudebnění dosáhl v díle Gluckově. Ve své *Armidě* Jomelli jednoduchými prostředky vykreslil titulní postavu a znamenitě zdůraznil její psychologický vývoj.

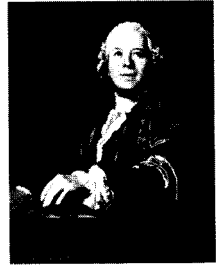
Není jasné, jak a do jaké míry přišli dva předbojovníci gluckovské operní reformy, Jommelli a Traetta, do vzájemného kontaktu, a přece jejich tvorba vykazuje společné rysy jak námětově, tak obsahově. Také Tommaso Traetta (1727—1779) složil operu *Armida* (1761, Vídeň), v níž se nachází scéna zařkání heroiny jako pouhá deklamace, zatímco orchestr líčí dramatickou situaci. Traetta získal vzdělání v Neapoli, kde byl žákem F. Duranta. Podobně jako Jommelli si dobyl ostruhy operního komponisty v Itálii, v letech 1758—1765 byl dvorním kapelníkem v Parmě. Pobyť v tomto prostředí, kde byl dvorním intendantem rodilý francouz Du Tillot, znamenal pro Traettu téměř tolik jako činnost Jommelliho ve Stuttgartu. Skladatel se tu seznámil s francouzskou tvorbou a na rozdíl od svých italských kolegů se orientuje na typ sborové opery. V tragické opeře *Sofonisba* (1762, Mannheim), v níž se líčí tragický osud vznešené Kartagiňanky z doby druhé války punské, se nacházejí rozsáhlé chrámové a bitevní scény se sborem. Skladatelovo mistrovství v zacházení se sborem je patrné zejména v opeře *Ifigenia in Tauride* (Vídeň, 1763). V klíčových místech děje zasahuje sbor způsobem, který dává možnost hovořit o tomto díle jako o jednom z pravzorů sborové opery 19. století. V letech 1768—1774 zastával Traetta funkci dvorního kapelníka v Petrohradě. Z té doby pochází opera *Antigona* (1772), jež se považuje za vrcholné skladatelovo dílo, plné tragického patosu. Heroína se svými výstupy přerušovanými výraznými sborovými pasážemi se tu jeví víc jako výtvar Sofoklův nežli Metastasiův.

Pokrokovost tvorby dvou nejvýraznějších předchůdců Gluckových lze spatřovat v mezinárodním nebo spíše nadnárodním charakteru jejich

oper. Až do té doby se uznával jako vládnoucí italský sloh, vedle něhož jenom francouzská škola se považovala za samostatnou. Ohlasem francouzské tvorby je dramatická výraznost Jommelliho a Traettových oper, německé vlivy jsou patrné u obou mistrů v pokročilé práci s orchestrem. Bylo to v době proslulých dvorských kapel, jako byla mannheimská, drážďanská a další. K nejnámějším tělesům v Německu náležela kapela ve Stuttgartu, kde působil Jommelli. Tehdy již padá na váhu početnost obsazení operního orchestru. Při stuttgartském provedení skladatelovy opery *Fetonte* (1769) zasedlo v orchestru 47 hráčů. Zejména významný je podíl obou skladatelů na vývoji recitativu a árie. Do popředí se u nich dostává doprovázený recitativ. V Jommelliho opeře *Demofonte* (1743) jsou pouze 2 scény založeny na secco recitativu, zatímco 9 je v podobě recitativu *accompagnato*. Melodika Jommelliho i Traettova je expresivnější nežli u jejich italských současníků a oba tvůrci jsou schopni vyjádřit svou hudbou hloubku niterných procesů. Ve starší literatuře se řadí oba tito průkopníci dramatismu v pozdní opeře seria do okruhu tzv. *novoneapolské školy*. V historii opery 18. století však znamenají víc: jsou malými proroky velké Gluckovy reformy.

GLUCK

V hudebních slovnících je prezentován Gluck jako německý skladatel, a přece na německý text nenapsal ani jednu ze svých oper. Christoph Willibald Gluck (1714—1787) se narodil v Erasbachu v Horní Falci, dětství a chlapectví prožil v Čechách. Na jezuitském gymnáziu v Chomutově se učil hře na cembalo a varhany, důležitý je pobyt v Praze, kam odešel za hudbou na zapřenou a kde se zapsal na univerzitě, přičemž se živil jako hudebník v kapelách a na kůrech, byl také varhaníkem u Týna a sv. Jakuba. V roce 1735 krátce pobyl ve Vídni, odkud roku 1737 odešel do Itálie, kde v Miláně 4 roky studoval u významného předchůdce nového nástrojového slohu Samartiniho. Pak se vrátil do Vídně, kde se sblížil s Metastasiem a napsal na jeho texty 17 italských oper. První z nich, *Artaserse*, měla premiéru v roce 1741. Krátké pobyty v Londýně (v r. 1745 navštívil Händela) a v Paříži rozšířily Gluckův obzor. Koncem 40. let putoval jako kapelník se společností G. B. Locatelliho po Evropě, navštívil Hamburk, Kodaň (tam vystupoval jako virtuos na cembalo a skleněnou harmoniku) a Holandsko. Jeho poslední kapelnickou štací byla Praha, kde na městské scéně *V kotcích* slavila jeho díla úspěch. Dvě opery na texty P. Metastasia jsou výrazem skladatelova ovládnutí stylu vážné opery osvětleného určitými progresivními prvky, jako je pokročilá práce s orchestrem, noblesní melodika a serióznost výrazu. Tříaktová opera *Ezio* (Aetius) byla provedena poprvé o karnevalu v Praze 1750. Největší ohlas měla v lednu 1752 velká výpravná opera *Issipile*. V tomto roce se Gluck usadil ve Vídni, odkud odešel až v sedmdesátých letech na delší pobyt do Paříže, která se stala druhým významným místem jeho působení. Umělecké zkušenosti a úspěchy jeho děl vynesly Gluckovi jmenování kapelníkem dvorní opery a dvorním skladatelem divadelní a komorní hudby (1754). Jeho představeným byl intendant hrabě Giacomo Durazzo, který ho seznámil s francouzskou komickou operou. Vídeňský císařský dvůr byl v té době okouzlen francouzským divadlem, Durazzo zprostředkoval kontakty s Ch. S. Favartem, předním reprezentantem komické opery v Paříži. Gluck řídil představení francouzských děl, upravoval je a komponoval na francouzské texty. Ze sedmi prací byla nejúspěšnější *La rencontre imprévue* (Nenadálé setkání, 1764) na text podle A. R. Lesage, jejíž turecký námet z ovzduší serailu přejímá Mozartovu operu.



Christoph Willibald
Gluck

Gluckova reforma vážné opery Odrazíštěm pro Gluckova reformní operní díla se staly balety, které skládal v šedesátých letech ve spolupráci s tanečním choreografem G. Angiolinim, současníkem a antipodem Noverrovým, a s básníkem Ranierim da Calzabigi. Nejzávažnější z pěti těchto tanečních dramát (*ballets d'action*) byl *Don Juan* (1761). Hudba je tu podřízena dramatickému záměru, je v ní něco z noblesní gestičnosti Rameauovy. I když je balet rozčleněn na množství samostatných čísel, upoutá jednotící myšlenkou. Gluck tu objevil nový typ hudebně dramatické kompozice, vyjadřující vznešeně prostým způsobem lidské vášně a city.

Druhá polovina 18. století je obdobím skepse, racionalismu a voltairovského myšlení. Vynořuje se znovu ideál antiky, podněcený mezi jiným slavnými Winckelmannovými knihami *Úvahy o napodobování řeckého sochařství a malířství* a *Dějiny antického umění Řecka*. Gluck se s J. J. Winckelmannem setkal v roce 1756 v Římě v rezidenci kardinála Albeniho, jenž mu pomohl získat od papeže Benedikta XIV. Řád zlaté ostruhy. V těsné blízkosti myšlenek gluckovské operní reformy se octl italský publicista Francesco Algarotti ve spise *Saggio sopra l'opera in musica* (1755). Ostře napadl nešvary dvorské aristokratické opery a zároveň naznačil možnosti ozdravení tohoto oboru. *Hudba není povinná sledovat detaily, ale má se soustředit na hlavní momenty, jednotlivě rozvinutou dramatickou akci*. Tato slova znějí jako předzvěst Gluckovy slavné předmluvy k opeře *Alceste*.

Hvězdné setkání: Gluck a Calzabigi Nejpodstatnějším podnětem pro Gluckovo reformátorské vystoupení se stala spolupráce s vynikajícím libretistou, s nímž navázal komponista kontakt již v tvorbě baletů. Ranieri da Calzabigi (1714—1795) vedl dobrodružný život v Paříži, ve Vídni a v Neapoli. Napsal teoretický spis o libretech P. Metastasia, jejichž byl dokonalým znalcem a která ještě v pozdním věku obhajoval. Jeho vlastní představy o libretu a jeho zhudebnění však byly značně odlišné. Prostřednictvím intendanta hr. Durazza nabídl ve Vídni svůj text na jeden z nejslavnějších operních námětů Gluckovi a vymínil si, že bude zhudebněn podle jeho přání. Předčítal mu text svého *Orfea*, některá místa mnohokrát po sobě, s podrobnými prozódickými a výrazovými pokyny. Zároveň skladatele žádal, aby vypustil pasáže, kadence, ritornely a všechno to barbarské a zastaralé, co podle jeho názoru znešvařovalo tehdejší hudbu. Charakterní Gluck později neváhal tento libretistův podnět uzнат a ocenit v *Mercur de France* (1773), když hlavní zásluhu na vynálezu nového druhu italské opery přiřkl panu Calzabigimu. Máme považovat za pouhou náhodu, že se po epochálním Monteverdiho Orfeovi (1607) znovu objevuje tento námět u Glucka?

Podobně jako u mantovského mistra představuje u Glucka jeho *Orfeo* jeden z nejdůležitějších hudebně dramatických činů. *Orfeo ed Euridice, azione teatrale per musica* 3 jednání na text Calzabighiho měl premiéru ve vídeňském Dvorním divadle v říjnu roku 1762. Tato první skladatelova reformní opera je založena na vyrovnání slova a hudby v duchu klasicismu. Ozdobný italský zpěv je vystřídán prostou melodikou. Gluck se odvrátil od dekorativnosti neapolské opery a dal si za úkol interpretovat dramatický text co nejjednoduššími prostředky. Položil důraz na recitativ, odstranil schematické a obsáhlé secco recitativy a nahradil je recitativy doprovázenými souborem smyčců. Ozdobné da capo árie byly vystřídány drobnějšími útvary, např. arietami. Důležitou úlohu příkl Gluck pěveckému sboru, jemuž propůjčil antickou vznešenost. Orchestru připadá významná úloha líčení duševního stavu jednajících osob. Ve skladatelově koncepci mají obnovený význam balet a pantomima. Roku 1774 byla provedena opera v Paříži ve francouzském překladu jako *Orphée et Eurydice*. V nové podobě představuje opera odlišné, vyčištěné dílo s množstvím nově zkomponované hudby. Titulní altová role Orfea, napsaná původně pro kastráta, se stala tenorovou. Teprve pařížská verze proslavila dílo, jež do roku 1848 dosáhlo téměř 300 provedení a bylo vícekrát parodováno, jak bylo ve Francii zvykem. Ještě důsledněji dramaturgicky postupoval Gluck v dalším díle.

Alceste, tragedia per musica (1767) na text R. da Calzabighiho je sborová opera, upomínající na práce Traettovy. Sólisté vstupují do mistrovsky koncipovaných a zhudebněných sborových scén, dramatické napětí vrcholí ve dvojsborových pasážích. Postavy jsou výrazně profilovány a psychologicky prokresleny, zejména titulní Alcesta. V proslulé předmluvě k tištěné partituru opery (1769) vyložil Gluck zásady své koncepce. *Snažil jsem se vrátit hudbu jejímu vlastnímu úkolu, totiž podporovat báseň, aby zesilovala výraz citů a učinila děj srozumitelnějším v různých fázích jeho vývoje... Soudil jsem, že největší část mého úsilí musí směřovat k tomu, abych našel jakousi krásnou jednoduchost.* Také Alcesta byla upravena pro pařížskou *Grand Opéra* (1776); francouzská verze se liší od italské podstatněji než Orfeo a je těžké se rozhodnout, která z nich je dokonalejší. Roku 1866 revidoval partituru pro obnovenou premiéru Hector Berlioz a opera se provozovala v tomto znění až do našeho století.

Gluckovy reformní opery nebyly ve Vídni přijímány zcela jednoznačně. Úspěch Orfea se u Alcesty a zejména u poslední skladatelovy italské opery *Paride ed Elena* (Paris a Helena, 1769) neopakoval. Navíc musel z Vídně odejít zpět do Itálie skladatelův skvělý spolupracovník da Calzabighi. Naštěstí se objevil nový libretista, francouzský diplomat François

*Krásná jednoduchost:
Alcesta*

Grand Leblanc du Roullet, který Glucka přiměl k vytvoření opery pro Paříž ve francouzštině. Na jeho libreto podle Racinovy tragédie o Agamemnonově dceři Ifigenii složil Gluck operu s odstíněnými recitativy, velkolepými sbory zasahujícími do děje a s orchestrálními intermezzy, balety a s ouverturou v sonátové formě. Ifigenií se přiblížil Gluck francouzské vážné opeře, které se obdivoval. *Iphigénie en Aulide* (Ifigenie v Aulidě, 1774) měla v pařížské Velké opeře u obecnstva sice triumfální úspěch, avšak kritika se rozpoltila na dvě strany, přičemž Gluckovi byly nepřátelské obě. Zastánci lullyovské tradice mu vytýkali špatný vliv italské hudby, příznivci italské opery zase skladatele označovali za starofrancouzského tradicionalistu. Situace se vyhroutil, když se v Paříži objevil úspěšný skladatel opery buffy Piccini. Starý spor buffonistů (*querelle de bouffons*) z padesátých let jako by se v nové fázi obrátil. V boji gluc-kistů s piccinisty nebyl pokrok na straně italské, ale francouzské a nešlo o komickou, ale vážnou operu francouzskou.

*Boje o Glucka
v Paříži*

Gluck z Vídně s neklidem sledoval Picciniho „tažení na Paříž“ a cítil se dotčen i tím, že Piccini začal zhudebňovat libreto *Rolanda*, na kterém už dříve začal pracovat sám. Ohradil se tedy v *Anné littéraire* a to byl počátek vleklého sporu plného písemných půtek a osobních nevráživostí. V této atmosféře v Paříži v roce 1777 proběhla premiéra *Armidy*, pěti-aktové *drame héroïque* na staré Quinaltovo libreto, které zhudebnil už Lully. Ovšem zatímco Picciniho Roland v Paříži úspěch neměl (ač skladatel partituru věnoval královně Marii Antoinettě), Armida úspěch měla. Byla ovšem provedena dřív než Roland, a snad i proto, že Gluck v ní nepokrytě složil hold Lullyho tragédii lyrique. Starší hudební historikové (např. A. Einstein) Armidu většinou považovali za nedůslednost v Gluckově reformním úsilí, dnes ovšem bývá ceněna výše a její hudební i dramatické kvality prokazují i moderní provedení. Ostatně Gluck sám ještě v roce 1779 Armidu označil za svoje „snad nejlepší dílo“.

*Chef d'oeuvre:
Ifigenie na Tauridě*

Gluckovou definitivní odpovědí na spory a největším tvůrčím triumfem byla jeho poslední opera, jež je dnes všeobecně považována za jeho skladatelský odkaz. Libreto *Iphigénie en Tauride* (Ifigenie na Tauridě, 1779) napsal N. F. Guillard podle Euripidovy tragédie. Antický patos děje se sakrálními výjevy vrcholí ve scénách Orestova šílenství a je zdůrazněn absencí baletu. Na tomto díle se poučili významní hudební dramatikové, jako byl Cherubini, Berlioz a Wagner.

Gluck je považován právem za reformátora opery. Usiloval o reformu opery seria, vyšel tedy z útvaru v jeho době již přezrálého; nebyl revolucionářem, ale obnovitelem vážné opery na podkladě jejích nejlepších tradic. Začínal v ovzduší italské opery, byl však později zaujat operou

francouzskou. Překlenul propast mezi recitativem secco a accompagnato zavedením recitativu doprovázeného smyčcovým orchestrem. V jeho díle se odehrál vývoj od opery seria směrem k hudebnímu dramatu. *Než začnu pracovat, snažím se zapomenout, že jsem hudebníkem.* K tomuto zdánlivě paradoxnímu Gluckovu slavnému výroku D. J. Grout případně dodává, že *skladatel nikdy nezapomněl na to, že komponuje drama.*

*Titulní stránka
tištěného libreta
Gluckovy opery Ezio,
kterou řídil skladatel
v divadle V kotcích
na Starém Městě
pražském o karnevalu
roku 1750*

E Z I O
DRAMMA PER MUSICA

DA

RAPPRESENTARSI
NEL NUOVO TEATRO
DI PRAGA

Nell' Carnovale dell' Anno 1750.

DEDICATO

ALLE DAME
PROTTETRICI
DELL' OPERA.

I N P R A G A,

Stampato da Ignatio Pruscha in Città Vecchia appresso 1
Paradiso nella casa di Hartmann.

MOZART



Wolfgang Amadeus
Mozart

Mozartovo rané
období: opera seria

Jedinečným způsobem spojil ve své osobnosti geniálního tvůrce symfonické, komorní a operní hudby Wolfgang Amadeus Mozart (1756 Salcburk — 1791 Vídeň). V době, kdy vstupuje na hudební scénu, se uskutečňovala Gluckova reforma, k vyvrcholení spěla opera buffa a do vyšších útvárů se rozvíjely opéra comique a německý singspiel. I když 22 jevištních prací Mozartových netvoří organický celek, stal se Mozart jako jediný z trojice vídeňských klasiků velkým dramatikem a vůbec největším operním skladatelem své doby. Nelze ho považovat za průkopníka, nýbrž za dovršitele opery 18. století. Jeho dílo zůstává ve svém jádru stále živé, dodnes neodmyslitelně náleží k repertoáru světových scén a stalo se podnětem i pro tvůrce národních oper.

Mozart se začal věnovat jevištní tvorbě v ovzduší opery seria, záhy se však obrátil k buffě a singspielu. První práce pro divadlo náleží ještě staré školské hře na latinský text s hudebními čísly (*Apollo et Hyacinthus*, 1767). Skupina oper seria, komponovaných pod dohledem otcovým, souvisela s cestami mladého skladatele do Itálie. Tyto rané práce jsou založeny na schématu recitativo secco-árie, autor se v nich občas blýskne bravurní árií, hudebně dramatický útvar však ještě nijak nerozvíjí. Ve 14 letech složil Mozart operu *Mitridate, Rè di Ponto* (Mithradátés, král pontský, 1770), jejíž úspěch v Miláně je dokumentován devatenácti reprízami. V příštím roce byla ve stejném městě uvedena *serenata teatrale Ascanio in Alba* (1771), k níž se váže okřídlený výrok starého Hasseho, přítomného jako diváka: *Ten chlapec nás všechny uvede v zapomenutí*. Hojné baletní výjevy v poslední z této skupiny oper poukazují na francouzský vzor (*Lucio Silla*, Milán 1772). Pro salcburský dvůr k uvítání vzácného hosta byla určena slavnostní opera na Metastasiův text *Il Rè pastore* (Král pastýř, 1775).

Idomeneo S odstupem několika let se Mozart obrátil znovu k operě seria. Pro karneval na kurfiřtském dvoře v Mnichově byl určen *Idomeneo, Rè di Creta* (Idomeneus, král krétský, 1781). Pěťadvacetiletý skladatel měl za sebou koncertní cesty a pobyty v Londýně, Paříži a zejména v Mnichově, kde vrcholila sláva mannheimské kapely, která se přestěhovala do bavorské metropole. V těchto kulturních centrech sledoval Mozart se zájmem všechno nové, co se dělo v hudbě. V *Idomeneovi* komponoval na

libreto zastaralého metastasiovského typu, jež mu nedovolilo rozvinout ansámby. Podle ustrnulé praxe svěřil roli královského syna Idamanta kastrátovi a později ji přepracoval na tenorovou. Avšak tenoru je svěřena také titulní postava krále Idomenea, kterou bychom dnes rádi slyšeli spíš jako basovou. Mozartův Idomeneo se stal předmětem úprav, z nichž příslověčně nestylovou pořídil Richard Strauss. Vzdor těmto handicapům je Idomeneo závažným a hudebně neobyčejně bohatým dílem nejen Mozartovým, ale v celé evropské literatuře. Nachází se tu množství doprovázených recitativů, obsáhlé scény jsou prokomponovány, mnohé z nich jsou uvedeny balety, pochody a sbory. Objeví se i melodram, jež se Mozart obdivoval u Jiřího Bendy. Do hry vstupuje aktivně sbor a výrazně instrumentovaný orchestr je výjimečný ve skladatelově díle obsazením kvarteta lesních rohů, jímž tehdy mnichovská kapela disponovala. Na sklonku svého života Mozart napsal i operu seria. Bylo to na objednávku jako korunovační slavnostní hra pro císaře Leopolda II. v Praze (1791). *La Clemenza di Tito* (Ušlechtilost Titova) je zkomponovaná podobně jako Idomeneo na zastaralé libreto, jež přepracoval Caterino Mazzola z Metastasiova textu, zhudebněného poprvé téměř před 60 lety. Přesto napsal Mozart v neuvěřitelně krátké době 18 dnů znamenitou hudbu, dodnes nabízející svými efektními áriemi sólistům skvělou příležitost ukázat své umění.

Již svým založením a temperamentem se Mozart zvláště dobře cítil v ovzduší buffy. Jako dvanáctiletý složil tříaktovou hříčku *La finta semplice* (Předstíraná prostoduchost, 1769). Děj plný intrik nakonec skončí buffově, třemi sňatky. Buffa je založena ještě na schématu recitativo secco-árie; nejlépe je vybavena lyrická role Rosiny, orchestr zaujme instrumentačními finesami a zvukovými hříčkami. Pro Mnichov komponoval Mozart operu buffu *La finta giardiniera* (Zahradnice z lásky, 1775) na text Raniera da Calzabigi. Podle tehdejšího zvyku přicestoval mladistvý skladatel do kurfiřtského sídla v prosinci a komponoval své dílo přímo na místě; premiéra se konala 13. ledna příštího roku. Ztrěštěný děj, prorzazující vkus pozdní buffy, vyjádřil Mozart svěží hudbou; vytvořil několik životných figur, dílko má hezkou předeheru a pestré ansámby včetně rozsáhlých finále. Buffa náleží k pracím, jimiž Mozart pronikl na divadelní scény. Neobyčejně šťastné konstelaci děkuje za svůj vznik *commedia per musica Le Nozze di Figaro* (Figarova svatba, 1786). Málokterý slavný námět prošel tak bohatými proměnami jako právě tato Mozartova *hudební komedie*, jak je výstižně označen v podtitulu. Figarova svatba je vzorovým příkladem vynikajícího díla, jež bylo komponováno na libreto adaptované z hodnotného činoherního textu; to je nejčastější typ

Mozart se cítí dobře v ovzduší buffy

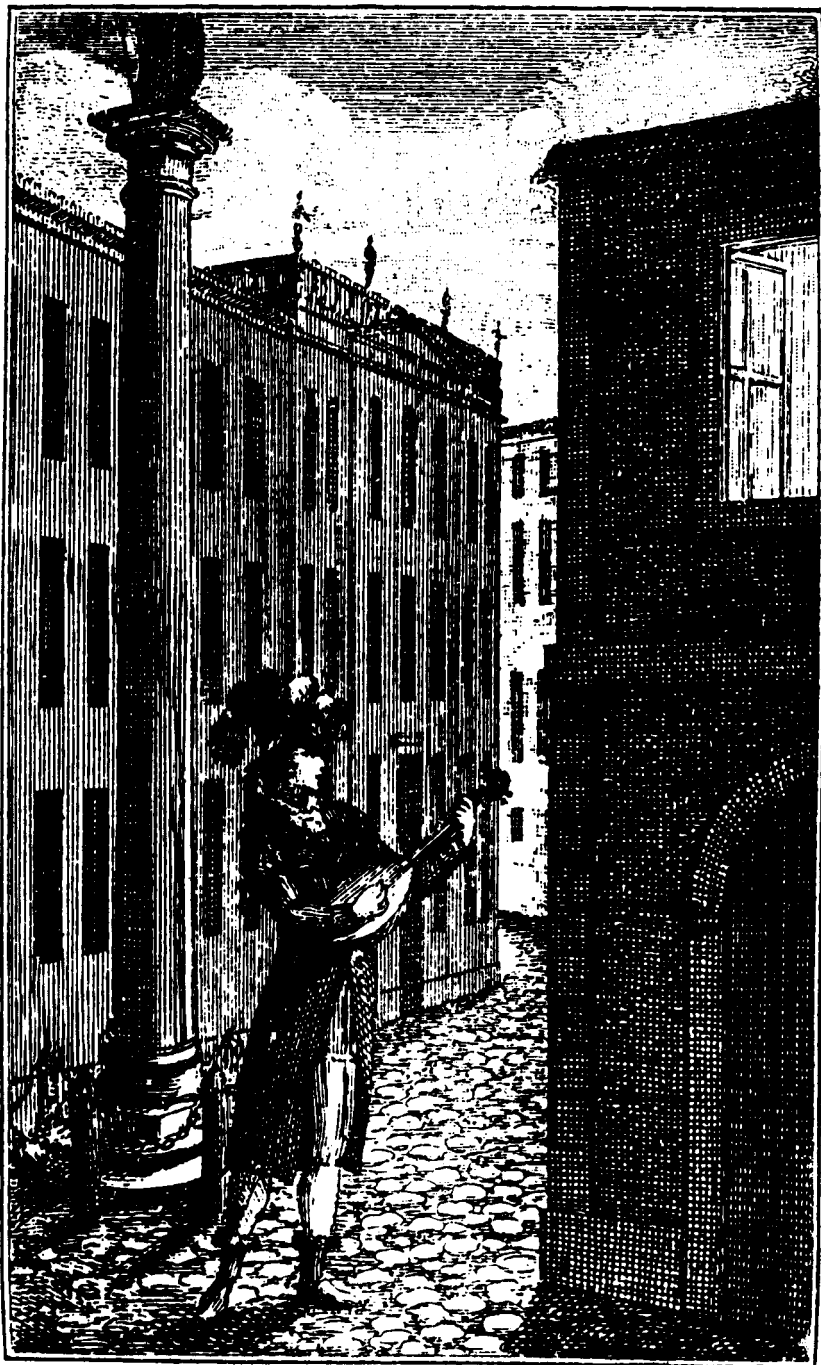
Hudební komedie: Figarova svatba

tzv. literární opery. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais vytvořil v trilogii, jejíž ústřední postavou je lazebník Figaro, podklad pro libreta tří slavných oper evropské historie a jedné novodobé opery. Střední část trilogie přepsal na libreto v italské řeči Lorenzo da Ponte. Císařský dvorní poeta seškrtal scény a situace a Beaumarchaisovu komedii zkrátil a zjednodušil. Zejména se tu projevil jako tvůrce přesvědčivých, zname- nitě prokomponovaných finále. Mozartova partitura je jedna z nejdokona- lejších, které skladatel vytvořil. Staré schéma buffy je překonáno ty- pem hudební komedie. Humor a satira jsou převýšeny idealizujícím ja- sem, zahrnujícím všechny postavy na jevišti. Poměr árií a ansámblů je vyrovnaný, 16 : 16, druhé a čtvrté jednání obsahují nejdelší finále oper- ní literatury. Ve 2. a 3. jednání jako by skladatel zapomněl na schéma re- citativ-árie a prokomponuje sled scén bez secco recitativů. Da capo árie už téměř zmizela ve prospěch drobnějších útvarů o dvou dílech. Mezi os- tře profilovanými postavami v čele s buffózní a zároveň složitou posta- vou Figarovou má zvláštní místo kalhotková role Cherubína. Nesmírná obliba Figarovy svatby v Praze, kde se hrála italsky v prosinci 1786 jako první provedení po Vídni a německy v lednu 1787, byla podnětem k ob- jednánce nové Mozartovy opery pro Prahu, *Dona Giovanniho*.

*Buffa na císařův
pokyn: Così fan tutte*

Operu *Così fan tutte* (Takové jsou všechny, 1790) si objednal císař Jo- sef II. na námět, který sám vybral údajně podle skutečné události. Lo- renzo da Ponte napsal tentokrát původní libreto v podobě jakési zjem- nělé převlekové komedie. Mozart vytvořil z nepříliš zdařilého libreta skvostnou buffu, *svou nejvtipnější operu* (K. Böhm). Výrazně jsou odliš- né jednotlivé postavy, vznětlivá Dorabella, lyričtější Fiordiligi, měkký Fernando a mužný Guglielmo. Obě sestry jsou obdařeny dvěma velký- mi áriemi, vedle oslnivých sólistických čísel zaujmou v opeře rozsáhlé ansámby. Menší frekventovanost Mozartovy pozdní buffy je vysvětlitel- ná snad i obtížností sólistických partů.

Opera oper: Don Giovanni Zcela výjimečné místo zaujímá v Mozartově tvorbě *Don Giovanni* (*os- sia Il dissoluto punito*), nazývaný plným právem *operou oper* (E. T. A. Hoffmann). Byl komponován pro Prahu a poprvé proveden v Nostico- vě divadle 29. října 1787 za řízení skladatele. Libreto napsal Lorenzo da Ponte podle textu nedávno provedené opery G. Gazzanigy o kamenném hostu (*Don Giovanni ossia Il convitato di pietra*, 1787). Zvolil tentokrát šťastně jeden z nejužasnějších námětů světového divadla, který bývá bez nadsázky srovnáván s faustovskou látkou. Don Juan jako prostopášník nemá protihráče, nakonec musí zasáhnout nadpřirozená moc. Libreto poskytlo Mozartovi možnost výrazné modelace postav. Znamenitě jsou tu odlišeny role lyrické (donna Anna, don Ottavio), patetické (komtur,



*Luigi Bassi v roli
dona Giovannibo,
Praha 1787.
Mědirytina
M. Thoenerta*

donna Elvíra), dramatické (don Giovanni), buffózní (Leporello) a naivní (Zerlina, Masetto). Do popředí vystupuje dvojice don Giovanni a Leporello, jehož figura, jako vystřižená z opery buffy, ve střetání s titulní postavou podstatně opravňuje označení opery za *dramma giocoso*. I když skladatel používá secco recitativu, je u něho důsledně propracován. Schéma recitativ-árie je překonáno, opera se rozvíjí ve sledu prokomponovaných scén jako v žádném jiném Mozartově hudebně dramatickém díle. Její těžiště spočívá v ansámblech, jež jsou s áriemi ideálně vyrovnané. První provedení opery v Praze se stalo největší kulturní událostí v životě hlavního města a přispělo podstatně k rozvoji mozartovského kultu v Čechách.



Lorenzo da Ponte

Mozartovy zpěvohry
na německé texty

Významnou skupinu tvoří v Mozartově díle opery komponované na německé texty. Singspiel *Bastien und Bastienne* (Bastien a Bastienka, 1768) je dílem 12letého chlapce. Libreto upravil Friedrich Wilhelm Weiskern podle Favartovy parodie na Rousseauova Vesnického věštkce (1752). Dílko prozrazuje okouzlení mladšího autora, který se vrátil nedávno z Paříže, francouzskou komickou operou. Pikantní francouzská rytmika se tu spojuje s lidovým tónem německé zpěvohry i s názvuky rakouských kapel. Druhá polovina 18. století přinesla na zpěvoherní jeviště módní turecké náměty. Mozart vyšel vstříc této oblibě operou *Die Entführung aus dem Serail* (Únos ze serailu, 1782). Operu o dvou mileneckých párech, jež se dostanou z tureckého zajetí, komponoval Mozart uprostřed starostí s chystaným sňatkem, který nebyl po chuti jeho autoritativnímu otci. Komponoval ji ve formě singspielu, avšak tato tříaktová zpěvohra daleko překračuje meze singspielu směrem ke komické opeře. Libreto Gottlieba Stephanie je zpracováním textu jednoho z nejúspěšnějších libretistů sklonku století Ch. F. Bretznera. Skladatel do něj zasáhl zejména obohacením postavy Osmina (bas), nositele tureckého koloritu. Práce na opeře trvala dlouho; skladatel ji psal v prvních měsících trvalého pobytu ve Vídni, kam odešel po výpovědi z arcibiskupských služeb. Opera upoutá výrazně formovanými dvojicemi postav v podobě kontrafigur, jako je Konstance a komorná, Belmont a sluha; jedna z hlavních rolí, paša Selim, je mluvená. Šlechtické postavy se vyjadřují prostředky italské opery, lidové figury písňovými formami. Do ovzduší Blízkého východu uvádí diváka ouvertura s hlučnými instrumenty janičářské hudby, bubny a činely. Příležitostným kouskem, který Mozart napsal na objednávku dvora v Schönbrunnu, je jednoaktovka *Der Schauspieldirektor* (Divadelní ředitel, 1786) na text G. Stephanie. Tato opera o opeře uvádí na scénu hašteřivé postavičky, které jako by vyskočily ze stránek Marcellova satirického spisku *Divadlo podle módy*.

Skladatel něco převzal ze starších prací, napsal brilantní ouverturu a tercet se závratnými výškami (*es³*) primadony, jež se svým uměním blýskne před konkurencí. Nechybí tu ani parodie opery seria.

Mozartova poslední jevištní práce vznikala za krajně obtížných podmínek v době jeho vážné nemoci. Německá opera *Die Zauberflöte* (Kouzelná flétna, 1791) děkuje za svůj vznik divadelnímu podnikání Emanuela Schikanedera, v té době direktora předměstské scény, pozdějšího *Divadla na Vídeňce*. Toto prostorné divadlo v hustě osídlené čtvrti hlavního města navštěvovalo obecnstvo složené ze středních a nižších vrstev. O jeho přízeň se ucházel Schikaneder divadlem kouzel

Kouzelná flétna



*Představení v Divadle
na Vídeňce*

a divů, s pohádkovými a kouzelnickými náměty, založeným na iluzivní výpravě se scénickými stroji a propadlišti. Na tomto jevišti uvedl Schikaneder roku 1789 výpravnou tureckou operu *Oberon* od Pavla Vranického. Libreto Kouzelné flétny napsal sám, snad za pomoci K. L. Gieseckeho. Přísně vzato je Schikanederův výtvar směrnicí různých motivů počínaje mýtem o starých Egypťanech a konče tradicí vídeňského lidového divadla. Pestrý háv textu protřelého divadelníka však skrývá hlubokou základní myšlenku, inspirovanou zednářskými řády, v té době velmi obdivovanými. Jde o prostou látku boje dobra a zla, věčný sen o sbratření lidstva. Na jevišti se objeví fantastická krajina, kterou vystřídá říše pyramid, chrámy a sklepení, vystupují tu záhadné nadzemské bytosti, vznešení pozemšťané i postavičky lidové. Sarastrova říše zasvěcenců má své centrum v posvátném chrámě, Královna noci sídlí vysoko na trůně posázeném hvězdami. Ústřední dvojice Tamino a Pamina prochází obtížnou zkouškou, než společně vstoupí do chrámu světla. Dvojice kontrafigur Papageno a Papagena osvěžuje děj žertovnými výstupy. Mozart učinil svou hudbou tuto pestrou divadelní hru nesmrtelnou. Svět zasvěcenců je vyjádřen tóny gluckovského patosu; Sarastro je basso profundo a náleží k ojedinělým rolím tohoto oboru ve světové literatuře. Královna noci je svým koloraturním sopránovým partem jednou z nejobtížnějších rolí, jež byla kdy napsána. Neobyčejným kouzlem je obestřena dvojice Tamina a Paminy. Dvojice Papageno a Papagena jsou i hudebně postavičky vídeňského lidového divadla. Papageno je atraktivní malou Panovou píšťalkou a zvonkovou hrou. Nevšedně jsou členěny ansámby, trio dam a trio chlapců-geniů, mocným dojmem působí mužský sbor v chrámových scénách. Nesrovnatelně na svou dobu odstíněný orchestr směřuje svou zvukovou barevností do romantismu. Kouzelná flétna se považuje za vzor německé romantické opery.

Mozartovým dílem dosáhla opera druhé poloviny 18. století vrcholu. Jediněným souborem skladatelových prací byla definitivně zlomena nadvláda italské opery v Evropě.

19. století

PAŘÍŽ OPERNÍM CENTREM

Opera se zrodila v Itálii; jako jediná se jí postavila na počátku 18. století po bok opera francouzská. Na počátku 19. století se stávala Paříž hlavním městem evropské opery, v němž se hegemonem dalšího historického vývoje stalo měšťanstvo. Znovu se rozvíjí typ pařížské opery jako svébytný útvar ve srovnání s operou italskou. V popředí zájmu stojí nyní individuální hrdina, jehož pohnuté osudy se odehrávají ve společensky vzrušeném prostředí. V duchu romantismu ožívají na scéně ostře vyhocené náměty z historie i současnosti, jež vyúsťují do humanistického závěru.

Bouřlivé události Velké francouzské revoluce vyvolaly v život zpěvohry s heroickými náměty, v nichž se stavějí hrdinové na odpor nenáviděnému tyranovi. Pro tato díla dosud není jednotný název; objevují se termíny *rescue opera* (angl.), *Rettungsoper*, *Schreckensoper* (něm.), *pièce à sauvetage* (fr.), *opera spasenija*, *opera užasov* (rus.), česky asi *osvobozenecká opera*. Ve srovnání s idylicky laděnými ranými komickými operami, v nichž naivní venkované jsou tísněni mocným šlechticem a vysvobození ještě mocnějším králem, představuje osvobozenecká opera zápas hrdinů s tyranu na život a na smrt. Jako příklad se obvykle uvádí zpěvohra *Léonore* (1798), kterou složil Pierre Gaveux na text Jeana Nicolase Bouillyho. Revoluce poskytla podobným látkám nový prostor konkrétními událostmi. Vznikla série zpěvoher z ovzduší revolučních bojů; zájem o tato díla však brzy vyprchal. V opeře převládaly nadále antické látky jako za časů Gluckových.

Osvobozenecká opera

Nejvýznamnějším skladatelem období revoluce a empíru byl Luigi Cherubini (1760—1842). Původem z Florencie, vzdělal se hudebně v Bologni u Giuseppe Sartiho v palestrinovském slohu. Zpočátku komponoval chrámovou hudbu, jako dvacetiletý se obrátil k opeře a rychlé úspěchy několika italských prací mu vnukly myšlenku dobýt jeviště západní Evropy. Po krátkém pobytu v Londýně se v roce 1788 usazuje v Paříži, jíž zůstal věrný v dobách revoluce i za Napoleona, i když mu císař nepřál. Za restaurace se stal profesorem konzervatoře a později jejím ředitelem. V hlavním městě Francie se stala Cherubiniho kolbištěm *opéra comique*. Jeho díla se provozovala v malém divadle, *Théâtre Feydeau*, v němž skladatel nějaký čas dirigoval. Vřelý ohlas vzbudila jeho *Lodoiska*

Florentin v Paříži:
L. Cherubini

(1791), osvobozencká opera s exotickými prvky. Děj se odehrává v Polsku za tatarského vpádu. Mladý šlechtic odvážným výpadem do tábora nepřátel osvobodí svou nevěstu ze zajetí. Citově zvrásněné airy, spojené mluvenými dialogy, naznačují směr k romantismu. Tato romantizující tendence se ještě výrazněji projevuje v opeře *Elisa, ou le Voyage au Mont de St. Bernard* (Elisa aneb Cesta na Horu sv. Bernarda, 1794). Nezvyklé operní kulisy tvoří ledovce. Dívka zachrání svého ženicha ze smrtelného objetí laviny v horské pustině. Hudba se soustřeďuje na lyrické výjevy a zdůrazňuje emociální melodie a poutavé harmonie. Na antický tragický námět komponovaná *Médée* (1797) je pokračováním gluckovské vážné hry, s novým důrazem na heroické tóny a s lyrickými akcenty, jimiž zaujala skladatele německé rané romantiky. Cherubini byl velký umělec, velmi si ho vážil sám Beethoven, a hudba Médée tuto velikost dokládá.

Ovšem nejúspěšnějším Cherubiniho dílem je „comédie lyrique“ *Les Deux Journées* (1800), u nás známá v překladu S. K. Macháčka z němčiny jako *Vodař*. Libretu J. N. Bouillyho se poklonil Goethe, když prohlásil, že by bylo možné je uvést jako činohru. Děj se odehrává v Paříži v době vlády kardinála Mazarina. Předseda parlamentu je stíhán mocným odpůrcem, skrývá se na útěku a unikne pronásledovatelům skryt ve vodařově sudě. Tento osvobozencký námět, směřující k ideji dobra a humanity, vyjádřil Cherubini reprezentačním způsobem. Mluvené dialogy střídá na vypjatých místech melodram, postavy jsou výstižně charakterizovány. Vedle ariet zaznívají balady a romance, periferní zpěvy i názvuky revolučních pochodů. Nepřízeň císaře Napoleona přiměla skladatele k dočasnému odchodu do Vídně. Tam byla provedena opera *Faniska* (1806), kterou Cherubini komponoval na německý text, aniž by ovšem němčinu ovládal. Také tato osvobozencká opera se odehrává v Polsku. *Faniska* byla první operou, která byla provedena ve *Stavovském divadle* v Praze (1807) jako německé představení po zániku italské opery.

Vedle Cherubiniho je předním francouzským operním skladatelem období mezi Gluckem a romantismem Étienne Nicolas Méhul (1763—1846). Rodák z Arden, již jako chlapec zdatný varhaník, přišel v 15 letech do Paříže, kde studoval u J. F. Edelmana a seznámil se s Gluckem. Po úspěších ve vokální i instrumentální hudbě se obrátil k opeře, avšak táhlo mu již na třicítku, když se začaly provádět jeho práce. První Méhulova opera, provedená v Opéra comique, prozrazuje již druhým názvem obsah děje, totiž zkrocení despotického muže odvážnou dívkou: *Euphrosine — Le tyrran corrigé* (Eufrosina — Napravený tyran, 1790) obsahuje skvělý duet o žárlivosti, který Berlioz srovnával s Jagovým monologem z Rossiniho *Otella*. Na text J. N. Bouillyho vznikla skladatelova

devátá opéra comique *Le jeune Henri* (Mládí Jindřicha IV., 1797). Neměla úspěch, avšak ouvertura s popisným líčením lovecké scény s osmi lesními rohy se nadlouho stala jedním z nejoblíbenějších koncertních kusů. Právě Méhulovy operní přehledy ve Francii připravily půdu pro vznik programní ouvertury a symfonické básně. Podle Ariostova eposu *Zuřivý Roland* napsal komponista zpěvohru *Ariodant* (1799). Pozoruhodným rysem Méhulovy hudby je stálá hudební myšlenka, jež zaznívá v opeře vícekrát ve funkci pamětného motivu. Skladatelův sklon k experimentu je patrný v jednoaktové tragédii *Uthal* (1806) podle keltských parafrází básníka Macphersona, *Zpěvů Ossianových*. Aby docílil temného koloritu orchestru, Méhul vynechal skupinu houslí. Ve srovnání s Cherubininem nepřerušil Méhul kontakt s italskou zpěvností a zároveň položil důraz na prostotu výrazu a dramatickou pravdivost ve smyslu Gluckově. Jeho bezprostřednost se zamlouvala raně romantickým skladatelům, zejména C. M. Weberovi. Za jeden z vrcholů Gluckova hudebně dramatického dědictví na francouzské půdě se považuje *Joseph* (1807). Kompozicí podle dramatu Alexandra Duvala se řadí toto dílo do okruhu literární opery. Je to jedna z mála francouzských oper na biblické téma. Chybí tu milostná zápletka a zaznívají zde pouze mužské hlasy a sbor, s výjimkou kalhotkové role Benjamína. Mezi postavami je zejména výrazně profilována basová role otce Jákoba. Oblíbené byly romance Josefa a Benjamína, mohutný mužský sbor *Dieu d'Israel* (Bože Izraele) na motiv gregoriánského chorálu. Ouvertura ztemněná starými tóninami vyvolává dojem archaického prostředí. V Praze uvedl Josepha v německé verzi C. M. Weber ve Stavovském divadle roku 1813, v roce 1824 zazněla opera i v překladu J. K. Chmelenského pod taktovkou Josepha Triebensee a stala se nejoblíbenějším titulem obrozenského divadla.

Jedním z významných předchůdců romantismu ve Francii je Jean François Lesueur (1760—1837). Od sbormistrovské práce v kostelích venkovských měst se dostal do Paříže, kde se stal profesorem na konzervatoři a Napoleonovým dvorním kapelníkem. K Lesueurovým žákům patřili Berlioz, Thomas i Gounod. Z jeho scénických děl se na evropské scéně dostala *La Caverne* (Doupě, 1793) na námět epizody s Lesageova *Gila Blase*. Na rozdíl od osvobozené opery představuje odlišný typ s hrůzyplným a napínavým dějem. Bandité, vězněná heroina, nepravý slepec, osvoboditel Gil Blas, krvavá bitka, v níž jsou zlosyni pobiti — to už je pravá francouzská romantika na operním jevišti.

Empírovým hrdinou pařížské operní scény se stal poslední velký italský dobyvatel hudební Paříže Gasparo Spontini (1774—1851). Původem rodák z papežského státu, byl vzdělán v Neapoli v hudbě a se střídavým

*Dobyvatel Paříže:
G. Spontini*

šťěstím se pokoušel buffózními díly o proniknutí na italské scény. Jako třicátník zahajuje úspěšnou dráhu skladatele v Paříži, kam se v roce 1803 přestěhoval. Změnil svůj styl pod vlivem Gluckových oper, stal se dvorním komponistou císařovny Josefiny (1805) a kapelníkem. Osudový okamžik nastal, když se skladateli dostalo do rukou brilantní libreto,

*Gasparo Spontini
s chotí, dvojportrét
(Wilhelm Titel,
1813)*



jehož autorem byl Étienne de Jouy. Na motiv, který se mihl v historii opery u A. Draghiho, složil Spontini velkou operu *La Vestale* (Vestálka, 1807). Námět spojuje milostný osud vestálky Julie s osvobozeneckým bojem Galů proti Římanům. Propracované recitativy uvádějí efektní árie, scény se rozvíjejí do značných rozměrů. Obsáhlé sbory doprovázejí patetické davové výjevy, orchestr na sebe upozorňuje bohatou koloristikou a jako celek opera působí svou nadnesenou konstrukcí mocným dojmem. Po jistém odkladu bylo dílo provedeno ve Velké opeře, a to s takovým úspěchem, že obdrželo Napoleonovu cenu jako nejlepší opera posledních 10 let. Císař poté u skladatele objednal operu *Fernand Cortez* (1809), jejíž námět o dobytí Mexika sám navrhl. I to je motiv známý ze starší opery (Vivaldi, Mysliveček), jemuž se libretisté snažili dát smírný závěr. Opera nedosáhla v textu ani v hudbě hodnoty předchozího skladatelova díla; ohromila však scénickými efekty, nádherou kostýmů a výpravy s koňmi na jevišti a davovými scénami. Zejména *Fernand Cortez* může být považován svou pestrostí hudby, sklonem k triviálním

melodiím a sugestivním scénickým ztvárněním za předzvěst Meyerbeerových oper. Těžce vznikala třetí závažná Spontiniho opera, *Olimpie* (1819), vícekrát přepracovaná, na námět Voltairovy tragédie. Premiéra, kterou řídil skladatelův krajan, známý houslista G. B. Viotti, nebyla přijata příznivě. Nadchla však německé intelektuály, jak dosvědčuje skutečnost, že libreto přeložil do němčiny průkopník rané romantiky E. T. A. Hoffmann. Ve vývoji komponistova hudebně dramatického díla má význam zejména obsáhlými, strhujícími sborovými výjevy.

Zklamán neúspěchy svých děl v hlavním městě Francie odešel Spontini do Berlína, kam ho pozval pruský král Fridrich Vilém III. — stal se tam roku 1819 prvním kapelníkem a generálním hudebním ředitelem (*Generalmusik-Direktor* — poprvé udělený titul, později často frekventovaný v Německu). Díky svému vůdcovsky organizačnímu talentu vybudoval Spontini v Berlíně scénu evropské úrovně, jež mu sloužila i k realizaci dalších uměleckých záměrů. Publikum v Berlíně se ukázalo víc nakloněné jeho operám nežli obecnost v Paříži. Premiéry Spontiniho oper v německé řeči strhovaly nevídanou výpravou. V Cortezovi vystoupili na jeviště koně, v Olympii sloni. Na námět z německého středověku vznikla skladatelova opera *Agnes von Hohenstaufen* (1829) na text tehdy velmi oblíbeného dramatika Ernsta Raupacha. Děj se odehrává v Mohuči roku 1194 a vyčerpává se intrikami německého císaře a francouzského krále vůči hraběnce, jež vztahem k synovi vzbouřeného vévody saského Heinrichovi se octla v nepřátelském táboře. Novodobé provedení na festivalu *Maggio fiorentino* (1974) ukázalo značné nároky na sólisty a okouzující místa v orchestrálním partu. *Empírový tyran* Spontini však vzbudil i v Berlíně odpor divadelního personálu i obecnosti a po delším boji byl nucen rezignovat na svou funkci. Skladatelovy zásluhy o rozvoj operní produkce v pruském centru ocenili již současníci a jeho tvůrčí přínos zhodnotil Richard Wagner, jak to lze sledovat u některých jeho mladších prací. Jako kuriozitu připomeňme naladěná kladiva v orchestru Spontiniho pohádkové opery *Alcidor* (Berlín 1825); s podobnými instrumenty se setkáváme v tetralogii Prsten Nibelungův.

GRAND OPÉRA

Obecně se rozumí pod pojmem velká opera prokomponovaný útvar s recitativy a áriemi. V užším slova smyslu představuje *velká opera* (*grand opéra*) široce založenou formu o 4—5 jednáních, na heroicko-historické náměty, jejíž rozkvět spadá do 1. poloviny 19. století. Tento druh se provozoval v pařížské Velké opeře (*Grand Opéra*), která v roce 1875 obdržela novou budovu, jednu z nejrozsáhlejších a nejvýstavnějších na světě, *Palais Garnier*, v níž se hraje dodnes. Epochu velké opery v Paříži reprezentují tři slavná jména, podnikatel Louis Véron, libretista Eugène Scribe a skladatel Giacomo Meyerbeer. K němu se řadí D. F. E. Auber a J. F. Halévy. Stylu velké opery je blízko Rossini v opeře Vilém Tell a H. Berlioz v opeře Trójané. Hlučná sláva pařížské grand opéra je výrazem umění měšťanské společnosti za vlády Ludvíka Filipa v letech 1830—1848. Libretisté velké opery vyhledávali látky hrdinské, tragické i legendární, ze středověku nebo novější historie. Příznačná je pro tento druh osvobozeněcká tematika a romantický patos. Komponisté využívají velkých ansámblových seskupení, sboru, baletu a silně obsazeného orchestru. Sólistické party mají pro určité typy postav ustálené hlasové obory; role jsou velmi náročné a uplatňují se v obsáhlých, důmyslně koncipovaných scénách se střídáním recitativů, árií, ansámbků, sborů a baletů. V uplatnění zpěvných kavatin, romancí a balad se zračí romantická záliba v mélosu, v působivé kombinaci sóla a ansámbků dobová kompoziční praxe. Orchestrální part již není pouhým doprovodem, nýbrž slouží ke zdůraznění dramatického děje a je významný pro rozvoj instrumentace. Operní představení upoutávala nákladnou výpravou, nahromaděním scénických efektů, masovými výjevy, průvody na jevišti a oslnivými baletními výstupy. Pro vrcholný typ velké opery je nápadná enormní délka představení, na jehož konci se výjimečně objeví šokující scéna přírodní katastrofy. Již současným kritikům se jevila velká pařížská opera jako spíš honosná podívaná než hudební drama. Ovládla však nejen Paříž, ale také další evropské scény a měla vliv na mladou skladatelskou generaci druhé poloviny 19. století i na Verdiho a Wagnera.

Vůdčí literární osobností okruhu velké opery byl libretista Eugène Scribe (1791—1861). Nesrovnatelně plodný spisovatel napsal kolem 350 divadelních kusů, mezi nimi mnoho operních textů. Scribe nesporně

účinnosti svých her dosahoval do značné míry tím, že na jeviště uváděl postavy s rozpolceným charakterem a pestrými životními osudy. Smysl pro rozvíjení fabulace a dynamiku dějového vývoje je pro jeho techniku příznačný právě tak jako vynalézání vzrušivých scénických situací. Jeho libreta zhudebňovali Meyerbeer, Halévy, Auber, Bellini, Donizetti i Verdi.

Prvním výrazným zjevem velké opery je skladatel, který se v tomto oboru proslavil jediným dílem. Daniel François Esprit Auber (1782—1871) pocházel z Normandie a již jako 11letý komponoval romance. S kompozicí oper začal teprve roku 1811 pod dohledem Cherubiniho, jehož nástupcem ve funkci ředitele pařížské konzervatoře se stal roku 1842. Rozhodujícím impulsem pro Auberovu tvorbu bylo dílo G. Rossiniho, který autorovi sloužil za vzor v komické opeře. Námět k vážné opeře *La Muette de Portici* (*Němá z Portici*, 1828) se vynořuje již u R. Keisera v Hamburku roku 1706. Libretista E. Scribe spojil historickou událost, vzpouru neapolských rybářů, s výbuchem Vesuvu, jímž končí děj (ačkoliv ke katastrofě došlo o něco dříve). Obdobná zakončení děje přírodní katastrofou nebo podobnou hromadnou tragédií nacházíme v Meyerbeerových operách *Prorok*, *Hugenoti* a v Saint-Saënsově opeře *Samson a Dalila*. Dějová motivace *Němé z Portici* je vzorovým příkladem koncepce romantického operního libreta. Jednotlivé motivy se nepravděpodobně zazulují, diváky ovšem i sebeabsurdnější zápletky uváděly v nadšení. Hlavní mužská postava je vůdce povstání Masaniello, podle něhož se také opera nazývala. Titulní němá role Fenelly, chudé rybářské dcerky, svedené a opuštěné synem místokrále v Neapoli, je ve světové opeře ojedinělá. Při premiéře tuto pantomimickou postavu ztvárnila primabalerina Lise Nobletová. Hudba *Němé z Portici* je výrazně melodická s markantními rytmy a počínaje ouverturou představuje podle známého výroku Wagnerova *hudbu žhavou až k spálení*. S patetickými davovými scénami, balety a obsáhlým finále kontrastují lyrické výjevy. Auberova opera se stala v Paříži jednou z nejhranějších; do roku 1880 dosáhla 500 představení. Rozšířila se po celé Evropě a jednotlivá čísla náležela k oblíbeným kouskům hudebních akademií. Počátkem října 1830 hrál šestiletý Bedřich Smetana v Litomyšli na prvním koncertním vystoupení na klavír ouverturu k *Němé*. Představení konané 25. 8. 1830 v Bruselu se stalo signálem k vypuknutí povstání za národní nezávislost a vybojovalo pro Beliiu na nizozemské vládě samostatnost. V dějinách opery nenajdeme obdobný případ, kdy divadelní iluze tak dokonale splynula s historickou skutečností.

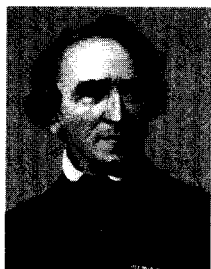
Největším zjevem velké pařížské opery je Giacomo Meyerbeer (1791—1864), umělec poitalštěného křestního jména a německého



Daniel François
Esprit Auber

*Žhavá až k spálení:
Němá z Portici*

*Vládce velké opery:
G. Meyerbeer*



Giacomo Meyerbeer

příjmení přijatého z povinnosti jako dík za dědictví po příbuzném. Pocházel z židovské rodiny z okolí Berlína, začínal jako pianista, záhy se však věnoval kompozici. Po několika neúspěšných jevištních pracích na německé texty se obrátil k italské opeře, k níž ho inspiroval delší pobyt v Itálii. Roku 1831 se usazuje v Paříži, kde prožívá vrcholné období slávy jako komponista velké opery. Odtud odchází ve stopách Spontiniho do Berlína, kde se stává *Generalmusik-Direktorem* (1842) a zavádí poprvé na německé půdě vyplácení tantiém. 15 posledních let života trápí tohoto vynikajícího skladatele a dirigenta nemoc, které podléhá za pobytu v Paříži.

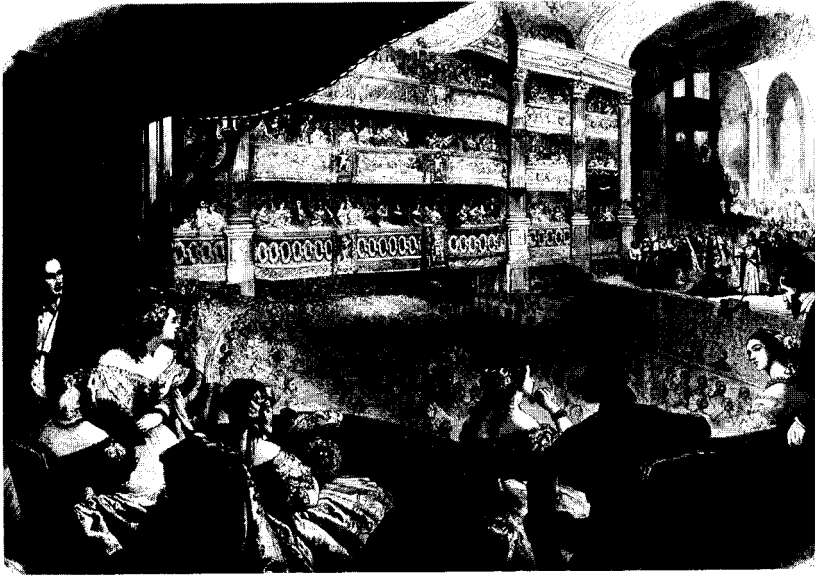
Prvním Meyerbeerovým úspěchem byla poslední z jeho sedmi italských oper, inscenovaná v Benátkách 1824, *Il crociato in Egitto* (Křížák v Egyptě). Již tato opera klade značné nároky na výpravu, jak to známe z Meyerbeerových pozdějších děl. Právě pro svůj honosný vnější ráz se stala slavnostní operou u příležitosti intronizace posledního korunovaného českého krále, císaře Ferdinanda V. (byla provedena ve Stavovském divadle v Praze r. 1836). Triumfální úspěchy a pečlivé studium francouzských operních partitur vytvořily předpoklad pro vznik oper, jimiž se Meyerbeer proslavil po celé Evropě. V letech 1831—1842 Meyerbeer žil v Paříži a jeho opery z tohoto období představují stylově pestré útvary mezi italskou, francouzskou a německou tvorbou. Italizující melodika, francouzský smysl pro deklamaci a scénický účinek ve spojení s německou harmonickou a instrumentační vynalézavostí zaručily úspěch již prvnímu Meyerbeerovu pařížskému dílu skutečný triumf. Velká opera *Robert le diable* (Robert ďábel, 1831), na jejímž textu se podílel se slavným libretistou jeho druh Germain Delavigne, nese pečeť literárních hororů E. T. A. Hoffmanna a doznívajícího gotického románu A. Radcliffové. Příběh ze středověkého Palerma ze 13. století je založen na bizarním motivu svazku normanské vévodkyně s ďáblem. Robert, zapuzený normanský vévoda, miluje sicilskou princeznu Isabellu. Upadne však do osidel černého rytíře Bertrama, takže svou lásku ztratí. Aby ji získal zpět, svatokrádežně utrhne čarovnou větvíčku z hrobu sv. Rozálie. Na scéně se střídají v pestrém sledu výjevy ve dvorském prostředí, v chrámě, na venkově a objevují se tu zástupy mnichů, vojáků, venkovanů a cikánů, v proměně 3. jednání vystoupí ve zřícenině kláštera zemřelá jeptiška z hrobů a proměněny v krásy tančí za měsíčního svitu. Divák byl uchvácen skvělými sólistickými výstupy, v nichž party hlavních postav, zejména Roberta ďábla, působí dojmem instrumentálního hlasu. Při vši vnějškovosti a senzacechtivosti textu i hudby nelze opomenout, že hnačím momentem děje je myšlenka vykoupení lidské bytosti láskou, motiv známý z R. Wagnera. Robert ďábel získal respekt předních osobností

*Vášně a démoni:
Robert ďábel*

evropské kultury. H. Heine v něm spatřoval jinotaj o červencové revoluci a ještě v polovině 60. let B. Smetana hodnotil tuto operu jako Meyerbeerovo nejzdařilejší dílo.

V opeře *Les Huguenots* (Hugenoti, 1836) skladatel spoléhal především na monumentalitu díla. Dramaturgicky jsou odlišeny oba tábory pro-

*Operní monument:
Hugenoti*



*Korunovační scéna
z opery Prorok
v pařížské opeře
(1849)*

tivníků; protestanti jsou vyjádřeni luterskými chorály, katolíci polyfonní hudbou. Hudební náplň *Huguenotů* převyšuje svou pestrostí ostatní Meyerbeerova díla; Berlioz nazval operu encyklopedií. V Raoulově romanci použil skladatel jako koncertantního nástroje violu d'amour. Velký orchestr s dřevěnými nástroji po třech a žesťe po čtyřech předpovídá obsazení Wagnerova *Lohengrina*. Kromě toho se na jevišti ještě objeví soubor dřev, žesťů a bicích se zvony. Z několika oper, jejichž vznik byl vyvolán německým prostředím, jež se stalo opět skladatelovým domovem od počátku 40. let, vynikl *Le prophète* (Prorok, 1849). V libretu spojil E. Scribe sociálně revoluční tematiku s milostnou zápletkou. Vůdce novokřtěnců Jan z Leydeny je svými druhy zrazen, ztratí uprostřed bojů nevěstu a nakonec spolu s matkou hyne v obleženém zámku, který rozkáže zničit výbuchem. Proslulá altová árie matčina náleží k nejobtížnějším ve světové literatuře. Skladatel rozlišuje oba nesmiřitelné tábory; ponurými tóny žesťů charakterizuje odhodlanost novokřtěnců, sedláci jsou obdařeni lidovými melodiemi a tanečními rytmy. Lyrické pasáže

kontrastují s mohutnými davovými výjevy. V jiskřivém baletním výstupu se nachází kuriozita operní literatury, tanec bruslařů.

Opus posthumum: Čtvrt století věnoval Meyerbeer práci na opeře, jejíž provedení se nedočkal. V libretu *Afričanky* (L'Africaine, 1865) vypráví E. Scribe volně smyšlený příběh, do něhož vložil historickou postavu mořeplavce Vasca da Gamy. Africká dívka se obětuje za muže, který nemůže opětovat její lásku. Tento exotizující děj naplnil komponista hýřivě smyslovou hudbou směřující k Verdiho opeře Aida. Meyerbeerovo jevištní opus posthumum představuje vrchol skladatelovy tvorby. Melodie sólistických čísel působí nejvýš vemlouvavým způsobem. Scéna a árie, v níž se Vasco da Gama obdivuje krásám africké přírody, *O paradiso*, je dodnes vděčným číslem tenoristů. Opera působila kontrastem dramatických výstupů, jako ztroskotání lodi na jevišti, a lyricky niterných milostných scén. Závěr opery, dobrovolná smrt domorodé dívky Seliky, končí v *pp*.

Velká opera slavila v dílech svého největšího mistra enormní úspěchy v budově pařížské Grand Opéra. Robert d'Abel se do roku 1877 provozoval 600krát, Huguenoti dosáhli do roku 1914 přes 1000 představení. Prorok se mohl vykázat do roku 1898 pěti sty provedeními a Afričanka do roku 1893 stejným počtem. Na světovém repertoáru se udržely Meyerbeerovy opery do konce 19. století, dnes se řadí k operám zvukových snímků.

Z téměř čtyřiceti děl, jež napsal pro divadlo Jacques Fromental Halévy (1799—1862), a to jak v oboru velké, tak komické opery, jen jediné se dočkalo světové slávy srovnatelné s Meyerbeerovými pracemi. A přece byl již ve své době tento žák L. Cherubiniho na pařížské konzervatoři ceněn jako hlubší dramatik nežli jeho šťastnější velký soupeř. Rodilý Pařížan, začínal slibně: roku 1819 dosáhl Římské ceny, jež ho opravňovala k tříletému studijnímu pobytu v italském centru. Po návratu do Paříže se vícekrát pokusil o proniknutí na operní jeviště. Skladatelova individualita tíhne k vážným námětům, jež nepostrádají drsných rysů; miluje nápadné kontrasty, výbuchy vášně, je mistrem instrumentace. Všechno to se nejmarkantněji odrazilo v Halévyho hlavním díle. Eugène Scribe vytvořil volně smyšlený příběh na motivy pronásledování Židů z doby kostnického koncilu (1414). *La Juive* (Židovka, 1835), velká opera o 5 aktech, má všechny vlastnosti tohoto typu. Uchvátila diváky obsáhlými ansámblly, procesními a davovými scénami právě tak jako vděčně utvářenými sólovými party. Archaicky zbarvená úvodní chrámová scéna, *Té Deum*, připomene obdobný výjev ze závěru prvního dějství Pucciniho opery Tosca. Eleazarova árie ze 4. jednání byla kdysi stejně populární

Ohlas jednoho díla:
Halévyho Židovka

jako kavatina z Gounodova Fausta a s oblibou ji uváděl ve svých pořadech E. Caruso. Nesmírnou popularitu Židovky lze vysvětlit i skladatelským obratným užitím prvků poloměstského folkloru. Nemalý je rovněž Halévyho přínos v bohatě koloristickém orchestru. Novinkou bylo obsazení 1. tenoru postavou znetvořeného starce v roli židovského klenotníka Eleazara. Efektní je postava černého kardinála (bas), který se v bezmezném náboženské zášti octne v roli zhoubce vlastní dcery.

Nejúspěšnější ze skladatelských komických oper byl *L'éclair* (Blesk, 1835). Humorná zápletka dvou mladých párů je odstíněna citovým příběhem mladého muže, který ztratí zrak a znovu jej nabude. Skladatel vystačil se dvěma soprány a dvěma tenory, děj osvěžil znamenitě napsanými ansámby. Opera byla provedena česky na scéně *Prozatímního divadla* a zřejmě ovlivnila koncepci Smetanových *Dvou vdov*.

Uprostřed divadelního i společenského ruchu Paříže, opojené podmanivými prostředky velké opery, vyrůstá jako osamělý zjev Hector Berlioz (1803—1869). V dějinách hudby má přední místo jako průkopník novoromantismu ve sféře orchestrální tvorby. V souvislosti s jeho hlavním operním dílem hovoří jedni o vlivu velké opery Meyerbeerovy, druzí o okouzlení R. Wagnerem. Ve skutečnosti je Berlioz právě tak osamělý v operní tvorbě jako v orchestrálních výbojích. Jestliže koncertní pódia Evropy úspěšně dobyl strhujícími symfonickými díly, jeho zápas o operu v jednoznačný úspěch nevyšel. Snad to bylo i proto, že skladatelova hudební dramaturgie se svými zákonitostmi výrazně odlišovala od tehdejší produkce.

Berlioz náleží k umělcům, kteří dílem dublují svůj život (Ch. Lalo). Syn lékaře v jihofrancouzském venkovském městě Isère, odešel do Paříže studovat medicínu, avšak obrátil se od počátku k hudbě. Studoval na konzervatoři u Lesueura a A. Rejchy, na třetí pokus získal Římskou cenu (1830); v té době již vznikla *Fantastická symfonie*. Zázračně Berliozovo umění instrumentace otevíralo skladateli bránu k vytvoření děl, jež jsou běžnou součástí koncertního repertoáru. Rovněž ve sféře velkých kantátových děl napsal Berlioz práce trvalé hodnoty (*Requiem*, *Te Deum*). Dramatická legenda *La damnation de Faust* (Faustovo prokletí, 1846) se provádí v románských zemích jako opera. Jevištní mistrovo dílo není obsáhlé a netvoří ani cílevědomou vývojovou cestu. Vlastní životopis velkého představitele italského sochařství se stal námětem Berliozovy dvouaktové velké opery *Benvenuto Cellini* (1838). Motiv vzpoury geniálního umělce vůči společnosti vyjádřil skladatel s důrazem na barvitě prostředí renesančního Říma. Overtura ke 3. dějství opery je oblíbenou součástí koncertních pořadů pod názvem *Římský karneval*.

Osamělý gigant:
Hector Berlioz



Nosná kantiléna sólových čísel, výrazné ansámby a účinné sborové scény charakterizují dílo, jež po neúspěchu ve Velké opeře v Paříži oživil ve Výmaru skladatelův obdivovatel Franz Liszt a jež se ve druhé polovině 20. století dostává na evropské scény. Objednávce k otevření nového divadla v Baden Badenu děkuje za vznik komická opera *Béatrice et Bénédict* (Blážen a Beneš, 1862). Libreto napsal skladatel podle Shakespearovy veselohry *Mnoho povyku pro nic*. Lyrická komedie upoutá melodickým půvabem sólových čísel na pozadí italského prostředí s barvitými výjevy serenád a lidových tanců, k nejlepším stránkám partitury patří nocturnový duet na konci 1. dějství. Úspěchu dosáhla tato snad *příliš jemná skladba pro divadlo* na německé půdě. Felix Mottl ji provedl roku 1888 v Karlsruhe s vlastními příkomponovanými recitativy. K nejmohutnějším Berliozovým dílům náleží opera *Le Troyens* (Trójané) o dvou dílech; *La prise de Troie* (Dobytí Tróje) má 2 jednání, *Les Troyens à Cartaghe* (Trójané v Kartágu) obsahuje prolog a 3 jednání. Libreto skladatelovo je inspirováno Vergiliovým eposem *Aeneis*. Dílo tak obsáhlé a nezvyklé ve výrazových prostředcích nacházelo obtížně cestu na jeviště. Roku 1863 se objevil 2. díl v nedávno otevřeném *Théâtre lyrique* v Paříži. Teprve roku 1890 uvedli poprvé 1. díl v Karlsruhe. Českou premiéru díla nastudoval v Brně tehdejší šéf opery Rafael Kubelík roku 1940. Operní obecenstvo dosud nedoceňuje dílo, které patří k nejvýznamnějším francouzským operám 19. století. Po formální stránce jsou Trójané číslovou operou s mnoha sborovými a baletními scénami. Obsahově se blíží typu epické opery s obsáhlými nástrojovými mezihrami, jež se ustálila ve druhé polovině našeho století. Tento typ připomíná i sklon k archaizaci; v Berliozově monumentálním díle převládá modalita nad chromatikou jako v žádné jiné skladatelově práci.

O P É R A C O M I Q U E

Francouzská *opéra comique* si zachovává i v první polovině 19. století svou podobu zpěvohry s mluvenými dialogy. Již od druhé poloviny 18. století vynikají do komického oboru sentimentální prvky, pohádkové náměty, pověsti a koncem století osvobozenská tematika. Vcelku vzato však zůstává *opéra comique* lehčím útvarem s librety založenými na amusantních příbězích a žertovných situacích. V sólistických číslech převládá prostá nota vaudevillů a romancí, ansámblů jsou ve srovnání s vážnou operou jednoduché. Romantická fáze představuje největší rozmach francouzské *opéra comique*. Její rozvoj se odehrál v 1. třetině minulého století a kolem poloviny století tento obor doznívá zároveň s nástupem nových forem. Vážná větev komické opery potom pokračuje v útvaru *drame lyrique*, humorná větev směřuje do *operety*. *Opéra comique* 19. století je zastoupena skupinou skladatelů: Boieldieu, Auber, Hérold a Adam; k nim se řadí ojedinělým úspěšným dílem Maillart.

*Opéra comique
na vrcholu*

François Adrien Boieldieu (1775—1834), rodák z Rouenu, se již v 18 letech mohl vykázat provedením malé komické opery na text svého otce. V Paříži se seznámil s Cherubinim a Méhulem a pronikl nejprve písněmi, které zpíval vynikající tenorbaryton Pierre Jean Garat. *Opéra comique* mu koncem století provedla několik zpěvoher, jež upoutaly svěží melodikou. Prvým úspěchem byl *Le Calife de Bagdad* (Kalif bagdadský, 1800), jednoaktovka na orientální žertovný námět. Mladý vládce se snaží získat dívku v převleku za důstojníka. Půvabná hudba pikantních rytů, kotvících ve francouzské tradici, naznačila skladatelův profil. Zpěvohra upoutala lehce nadýchnutým tónem a něžnou grácií ve scéně představování dívek různých národů kalifovi. Dlouho byla na pořadu populárních koncertů svěží ouvertura. Po návratu z Petrohradu, kde byl v letech 1803—1810 dvorním skladatelem, dosáhl Boieldieu pronikavého úspěchu dvouaktovou operou *Jean de Paris* (Jan z Paříže, 1812). Nepříliš vynalézavé libreto, založené na panovnickém inkognitu jako prostředku k poznání budoucí nevěsty, zhudebnil skladatel se smyslem pro střídání žertovných a lyrických výjevů. Roku 1817 se stal Boieldieu nástupcem Méhulovým na pařížské konzervatoři. Skladatelovo stylové vytříbení ohlašuje *Le petit chaperon rouge* (Červená karkulka, 1818). Mezi asi pětatřiceti operami, které kromě romancí a komorní hudby vytvořil,

*Litvívý romantik:
F. A. Boieldieu*

dosáhla ohromné popularity komická opera *La dame blanche* (Bílá paní, 1825). E. Scribe vyšel v textu ze dvou prací Waltera Scotta, jehož strašidelné příběhy byly velmi oblíbené. Zámek ve skotských horách, objevení hrdiny, který neví o svém vznešeném původu a nároku na nesmírný majetek, a konečné rozuzlení zásluhou milující dívky, to byl dokonalý

*Bílá paní (1825),
scéna z prvního
jednání
s idealizovanou
skotskou krajinou*



námět. Komponista uplatnil ve zpěvohře ohlasy starých skotských písní, balad i lidových tanců. Sympatický G. Brown vstoupil do povědomí diváků vroucí romancí s koncertantním lesním rohem (*Přijď, ó zjeve skvouci*). Líbily se rovněž vemlouvavé ansámblly a sbory. Boieldieu nebyl učeným skladatelem. Popularitu široké návštěvnické obce získával francouzskou duchaplností, uhlazeností a švihem, průhledností a elegancí jak melodiky, tak harmonie, svěžími rytmy a průzračnou orchestrací. Jeho díla byla obecně srozumitelná a jejich líbivé melodie se rychle šířily ve společnosti. Ne nadarmo začínal Boieldieu jako skladatel písní a v tomto oboru získal — také díky umění koncertního pěvce P. J. Gara — prvních uznání. Do svých oper psal s oblibou balady a romance, které se pak zpívaly v salónech a na koncertních pódíích.

Novou fází vývoje představuje opéra comique romantického období v díle D. F. E. Auber, s nímž jsme se seznámili jako s úspěšným autorem velké opery. Pro skladatelův komický obor jsou významná libreta, jež předčí starší texty tohoto druhu, v nichž bývalo až příliš sentimentu či fantastičnosti. Základním rysem libret, jež komponista vyhledává, je

*Auber,
mistr opéry comique*

duchaplné a nápadité rozvíjení děje. Auberovo zhudebnění se opírá o italské vzory a zůstává přece francouzsky pikantní. Z asi 35 oper, rozdělených mezi seriózní a komický typ, dosáhlo výrazného úspěchu několik zpěvoher. V jedné z jeho prvních úspěšných komických oper *La neige* (Sníh, 1832) se na scéně objevila zcela nezvyklá zimní krajina. Námetově ještě připomene *Le maçon* (Zedník a zámečník, 1825) ovzduší staré *opéry comique*. Hrdinové jsou dva řemeslníci, kteří prožijí v předrevoluční Paříži milostné i dobrodružné příhody. Novinkou byl v této hře svěží konverzační tón, pramenící z denní hovorové mluvy. Nejvýraznějším Auberovým úspěchem v komickém oboru byl *Fra Diavolo* (1830); text napsal E. Scribe. V brilantně napsaném libretu se prolívá realita všedního dne s dobrodružnou romantikou, tragika s humorem a vážnost s parodií. Hrdinou příběhu založeného na skutečné události je markýz žijící dvojmým životem; když je nakonec zastřelen jako lupič, přinese jeho smrt mimoděk štěstí mladému párku. Auber složil k tomuto brilantnímu textu svěží hudbu s převážně strofickými čísly a výraznými ansámby. Sborové scény jsou často kombinovány se vstupy sólistů, orchestr zasahuje do děje v tanečních a pochodových intermezzech. K nejšťastnějším komponistovým dílům náleží tříaktové *Le Domino noir* (Černé domino, 1837), jež se šířilo po Evropě ve druhé polovině 19. století. Libretista E. Scribe diváka zavádí do dámského hospice v Madridu, jehož sličná abatyše nehodlá dožít své dny v klášterní klausuře. Vydá se v přestrojení na ples, prožije galantní dobrodružství s důstojníkem a opouští klášter. V bystrém spádu hry se střídají humorné scény s lyrickými výjevy; dějové pásmo je protkáno množstvím ansámblových čísel, veskrze homofonních, jež dodávají zpěvohře švih. Lokální kolorit uplatnil skladatel v tanečních výstupech (*Rondo aragonaise*) a zachytil religiózní prostředí ve sborech jeptišek. Popularitu širokých diváckých vrstev získával Auber strofickými kuplety a romancemi právě tak jako svěžími duety, tercety a efektními finále. Jistá ležérnost skladatelovy hudby připravovala cestu tvůrcům operety.

Nápadný příklon k italským vzorům prozrazuje svým dílem Louis Joseph Ferdinand Hérold (1791—1833). V rodné Paříži byl žákem Adamovým a Méhulovým a již po půl druhém roce získal Římskou cenu (1812). Po skončení studijního pobytu v Římě žil nějaký čas v Neapoli, kde se hrála jeho první, italská opera. Zaměstnání korepetitora a sbormistra italské opery v Paříži posílilo jeho divadelní instinkt. Ze skupiny autorových komických i vážných děl získala diváky v Paříži a zejména v Německu *opéra comique* o 3 jednáních *Zampa ou la Fiancée de marbre* (Zampa aneb Mramorová nevěsta, 1831). V námětu není nic komického,

*Rozpolcený hrdina:
Fra Diavolo*

ději dominuje démonická postava korsára Zampy. Libreto slučuje prvky loupežnické romantiky s dongiovanniovským motivem. Jak prozrazuje podtitul díla, socha zrazené hrdinovy snoubenky stáhne dobrodruha Zampu do pekel. Rozevlátá hudba zaujala publikum sloučením dramatismu s lyrismem. Děj odehrávající se na Sicílii v 16. století vyvolal u skladatele tóny lokálního koloritu. Sladké melodie duetů upomínají na Belliniho; ve 3. jednání zazní duet ve formě barkaroly, jež byla v minulém století na operní scéně obdobně populární jako v 18. století siciliána. Ve sborových číslech vyniká půvabná serenáda. Ve Francii předčila co do popularity toto dílo svého času komická opera *Le Pré aux Clercs* (Písařská louka, 1832). Námět čerpá z knihy Prospera Mérimée *Kronika vlády Karla IX.*; není tu však místa pro tragiku, jak bychom mohli vzhledem k charakteru románu očekávat. Hugenotský mladý důstojník prožije na katolickém královském dvoře galantní dobrodružství, jež končí sňatkem. Obliba této opery pramenila zvláště z působivého hudebního ztvárnění rušných výjevů maškarád a vojenských slavností v ansámblových a sborových scénách. Héroidova hudba vykazuje široké výrazové rozpětí v rámci lehčího typu opery comique. V rytmicky akcentovaných nápěvech se setkáme často se synkopami, melodika je podbarvena chromaticky, harmonie vybočuje v hojně míře do mediant i do vzdálenějších tónin. Obratným způsobem Héroid stylizoval populární městskou píseň, vkusně aranžuje valčíkové motivy.

*Lehčím krokem
v opeře: A. Adam*

Osobností čtvrtého mistra komické opery 19. století se tento útvar přiblížil operetě. Již skutečnost, že se název opereta používal i v souvislosti opery comique, naznačuje, jak je obtížné stanovit v ojedinělých případech mezi oběma typy rozdíl. Nejsnazším dělítkem by měla být umělecká hodnota a originalita díla, jež je příznačným rysem pro operu comique. Adolphe Adam (1803—1856) byl žákem Rejchovým a Boieldieuovým na konzervatoři v Paříži a ve svém nepříliš dlouhém životě prošel kariérou operního skladatele, podnikatele i duchaplného hudebního fejetonisty. Byl znamenitým pianistou a vyučoval hře na nástroj na konzervatoři. Opéra comique se u Adama pohybuje v rozmezí od jeho učitele Boieldieua k Offenbachovi, přibírá prvky italské buffy a využívá kupletových útvarů, v nichž hraje hlavní roli přístupná melodika a svěží rytmika. Operní kompozice se stává pro skladatele záležitostí populární hudby, náměty jeho zpěvoher jsou nenáročně humorné. Z 53 jevištních prací dosáhl famózního úspěchu *Le postillon de Lonjumeau* (Postilión z Lonjumeau, 1836), vzorová práce z období druhého císařství. Dvojice vaudevillových textařů, Léon Lévy Brunswick a Adolphe de Leuven, obšťastnila komponistu parodickým libretem ze života předrevoluční Paříže.

*Postilión
z Lonjumeau*

Příběh venkovského postilióna, který se stane díky skvělému hlasovému fondu tenoristou královské opery, což ho však neochrání před nepříjemnostmi, obecenstvo Komické opery nadchl. Do roku 1873 se hrála opera 500krát a ještě úspěšnější se stala v Německu. Tenorista Theodor Wachtel zpíval svou parádní roli Chapeloua, sahající ve světoznámé árii až k trojčárkovanému *d*, údajně 1000krát. Na německých scénách měla rovněž veliký ohlas opera comique *Si j'étais roi* (Kdybych byl králem, 1852) s námětem předpovídajícím francouzskou operní exotiku. Děj se odehrává v indickém království Goa roku 1510 a příběh uspaného prostáčka, probudivšího se v roli panovníka, nabývá tu vážnějších rysů motivem osvobozeneckého boje. Vedle těchto dvou hlavních prací se na českém jevišti hrával i *Le brasseur de Preston* (Sládek z Prestonu, 1838), se záměnou dvou bratří-dvojčat. Poeticky křehká Adamova hudba, instrumentálně působivě odstíněná, vede k novému útvaru *drame lyrique*. Téhož roku zazněla ještě před touto operou skladatelova jednoaktovka *La poupée de Nuremberg* (Norimberská loutka, 1852). Zhudebněním bizarního příběhu karnevalové noci, blízkého světu romantiky E. T. A. Hoffmanna, se přiblížil Adam mimoděk Offenbachovi, když pojal námět jako parodii podpořenou pantomimicky, s půvabnou sopránovou árií s koncertantními houslemi a rozkošným finále. Vícekrát znovu byla nastudována v pařížské Opéra comique námětově kuriózní zpěvohra *La Part du diable* (Dáblův podíl, 1843) na text Scribův, z níž se dlouho zpívalo několika airů a romancí. Hrdinou pestrého děje je kastrát Farinelli. Adam je autorem proslulého baletu *Gisèle* (1841), který se stal archetypem tohoto útvaru v období romantismu. Námět čerpající z řecké a slovanské mytologie zhudebnil také Puccini ve své první opeře Vily. Aktérkami děje jsou nevěsty zemřelé před svatbou, lákající mladíky k tanci, aby je utancovaly.

Do druhé poloviny 19. století zasáhla opera comique ojedinělými díly, z nichž se proslavila zejména úspěšná zpěvohra Louise Maillarta (1817—1871) *Les dragons de Villars* (1856), u nás známá jako *Poustevníkův zvonek*. Žák Halévyho na pařížské konzervatoři, nositel Římské ceny (1841), je autorem šesti oper; jinak komponoval chrámovou hudbu. Příběh uprchlíků z pohraničních hor v Savojsku z počátku 18. století je s erotickou zápletkou. Komponista jej vybavil decentní hudbou, prozrazující ohlas Boieldieův. Lokální kolorit je vyjádřen citací provenšálské písně, svou roli sehraje i tónomalba. Oblíbenými čísly této opery, zpívanými po celé Evropě, byly pijácké písně.

Vliv lehčího operního oboru opery comique měl v 19. století celoevropský ráz. V Německu podlehli jejímu vábení do značné míry C. Kreutzer,

A. Lortzing a F. von Flotow. Francouzské vlivy pronikly i do sousední ostrovní říše. Exemplárním příkladem díla, jež vzniklo v tomto ovzduší, je kdysi nejpopulárnější anglická zpěvohra *The Bohemian Girl* (Cikánka, Londýn 1843). Skladatel irského původu Michael William Balfe (1808—1870), houslista a zpěvák, je autorem více než 20 prací lehčího oboru, směřujících k zábavnému divadlu. Libreto komické opery populární i na kontinentě děkuje za vznik Cervantesově novele *Cikánečka* (1612). Komponista, který si jako mnoho jeho krajanů nedělal starosti s dvojznačností slůvka *bohemian* (= český i cikánský), použil v ouvertuře jako zpěvné myšlenky nápěvu české obrozenské písně *Těšme se blahou nadějí*.

Opereta V polovině 19. století se odděluje od *opéry comique* její lehčí odnož, *opereta*. Pod tímto názvem se v 18. století ve střední Evropě rozuměla malá opera (J. Mattheson, J. Antoš). Ve druhé polovině století se takto nazývala úprava italské buffy na *singspiel*, při níž byly recitativy nahrazovány mluvenými dialogy. Opereta je obecně vzato hra veselého rázu, v níž se střídá slovo se zpěvem a tancem. Průkopníkem pařížské operety je svými parodicko-komickými kusy Florimond Hervé, jehož *Mam'zelle Nitouche* (1883) je dodnes živá. Vlastním zakladatelem útvaru, který ve druhé polovině 19. století zejména na německé půdě zcela zatlačil zájem

*Nepřekonatelný
Offenbach*

o komickou operu, je Jacques Offenbach. Dodnes jsou po celém světě populární a hudebně přesvědčivé jeho dvě operety, božská parodie *Orfeus v podsvětí* (1858) a satira na pařížskou společnost *Krásná Helena* (1864), k nimž dlužno přiřadit i znamenité *Bandity* (1869). Offenbach uchvacoval obecenstvo skvělými kuplety a tanečními rytmy, galopy, pochody, kankány i valčíky. Označení operety se poprvé vyskytuje v Offenbachově *musiquette* (= dobový název pro operetu) *La rose de Saint-Flour* (1856). Podle pařížského vzoru vznikla druhá významná větev operety, vídeňská. Jejími autory byli Franz von Suppé (*Krásná Galathea*, 1865), Carl Millöcker (*Žebravý student*, 1882) a zejména Johann Strauss syn (*Netopýr*, 1884, *Cikánský baron*, 1885). Vídeňská opereta obohatila tento útvar zvláště stylizací valčíku. V souvislosti s komickou operou stále zůstává *klasická opereta*, jež se textově i hudební hodnotou blíží operní kompozici a jejíž obsahy bývají uváděny v operních průvodcích.

OPÉRA LYRIQUE

V polovině minulého století vznikl sloučením prvků velké pařížské opery a komické opery nový scénický útvar, nazývaný *opéra lyrique* nebo *drame lyrique*. Ve shodě s těmito názvy, jejichž přívlastek nemá v češtině adekvátní vyjádření, jsou pro tento druh opery příznačné lyrické až sentimentální náměty. Nejen látkově, ale také výstavbou vykazují tento útvar znaky obou předchozích forem. S velkou operou sdílí jako důležitý výrazový prostředek balet a pěvecký sbor. Dědictvím komické opery jsou rovněž, alespoň zpočátku, mluvené dialogy, které později vystřídaly recitativy. Proměna dialogů na recitativy se občas děje také v rámci jediného díla, jak je tomu u Gounodova *Fausta* a také ještě v Bizetově *Carmen*. Obě tyto slavné francouzské opery byly vytvořeny původně v podobě opery *comique*. Měly premiéru v budově Komické opery a teprve s příkomponovanými recitativy pronikly na scénu Velké opery. K největším mistrům lyrické opery náležejí Ch. Gounod, A. Thomas a J. Massenet. Prvky opery *lyrique* lze najít i v dílech dalších autorů, stylově už směřujících jinam, u G. Bizeta, C. Saint-Saënsa a G. Charpentiera.

Rodilý Pařížan Charles Gounod (1818—1893) bývá v dějinách hudby prezentován jako ušlechtilý klasicistní eklektik, v historii opery však zaujímá místo předního francouzského skladatele tohoto oboru ve druhé polovině 19. století. Jako nositel Římské ceny (1839) studoval v Itálii hudbu palestrinovského stylu a seznámil se s gregoriánským chorálem. V Německu se setkal s Mendelssohnem a jeho prostřednictvím poznal díla J. S. Bacha, vídeňských klasiků a německé romantiky. Gounod byl vynikající varhaník, sbormistr i dirigent. Z jeho dvanácti oper se proslavil po celém světě *Faust* (1859 v Théâtre lyrique, 1869 v Grand Opéra). Text napsali proslulí libretisté Jules Barbier a Michel Carré podle prvního dílu Goethova básnického dramatu, přičemž se soustředili na milostný vztah Fausta a Markétky. *Nemyslíme-li na Fausta a faustovství, je to úžasné*, napsal výstižně Oskar Bie ve své knize o opeře. V Německu záhy přejmenovali operu na *Margarethe* (1861), aby naznačili, že jde o zpěvohru složenou podle Markétčina příběhu. Příběh Fausta a Markétky je prezentován jako sentimentální historie, děj zpestřují ansámblové scény a dokresluje středověký kolorit. Gounod námět zhudebnil



Charles Gounod

Faust po francouzsku

tradičním způsobem číslové opery, přičemž takřka každé číslo je vděčným a přitažlivým hudebním kusem. Velkou roli hraje i skladatelovo využití poloměstského hudebního folkloru a zařazení písní a serenád do scénického pásma. Děj se rozvíjí jako sled milostných scén, jež se střídají s fantastními výjevy. Vynikající je dramatická basová role Mefista, pohybující se stále ve výškách téměř jako role barytonová; ostatní role jsou lyrické, přičemž postava Markéty je výbornou uměleckou příležitostí pro vynikající sopranistky. V roce 1874 vystoupila ve Velké opeře v této roli s velkým úspěchem koloraturní sopranistka Adelina Patti, v roce 1890 vzbudila takřka senzační ohlas australská sopranistka Nellie Melba. Velké partie sólistů, založené na kantiléně, kontrastují účinně s ansámblovými výjevy. Proslulý valčík z Fausta vrcholí ve finální sborové scéně v 1. jednání, výjev v domě prozrazuje skladatelovy zkušenosti s chrámovou hudbou. Velký balet 5. jednání, Valpuržina noc, je kabinetní ukázkou francouzské hudební romantiky. Opera vrcholí nádherným extatickým finále, v němž je vyjádřeno Markétčino vykoupení vzestupnými sledy melodickoharmonického proudu do nebeských výšek. Opera se dodnes udržela na repertoáru jako jedna z nejslavnějších prací 19. století.

Gounodovo umění vybírat si slavné náměty světové literatury dokládá i druhé úspěšné skladatelovo dílo, tragédie lyrique *Roméo et Juliette* (1867 Théâtre lyrique, 1888 s příkomponovaným baletem v Grand Opéra v Paříži). Podobně jako v předchozí opeře, i v tomto případě se tatáž dvojice libretistů odchýlila od Shakespearovy předlohy směrem k sentimentálnímu příběhu zamilované dvojice. Také skladatel položil důraz na lyrickou stránku opery, zřejmě v neprospěch dramatické účinnosti díla. Nápadné je přesunutí těžiště výrazu do orchestru, z čehož lze vyvozovat vliv Wagnerův. Vroucí je lyrické orchestrální intermezzo Juliina spánku; v široce založené milostné scéně je orchestr rovnocenným partnerem sólistů. Eposem provensálského básníka Frédéric Mistrala, oslavujícím venkovský život, byla inspirována opera *Mireille* (1859). Hrdinka, selská dívka ze zámožné rodiny, neváhá obětovat svůj život za mladého chudého košíkáře. Libreto napsal zkloušený Michel Carré, lyricky založenou hudbu Gounod skládal pod dojmem delšího pobytu v Provenenci, kde se stýkal i s Mistralem. Opera byla několikrát inscenována v Paříži a pronikla i na světové scény.

Až příliš citu:

A. Thomas

Zdůrazněná citovost je příznačná také pro skladatele, který světové popularity dosáhl pouze jediným ze svých třiatváceti děl. Ambroise Thomas (1811—1896), Lesueurův žák na pařížské konzervatoři a nositel Římské ceny (1832) se seznámil v Itálii s tehdejší operní produkcí

a další zkušenosti nasbíral během pobytu ve Vídni. Od roku 1836 se soustředil na operní tvorbu, ale ze skutečného úspěchu se mohl těšit až ve svých pětapadesáti letech, po premiéře své *Mignon* (1866). Osvědčení libretisté Barbier a Carré redukovali Goethův výchovný román *Vilém Meister* na sentimentální epizodu děvčete, žijícího v cikánském táboře a osvobozeného hraběcím otcem. Skladatel se zavděčil obecenstvu lyrickými výjevy, romancemi a písněmi. Nejpopulárnějším číslem se stala Mignonina romance na Goethův text *Kennst du das Land* (Zda znáš ten kraj). Vzhledem k původu látky nepřekvapí, že tato opera měla úspěch v Německu. Pro německé publikum vytvořil komponista dokonce smírný závěr; Mignon neumírá, ale vdá se.

V sedmdesátých letech se zvedá vlna národního uvědomění také ve francouzském hudebním světě. Operní produkce se již nerozlišuje na velký a komický obor a koncem století mizí mluvené dialogy, jimiž se dlouho vyznačovala opéra comique. Látkový okruh operních námětů se rozšiřuje jednak o exotické náměty, jednak o náměty z denního, všedního života. Libreta dosahují značné účinnosti využitím výrazových prostředků činoherního divadla. Hudebně vrcholí ve francouzské tvorbě typ *lyrické opery*, jímž se staví pařížská produkce po bok italské opeře. Opera byla v 19. století ve Francii hlavním oborem, ostatně převažovala i počtem vytvořených děl. Počet scénických děl lze odhadnout jistě přes 1000. Nyní se stává francouzská opera světovou.

Z lyrické sféry francouzských oper 19. století zcela vybočuje dílo vskutku naprosto ojedinělé, *fantastické drama Les contes d'Hoffmann* (Hoffmannovy povídky, 1881). Skladatel Jacques Offenbach (1819—1880), rodák z Kolína nad Rýnem, se proslavil jako zakladatel nového útvaru zábavného hudebního divadla, operety. Napsal přes stovku jevištních prací, ale z tohoto počtu je opeře věnován jen malý zlomek. Hoffmannovy povídky jsou opravdu jedinečné dílo. Roku 1851 bylo v Paříži provedeno stejnojmenné drama J. Barbiera a M. Carré a teprve po letech vznikala na libreto prvního z nich skladatelova hudba. Těžce nemocný Offenbach napsal patrně jenom klavírní výtah, a to v podobě zpěvohry s mluvenými dialogy, kdežto instrumentaci provedl a recitativy připsal Ernest Guiraud. Ve snad nejromantičtějším textu, jaký operní libretistika vůbec zná, se na scéně objeví záhadná postava německého básníka E. T. A. Hoffmanna v roli vypravěče fantastických příběhů. Ve třech jednáních opery následují za sebou tři bizarní obrazy, přičemž konfrontace reality a snů předznamenává surrealistické postupy hudebního divadla 20. století. Offenbach skvěle využil šance, již dostal od libretistů, totiž vytvořit jevištní suitu, která v operní literatuře nemá obdobu.

Opéra lyrique

*Fantaskní opera:
Hoffmannovy povídky*

Prolog a epilog opery se odehrává ve skutečnosti a uvádí a uzavírá básníkovo vyprávění. Tři velké obrazy jsou fantastická vidění. Osudové životní zážitky básníka Hoffmanna jsou vyvolány drastickými zásahy podivínského rady Lindorfa, který Hoffmanna nenávidí. V prvním jednání se Hoffmann zamiluje do krásné zpěvačky Olympie, která je ve skutečnosti jen mechanickou loutkou. Její výstup (s oslnivými koloraturami a brilantním valčíkem) básníka téměř zbaví rozumu. Druhé jednání se odehrává v Benátkách. Na básníka je nastražena kurtizána Giulietta, jejíž vášnivý zjev ho dožene až k zabítí soka. Z tohoto obrazu pochází jedna z věčných melodií, barkarola. (Ještě v první polovině 20. století se zpívala v českém poloměstském folkloru s textem *Krásná, bílá, čarovná noci.*) Třetí jednání líčí Hoffmannův osudový vztah ke smrtelně nemocné zpěvačce Antonii. Opera tu vrcholí skvělým tercetem. Skladatel se provedení své opery nedožil. Ohlas však byl senzační a obliba Hoffmannových povídek nezeslábla dodnes.



Jacques Offenbach

Z Gounodovy a Thomasovy lyrické opery vyšel rovněž skladatel, který byl ve své době uctíván jako vůdčí zjev francouzské hudby, ale dnes je považován spíš za umělecky zručného eklektika. Camille Saint-Saëns (1835—1921) byl varhaník a klavírista, až do pozdních let svého dlouhého života hodně cestoval a propagoval svá díla. Těšil se značnému zájmu v Německu, kde Franz Liszt zprostředkoval ve Výmaru dlouho před prvním provedením ve Francii původní premiéru jeho opery *Samson et Dalila* (1877). Známý biblický námět ze Starého zákona zhudebnil Saint-Saëns virtuózním způsobem s vyrovnáním sólistické a sborové složky. Úspěch opery spočívá na skvělé roli Dalily, obsazené mezzosopránem (zpívají jí i altistky); další role jsou mužské. Orchestrální intermezza dodávají opeře rázu symfonického dramatu, zdůrazněním sborové složky se blíží oratoriu. Středem opery je velká scéna Dalily, ve sboru skladatel od sebe výrazně odlišil psalmodický tón Židů od smyslové hudby Filištinů.

Námět jediné opery, kterou pronikl na světová jeviště Léo Délibes (1836—1891), nám připomene zvláště naléhavě, že její autor se narodil a žil v zemi, jež se stala kolébkou hudebního exotismu. I když exotické náměty známe již z oper pozdního baroka, jejich největší rozkvět souvisí s rozmachem evropského kolonialismu. Délibes se dlouhá léta pohyboval v divadelním prostředí a do své hudby vstřebal vlivy velké, komické i lyrické opery. Opera *Lakmé* (1883) má námět takřka ze současného života, děj se odehrává v Indii roku 1856. Tragédie mladé hinduistické kněžky Lakmé a důstojníka anglické koloniální armády je prezentována s vůní dalek a exotismu. Skladatel se soustředil na titulní roli, jejíž zvonečková árie s vysokým e^3 na vrcholu je efektním číslem světových

sopranistek. Duet Géralda a Lakmé svědčí o tom, jak se ve francouzské opeře už od časů Lullyho z recitativu rozvíjí melodika ariosoňích částí. Dlouho byla oblíbená v Paříži i na evropských scénách komická opera *Le roi l'a dit* (Král to řekl, 1873). Námět je z doby vlády Ludvíka XV., evokuje prostředí pikareskních historek, opera získala oblibu melodickou, amusantní hudbou. Trvalé místo má *Délibes* v historii baletu jako průkopník celovečerního dějového typu s výrazným podílem pantomimy (*Coppélia*, 1870, na námět E. T. A. Hoffmanna).

Pařížská operní tvorba nabývala v poslední třetině 19. století nových rysů rozsáhlým dílem, jímž rozmnožil tradici opery lyrique Jules Massenet (1842—1912). Tento plodný autor předčil svého učitele Thomase nejen počtem tří desítek prací, ale také námětovou šíří a mnohotvárností hudby. Stylově se pohybuje na rozmezí velké a komické opery, je ovlivněn i Wagnerem a veristy. Měl vkus ve výběru slavných literárních námětů, jež zhudebňoval stejně jako jeho předchůdci s důrazem na lyrickou složku. Massenet je nejvýraznějším zástupcem sentimentální francouzské opery 19. století. Publicistická literatura ho odsuzuje jako rutinéra, jemuž záleží především na melodii, ovšem pozorněji naslouchající muzikologové si všimli jeho parlandového zpěvu, jímž ovlivnil Pucciniho i Debussyho.

J. Massenet

Massenet byl jedním z nositelů Římské ceny (1863), procestoval Německo a Maďarsko, seznámil se s Lisztem; kompozičně vycházel z Meyerbeerera a Gounoda a soustředil se na tvorbu lyrických oper. Největšího ohlasu dosáhl pátou operou *Manon* (1884), k níž napsal text podle románu abbé Prévosta libretista Henri Meilhac s Philippem Gillem. Útvar opery comique s mluvenými dialogy obohatil skladatel na exponovaných místech opery použitím melodramu. Ve vrcholných scénách děje se Massenetova hudba pozvedá k výrazovým prostředkům hudebního dramatu. Zdůrazněním deklamace v sólistických partech, aplikací příznačného motivu a zesílenou rolí orchestru v širokých pásmech hudby se komponista blíží Wagnerovi a veristům, stále však přitom klade důraz na melodii. Massenetova *Manon* se považuje za vyvrcholení francouzské lyrické opery 19. století. Do roku 1913 se hrála v budově Opéra comique, kde měla premiéru, 800krát. Zvláštní osudy měla druhá v Paříži nesmírně populární a evropsky proslulá skladatelova opera. Podnět k ní vyšel od nakladatele George Hauptmanna, který s dvěma spolupracovníky napsal libreto podle Goethova románu *Utrpení mladého Werthera*. Dílo mělo být provedeno v Opéra comique, avšak budovu divadla v roce 1887 zničil požár. Tak se stalo, že původní premiéra opery *Werther* (1892) se konala ve Dvorní opeře ve Vídni, a to v německém překladu Maxe

Na vrcholu opery lyrique: Manon

Kalbecka. Massenet zhudebnil Goethovu předlohu důsledně prokomponovaným způsobem a s využitím příznačných motivů. Výrazně odlišil vášnivého Werthera od melancholické Lotty, milostný příběh vyjádřil s důrazem na psychologickou stránku vývoje hlavních postav. Role orchestru je mnohotvárná, od jemně pastelového podbarvení děje až po široce založené plochy vášnivého výrazu.

Podle znamenité, sugestivní novely Anatola France napsal Louis Gallet libreto k opeře *Thais* (Paříž 1894, česky v Plzni 1924). Děj se odehrává ve 4. století našeho letopočtu na půdě Egypta. Mnich Athanael obrátí kurtizánu Thais na křesťanskou víru, sám však přijde o vlastní spásu, sám ztratí jistoty, na jejichž základě se mladou ženu pokoušel zachránit. Massenetova hudba zachytila s velkým kouzlem exotické prostředí, mohutný tok orchestru prozrazuje Wagnerův vliv. Barytonová role Athanaela náleží k nejpůsobivějším ve francouzské opeře 19. století. Námětově pozoruhodná je Massenetova opera *Le jongleur de Notre-Dame* (Kejklíf u Matky Boží, 1902 Monte Carlo, česky na Vinohradech 1914), směřující k zájmu o středověký mirákl, jak se projevuje v operní tvorbě 20. století. Děj se odehrává ve 14. století v prostředí kláštera. Opera nemá významnější ženskou roli, titulní postava kejklíře Jeana je parádní rolí pro herecky schopné tenoristy. Originální nápad využít jako kejklířova nástroje violy d'amour upomene na Raoulovu romanci z Meyerbeerových Hugenotů. Skladebně jsou na opeře zajímavé archaismy a vydatná účast sborů, které jí dodávají téměř oratorní ráz. Posledním Massenetovým triumfem byla jeho jedenadvacátá opera, heroická komedie *Don Quichotte* (1910, Monte Carlo). Libretista Henri Cain se opřel o hru J. de Lorraine a známý román Cervantesův. Massenet operu napsal tak říkajíc na tělo proslulému basistovi Fjodorovi Šaljapinovi, který byl v té době oslavován jako protějšek Carusův ve svém oboru a každoročně vystupoval v Monte Carlo. Šaljapin zpíval tuto roli i v české premiéře Dona Quichotta v Národním divadle v Praze roku 1933.

V době, kdy francouzská opéra comique sbírala síly ke své vrcholné fázi, vystoupil do popředí podivuhodný zjev skladatele, který se nedožil ani čtyřicítky a vytvořil necelých 10 scénických děl, z nichž jedno se stalo nesmrtelným. Georges Bizet (1838—1875), pařížský rodák, byl zázračné dítě; v 9 letech ho přijali na konzervatoř do klavírní třídy Marmontelovy a později studoval kompozici u Halévyho. Roku 1857 získal Římskou cenu a po návratu z Itálie se věnoval především kompozici oper. Dvě jeho úspěšné zpěvohry náležejí k dílům s exotickými látkami. Libretisté Eugène Cormon a Michel Carré napsali text s námětem z Ceylonu *Les pêcheurs de perles* (Lovci perel, 1863). Motiv dvou

Mediterránní umění:

G. Bizet

přátel milujících jedinou dívku, pro kterou mezi nimi vznikne nesmiřitelná zášť, se rozvíjí jako milostné drama v prostředí rybářů, ovládném kněžskou kastou. Závěr vyústí v tragédii ve stylu velké opery. Lovce Nadir se pro uprchnuvší milence obětuje a je upálen na hranici. Operu charakterizuje široce rozvinutá, ryze francouzská kantiléna a efektní sólistická čísla. Exotické prostředí skladatel naznačuje napodobením ceylonské melodiky a rytmiky i barvitou orchestrací. Podle básně Alfreda de Musseta vytvořil Louis Gallet text k jednoaktové opeře *Djamileh* (Džamilé, 1872). Turecký motiv jakési humorné Šeherezády, jež se nemíní vzdát mladého milence ve prospěch dalších žen, vystačí na operní scéně se třemi osobami. Není to však komická opera, ale vroucí historie vztahu mladé ženy ke zhýčkanému, ale v jádře dobremu partnerovi. Pastelově laděná hudba je osvěžena tanečními čísly. Od počátku své tvorby exotismu nakloněný Bizet využil arabských motivů v pochodu nevolníků a zejména v taneční baladě, ghazel, kterou obdařil roli Džamilé.



Georges Bizet

Libreto k opeře *Carmen* (1875, Opéra comique) je dílem dvojice verzírovaných operetních textařů; Henri Meilhac a Ludovic Halévy (synovec skladatele J. F. Halévyho) zpracovali novelu Prospera Mérimée, jejíž drsné kontury přizpůsobili opernímu textu. V původním znění je *Carmen* opéra comique s mluvenými dialogy, spojujícími 27 samostatných čísel. Teprve po skladatelově smrti byla ve Vídni poprvé provedena úprava Ernesta Guirauda s příkomponovanými recitativy, jež se dokonale vžila, jakkoliv dnes se *Carmen* občas uvádí i v původní verzi, kterou ne zcela neproblematicky rekonstruoval muzikolog Oeser. Publicisté nezřídka označují *Carmen* za zakladatelské dílo realistické opery; ve skutečnosti však jde o dílo slučující prvky romantické i realistické k dosažení vrcholného dramatického účinku. Nápadné je využití andaluského písňového i tanečního folkloru, jež lze považovat za jeden z výrazných projevů hispanismu ve francouzské hudbě. Přesvědčivou míru skladatelovy stylizace vyjádřil Alfred Einstein: *Bizet mluví španělsky s akcentem francouzským, nicméně jeho dialekt se jeví pravdivý samotným Španělům*. Nejvýstižněji charakterizoval Bizetovu *Carmen* Friedrich Nietzsche, který ji chápal jako výraz mediteránního umění. Skladatel obsadil titulní roli — předpokládající i taneční vyspělost představitelky — mezzosopránem; zpívají ji však i altistky — a sopránistky. S ní kontrastuje něžná Micaela světlým sopránem, postava vytvořená libretisty. Barytonová role Escamilla byla obdařena nejefektivnějším číslem celé opery, kupletem (písňotoreadora) s ansámblem a mužským sborem ve 2. jednání. Hudba *Carmen* se vyznačuje temperamentem, ale i jímavou něhou (árie Micaely),

Nepřekonatelná
Carmen

*Ema Destinnová
v roli Carmen*



sólistické zpěvy neprávem zatlačují do pozadí znamenité ansámby, jako je například překrásný kvintet podlouníků ve druhém jednání nebo tercet vykladaček karet v jednání třetím. Mimořádnou roli v opeře má orchestr počínaje předeherou s výbušným hlavním tématem a osudovým motivem konče. Lidový kolorit vystupuje do popředí v tanečních scénách a orchestrálních intermezzech. Všechno své umění Bizet soustředil k ději, k tragédii milenců nepřekonatelně od sebe vzdálených, a přece osudově navzájem spjatých. Carmen je vzácným případem literární opery, jež vznikla na hodnotné prozaické dílo a nezakreslila je, naopak je pozvedla k trvalému životu na hudební scéně.

Bizetova Carmen se uvádí jako jeden ze vzorů operního verismu. Jak jsme již naznačili, bývá také považována za východisko *realistické opery*. Ve skutečnosti jde v realistické opeře spíš o realistické náměty nežli o samostatný operní druh. Komponisté si volí látky z denního života a zaměřují se na sociální tematiku. Orientují se především na novelu a společenský román. Realistická opera je tedy specifickou odrůdou literární opery. Přední místo jako autor námětů zaujal vůdčí představitel naturalismu v literatuře Émile Zola, který se stal i libretistou některých oper.

Realistická opera

Nejvíce se pojmu realistické opery přiblížil skladatel, jehož chef-d'oeuvre se svou dobou omezenou popularitou ve vlasti i za hranicemi blížil nejhranějším francouzským operám druhé poloviny 19. století. Gustave Charpentier (1860—1956) by vlastně mohl být jedním z hrdinů *hudebního románu*, jak označil v podtitulu svou operu, k níž si napsal sám text. Z textilního dělníka se stal posluchačem konzervatoře, roku 1887 dosáhl Římské ceny a měl po celý život živý zájem o sociální poměry ve svém okolí. V opeře *Louise* (1900) se rozvíjí vztah mladé dívky z průměrné rodiny k mladému umělci. Rodiče s tímto vztahem nesouhlasí, neboť spatřují dceřinu budoucnost v lepším sociálním zabezpečení. Charpentier libreto ke své opeře napsal v próze, a tím se stal jedním ze skupiny skladatelů na rozhraní století, kteří hledali v kompozici na neveršovaná libreta nové cesty. Skladatelovo zhudebnění označují jedni za projev naturalismu, patrně pro znázornění denního života, hluku pařížské ulice apod., druzí hovoří o blízkosti verismu, další o symbolismu a sentimentalismu. Nechybějí hlasy obdivu k vyjádření impresivních nálad, jako je orchestrální úvod druhého jednání, znázorňující probouzení města. Ve skutečnosti se Charpentierovi podařilo vytvořit jakousi hudební prózu, jež má i své poetické kouzlo. Neobvyklým námětem i zpracováním vzbudila Louisa značný rozruch, velmi například zaujala Antonína Dvořáka, a udržela se na repertoáru v Paříži do 20. let tohoto století.

Ve srovnání s jemněji odstíněnými tóny Charpentierovy hudby pracoval hrubšími tahy štětce ve své zvukové paletě Alfred Bruneau (1857—1934). Byl žákem Massenetovým a kromě skladatelské činnosti působil jako hudební kritik. Z okruhu opery comique se odchytil směrem k realistickým námětům, jež si volil z děl Ěmila Zoly; některé texty mu spisovatel napsal sám. Podle Zolovy novely vytvořil Louis Gallet libreto k první skladatelově úspěšné opeře *Le rêve* (Sen, 1891), jež zaujala harmonickými směřostmi a úsilím o realistický výraz. Na libreto téhož autora, upravené podle Zolových *Soirées de Médan*, vznikla úspěšná Bruneauova opera *L'Attaque du moulin* (Útok na mlýn, 1893), jež se kromě značného ohlasu doma dostala i na evropská jeviště. Tragický příběh z prusko-francouzské války byl přenesen do roku 1792. Expresivní hudba s deklamačními pasážemi prozrazujícími wagnerovský vliv připomíná na druhé straně italské veristy. Přímou na text Zolův složil komponista operu o prologu a 3 aktech *Messidor* (1897), jednu z prvních francouzských oper na prozaické libreto. Na originální text Ěmila Zoly vznikla rovněž opera o 4 dějstvích *L'ouragan* (Uragán, 1901). Děj se odehrává na fantastickém, na žádné mapě nezaznamenaném ostrově Goel. Uragánem se myslí v přeneseném významu bouře lidských citů. Při ztvárnění problematiky denního a sociálního života se nevyhýbal skladatel ani symbolistním námětům.

Realismus v opeře poskytl ve druhé polovině 19. století na francouzské půdě spíš podněty k dalšímu rozvíjení, než aby vytvořil vzorová díla, jež by bylo možné označit za realistická. Bizetova *Carmen* jakožto nejčastěji uváděný příklad daleko překračuje pojem realismu. U Charpentierovy *Louisy* je problém menšího uměleckého dotažení realistických východisek. A. Bruneau je bližší naturalismu a verismu. Další rozvíjení realismu na operní scéně mělo přinést až univerzalistické 20. století.

NA VRCHOLU ITALSKÉ OPERY

Skvělý vývoj italské opery v 19. století znovu a znovu důrazně ukazuje světu, že Itálie je vlastí tohoto útvaru a vydává opět bohatou žeň. Dvorská opera seria ovládala Evropu v 18. století a její nástupkyní se stane v novém věku měšťanská opera, jež bude vyjadřovat sny a touhy nové společnosti, byť se centrem produkcí velké a komické opery v 19. století stala Paříž. Itálie neměla vůdčí centrum ani operní budovy, jež by přísně rozlišovaly v provozování velkých a malých útvarů. Skupina skladatelů tzv. *rossinistů* se v první polovině století věnovala obrozené opeře seria a buffě. Vůdčí zjev italské opery 2. poloviny století Giuseppe Verdi je výhradně skladatelem vážné opery, avšak představuje umělce zobrazujícího život v plné šíři z vážné i humorné stránky.

Italští skladatelé, jejichž díla spatřila světla ramp na rozhraní století, náležejí ke hvězdám sice pozoruhodné, nicméně druhé velikosti. Ferdinando Paër (1771—1839), rodák z Parmy, začínal v tomto městě jako komponista francouzskou operou *Orphée et Eurydice* (1791). Stal se kapelníkem v Benátkách, později ve Vídni a u dvora v Drážďanech; byl rovněž dvorním kapelníkem Napoleonovým a kapelníkem v divadle Opéra comique. Ve Vídni byla provedena Paěrova opera *Camilla, o Il sotteraneo* (Kamila aneb Podzemí, 1799) s námětem, který zhudebnil také J. L. Dusík v balad opeře o vězenkyni na Špilberku. Čtyřaktová *Leonora ou L'amore coniugale* (1804, Neapol) je známá z Beethovenovy opery *Fidelio*, komponované ve stejné době. Ve svých 43 operách zůstával Paër na půdě opery semiseria; pobytem ve Vídni prohloubil svůj výraz a instrumentaci.

Hlučné úspěchy slavil v těch letech italský komponista bavorského původu Johann Simon Mayr (1763—1845). V libretech svých 61 oper se obracel i k francouzským zdrojům a uvedl na domácí jeviště proslulého textaře rossinistů Felice Romaniho (*Medea in Corinto*, Neapol 1813). Vážná opera *Ginevra di Scosia* (1801) na text Gaetana Rossiho podle Ariosta byla provedena v Terstu k otevření *Teatro nuovo*. Stendhal vzpomíná v Římských procházkách na představení Mayrovy opery *Elena ed Constantino* v milánské Scale (4. 10. 1816), jejíž hudba mu připadala malátná. Zaujal ho jen sextet ve 2. dějství, nokturnová hudba, jakou prý Stendhal často slýchal v Čechách. Mayr směřoval k překonání typu opery seria prokomponováním scén, větším využitím sborů a bohatší instrumentací.

TROJHVĚZDÍ ROSSINISTŮ



Gioacchino Rossini

Období první poloviny 19. století v Itálii vyplňuje v opeře skupina skladatelů rossinistů — Rossini, Donizetti a Bellini. Společným znakem tvorby této šťastné trojice je návaznost na melodiku lidové písně a populární hudby. Rossinisté vyvrcholili ve svých dílech operní typ založený na velké kolorатурní árii, v podstatě koncertantně pojatý útvar, který pěstoval Verdi do svého zralého období.

Nejvýraznější ze skupiny, Gioacchino Rossini (1792—1868), vděčí za hudební vzdělání učitelům v Bologni; cestu k operní kompozici hledal usilovným studiem děl Cimarosových, Haydnových a Mozartových. Asi každá čtvrtá z téměř čtyř desítek skladatelových oper dosáhla evropských úspěchů. Skladatelovou druhou operou je buffa *La cambiale di matrimonio* (Manželská smlouva, Benátky 1810). V této jednoaktovce z kupeckého prostředí se Rossini ještě obešel bez sborů. Duet *Dunque io son* (Jsem to já) použil v Lazebníku sevillském. Značného ohlasu dosáhl buffou *La pietra del paragone* (Prubířský kámen, Milán 1812). Bohatý hrabě podrobí zkoušce tři mladé vdovy, které se za něho chtějí provdat. Stendhal vypráví, jak do města putovaly zástupy lidí, aby ve Scale toto dílo zhlédly. Operou seria *Tancredi* (Tankred, 1813 Benátky) naznačil Rossini obnovu tohoto útvaru v Itálii. Hrdinou děje odehrávajícího se na Sicílii v 15. století je rytíř Tankred, vyhnanec oddaný vlasti. Vlastenecký jinotaj díla předpovídá osvobozenecké látky Verdiho oper. Množství ansámblů naznačuje skladatelovu zálibu v prokomponovaných scénách, příznačných pro pozdní Rossiniho období. Nesmírně populární se stala Tankredova milostná árie *Di tanti palpiti* (Ach, jaký srdce tluk), typicky rossiniovská, svěží, hybná melodie s melodickými ozdobami. Často se zpívala a byla nesčetněkrát transkribována pro různé nástroje. Titulní role je kalhotková, komponovaná pro mezzosoprán. V roce 1984 ve Státní opeře v Berlíně poprvé Tankreda zpíval mužský představitel, altus Jochen Kowalski. Tankred zahajuje evropskou proslulost Rossiniho operní tvorby. Ještě s větším ohlasem se setkala opera buffa *L'Italiana in Algeri* (Italka v Alžírú, Benátky 1813). Exotický námět poskytl skladateli romantické i humorné momenty ve střetání jednotlivých postav. Do popředí vystupuje titulní role Isabelly, italské dívky, jež přelstí alžírského beje a dopomůže k útěku svému zajatému milému. Rossini osvěžil dramatický proud rozkošnými

Skladatel
z nejmilejších:
G. Rossini

ansámby, v nichž si pohrává se slovy i zvukomalbou. Výbušně jiskřivá hudba první slavné skladatelovy komické opery je příznačná crescendo-vými vlnami, jaké známe z pozdějších Rossiniho děl. K nejskvělejším stránkám partitury patří široce vybudované finále 1. dějství, jakási rossiniovská obdoba finále 2. dějství Mozartovy Figarovy svatby. Dějovým protějškem první slavné Rossiniho komické opery je *Il Turco in Italia* (Turek v Itálii, Milán 1814). Roku 1815 se stal Rossini komponistou divadla San Carlo v Neapoli, s jehož ředitelem Domenicem Barbajou uzavřel smlouvu na vytvoření dvou oper ročně. Rossini uzavíral vedle svého závazku také dílčí smlouvy s jinými divadly, takže se dostával mnohdy do časové tísně. Odtud také pramení legenda, že své nejúspěšnější dílo složil v pouhých 14 dnech. *Il Barbiere di Siviglia* (Lazebník sevillský, 1816 v *Teatro Argentino*, Řím) je čtvrtá opera na námět, který před Rossinim úspěšně zhudebnil G. Paisiello. Libretista Cesare Sterbini zpracoval text Beaumarchaisovy komedie, v němž spíš než původní společenský aspekt předlohy zdůraznil satirické prvky. Na jevišti defilují před divákem ostře řezané figurky, až groteskní a karikované, lyrické i komické. Skladatelovou specifikou je obsazení Rosiny mezzosopránem, podobně jako v *Italice* nebo v *Semiramis*. Rossini se chtěl vyhnout libovůli zpěváků, kteří vyzdobovali nadměrně své party koloraturami a melodické ozdoby vypsali. Poprvé tak učinil v opeře *Elisabetha, regina d'Inghilterra* (Alžběta, královna anglická, 1815 Neapol), kde také poprvé nahradil secco *accompagnatem* doprovázeným smyčcovou skupinou. V Lazebníkovi se zřejmě s ohledem na buffózní námět uchýlil opět — a již ve své tvorbě naposledy — k secco recitativům s cembalem. Z opery o královně anglické pochází i předehra k Lazebníkovi, která je jedním ze slavných orchestrálních čísel světového repertoáru. Na rozdíl od mistrů francouzské opery si Rossini nedělal starosti se souvislostí ouvertury s obsahem opery. Kavatina Rosiny (č. 4) se honosí bohatou koloraturní výzdobou. Ve Figarově kavatině (č. 2) zaznamenáme pověstné rossiniovské parlando, duet č. 3 je skvostnou ukázkou konverzačního slohu. Strhující crescendo vykazuje Basiliova proslulá árie o pomluvě (č. 5). Rossiniho Lazebník sevillský stojí vysoko nad ostatními mistrovými díly jak hudebně, tak dramaturgicky.

Lazebník sevillský

Rossiniho pověst i ve vážném oboru utvrdil jeho *Otello* (1816, Neapol), napsaný na námět Shakespearovy tragédie. Slohově znamená krok dopředu důsledným uplatněním recitativu *accompagnata* i zdůrazněním podílu orchestru. Pro vývoj komického oboru ve skladatelově tvorbě je důležitá *La Cenerentola* (Popelka, 1817, Řím), poetická pohádka na námět ze sbírky Charlese Perraulta. V této sólisticky velmi obtížné opeře je vybavena zejména titulní role bohatstvím koloratur. V závěru 1. jednání

*Rossini,
mistr opery seria*

upoutá kvintet neodolatelným brebentivým parlandem, jež se střídá s kolovrátkovou melodií. Skvělou předehru Rossini prostě přejal ze své starší jednoaktovky *La gazza* (1816), a přece tato hudba již volným úvodem navozuje pohádkovou atmosféru. Půvabná opera semiseria o Popelce dýchá poetickým kouzlem a vyniká neobyčejným melodickým bohatstvím. Podle názvu *La gazza ladra* (Straka zlodějka, 1817 La Scala v Miláně) bychom nehledali operu semiseria s citovým, sociálně motivovaným námětem. Motiv francouzské hry, v níž je služebné děvče křivě obviněno z krádeže stříbrné lžičky a hrozí mu nejpřísnější trest, je u Rossiniho ojedinělý. Postava chudičké služky, jejího otce veterána a dále venkovského mladíka, jenž svou dívku neopustí ani ve chvíli největšího nebezpečí, to jsou romantické rysy děje. Kavatina *Di piacer mi balza il cor* (Moje srdce plesá radostí) patřila k nejúspěšnějším kouskům Marie Felicie Malibranové, skvělé představitelky Rossiniho rolí v Paříži, jedné z nejlepších zpěvaček 19. století.

Do skladatelova výrazového rejstříku vnesla nové tóny harmonických fines, bohatých modulací a orchestrálního koloritu opera *Armida* (Neapol, 1817). Biblická látka ze Starého zákona určila děj opery *Mosè in Egitto* (Mojžíš v Egyptě, Neapol 1818). Ve své době byla tato *azione tragico-sacra* váženým dílem a svoji cenu neztratila dodnes. K nejslavnějším číslům opery patřila Mojžíšova modlitba se sborem v závěru 3. jednání. Osudy židovského národa libretistovi poskytly příležitost k vyjádření touhy po svobodě italského národa. Obdobným způsobem je naznačen jinotaj v osvobozenecské opeře s orientálním námětem *Maometto II* (Mohamed II., Neapol 1820). Později Rossini operu přepracoval pro Paříž ve francouzské verzi *Le siège de Corinthe* (Obléhání Korintu, 1826). Sborové scény se tu uplatňují do té míry, že opeře vtiskují téměř oratorní patos. Basový air *Qu'à ma voix la victoire s'arrête* se stal repertoárovým číslem soudobých zpěváků. Zvláštní osud měla Rossiniho poslední opera určená pro italskou scénu. Libreto, stejně jako předchozí opera, vychází z Voltaireovy tragédie. *Semiramide* (Semiramis, Benátky, La Fenice 1823), označovanou za skladatelovu nejbrilantnější práci, přijalo obecnstvo při premiéře tak chladně, že to zřejmě bylo jednou z příčin Rossiniho odchodu z vlasti. Od roku 1815 Rossini žil s Isabellou Colbranovou (patřila k nejlepším sopranistkám své doby), s níž se roku 1822 oženil. Po úspěšném turné se zastávkami ve Vídni, Paříži a Londýně se v roce 1824 usadil v Paříži a nějaký čas tam vedl *Théâtre italien*. Nejvýznamnějším uměleckým výtěžkem pařížského období je velká opera *Guillaume Tell* (Vilém Tell, 1829 Grand Opéra). Tímto dílem podle Schillerovy hry se Rossini přiblížil pařížskému provoznímu prostředí jak mocně obsazeným

Vilém Tell

orchestrem, tak rozsáhlými sborovými a baletními výjevy a grandiózními rozměry opery. Švýcarský kolorit prostředí naznačil užitím lidových melodií a vykreslil přírodní ovzduší děje. V souvislosti s Vilémem Tellem se obvykle hovoří o vlivu velké pařížské opery na Rossiniho, avšak i v rámci tohoto ovzduší a v rámci tohoto útvaru Rossini svému dílu dokázal vtisknout pečeť originality. Velkooperní jsou především rozměry Viléma Tella (při provedení ve Vídni v roce 1830 a téhož roku v Brně v německé verzi Tella hráli ve dvou večerech). Rossini účelně zkrátil recitativy a podle francouzské tradice titulní hrdina (baryton) nemá žádnou árii — jeho role je vyjádřena melodicky zdůrazněnými doprovázenými recitativy. Ryze romantická je postava Arnolda, kolísajícího mezi láskou k habsburské princezně Matildě a povinnostmi k vlasti. Role Matildy je tradici nejbližší svými obtížnými koloraturami. Folklorem okořeněné sborové výstupy vyjadřují nálady lidu. Zpívaná a tančená *tyrolienne* ve třídobém taktu je jednou z nejznámějších melodií díla. Pochodové rytmy jsou předzvěstí Verdiho, pozoruhodný je i kvintet sólových violoncell v pomalém úvodu ouvertury. Ačkoliv jeho tvůrčí síly neochabovaly, rozhodl se sedmatřicetiletý Rossini po skončení své nejmohutnější práce uzavřít dráhu operního skladatele.

V dějinách opery představuje Gioacchino Rossini světlý zjev jedinečného melodika a skvělého buffózního skladatele, mistra hudební charakteristiky. Jiskřivá melodie, výrazná a nosná, je decentně doprovázena orchestrem po italském způsobu. Rossiniho múza je bytostně komediální, skladatel však byl ve své době ceněn i jako mistr opery seria, k jejíž obnově přispěl. Mimořádný je Rossiniho přínos ve vývoji ansámblu, jehož techniku rozvinul výrazně v buffě. I při značném rozsahu zůstávají Rossiniho ansámblové útvary v kaleidoskopické formě, bez symfonického prokomponování Mozartova. V oboru pozdní opery buffy Rossini ve své době neměl konkurenci.

Ve srovnání s Rossinim se jeví Gaetano Donizetti (1797—1848) jako mistr opery seria i buffy, který svého druhu počtem svých 73 scénických děl daleko předčil. Rodák z Bergama, kde byl žákem Johanna Simona Mayra, obrátil se záhy ke kompozici oper. Nějakou dobu pracoval ve službách Domenica Barbaji. Roku 1839 odešel do Paříže, kde se rychle orientoval v obou útvarech francouzské opery. Pobyt ve Vídni a kompozice opery v císařském sídle mu vynesly titul dvorního skladatele. Těžké mozkové onemocnění roku 1844 učinilo konec jeho skvělé umělecké dráze; dopraven do vlasti Donizetti zemřel v rodném Bergamu.

Donizettiho prvním mezinárodním úspěchem byla jeho už třiatřicátá opera *Anna Bolena* (Anna Boleynová, 1830 Milán), opera seria na text

G. Donizetti



Gaetano Donizetti

Felice Romaniho. Hrdinkou anglického dramatu, jež posloužilo za předlohu, je druhá žena krále Jindřicha VIII., krivě nařčená a odsouzená k smrti. Titulní role Anny byla považována za jednu z nejobtížnějších, ovšem part její protihráčky Giovanny je ještě náročnější. Annu zpívala o premiéře legendární sopranistka něžného zjevu Giuditta Pasta, obvykle označovaná jako belliniovská múza. Druhá skladatelova opera z anglických dějin, *Maria Stuarda*, byla psaná pro neapolské divadlo San Carlo. Pro údajně příliš realistické zobrazení konfliktu obou královen však byla zakázána. K provedení došlo až o rok později, roku 1835, na scéně milánské Scaly. Titulní postavu vytvořila španělská mezzosopranistka Felicia Malibranová, oslavovaná jako jedna z nejlepších zpěvaček své doby. Největší životní triumf skladateli přinesla *Lucia di Lammermoor* (1835, San Carlo v Neapoli), komponovaná na výzvu Barbajovu, jejíž libreto napsal donizettiovský a později verdiovský libretista Salvatore Cammarano. Předlohou byla novela Waltera Scotta, chmurný příběh z 16. století s drastickým motivem zešílevší mladé ženy. V této své téměř již padesáté opeře byl komponista na vrcholu svého umění, dovedl zaujmout publikum lyrickými kavatiny i dramaticky vyhocenými scénami. Role Lucie začíná jako lyrický soprán a teprve postupně se dostává do dramatických poloh, až vyvrcholí v proslulé scéně ve 3. dějství s obligátní flétnou a koloraturami. Donizetti využil všech vděčných jevištních situací, jež mu libreto nabízelo. Luciiny árie jsou takřka encyklopedií bel canta. Sóla se účinně střídají s ansámblly, z nichž nejslavnější je sextet ve druhém jednání. V duetu Edgara a Lucie Donizetti k vykreslení situace na jevišti použil stylizace valčíku, jak to známe z 1. jednání Traviaty. Lucie z Lammermooru diváky uchvacovala běžnými milostnými výjevy i dramaticky vyhocenými scénami, založenými na tečkovaném pochodovém rytmu. Vemlouvavá melodika, jež místy působí dojmem kolovrátkových nápěvů, je rozprostřena po celé opeře. Na vypjatých místech však Donizetti dokáže napsat emocionálně neobyčejně silnou hudbu, jako např. dusnou hudbu smrti se skupinou lesních rohů v závěru díla.

Božská Lucie

Na libreto Felice Romaniho podle historického dramatu Victora Hugo Donizetti napsal operu *Lucrezia Borgia* (Milánská Scala, 1833). Děj se odehrává v Benátkách v době settecenta a je podle skutečné události. Pozoruhodná je absence milostného motivu, děj je založen na tragické záměně osob. Opera byla ve své době oblíbená pro ostré kontrasty a scénické efekty, i pro své zdařilé ansámblly. Když byla cenzorem v Itálii odmítnuta opera *Poliuto* z doby pronásledování prvních křesťanů ve starém Římě, Donizetti odešel do ciziny a usadil se v Paříži. Svě dílo přepracoval a rozšířil ve francouzském znění pro Velkou operu pod názvem *Les*

martyrs (Mučedníci, 1840). Hlavní postavou je rozpolcený Poliuto, napůl mučedník a napůl Othello. Donizetti se rychle přizpůsobil oběma hlavním útvarům pařížské opery. Z pěti prací vzniklých v Paříži se nejúspěšnější stala *La Favorite* (Favoritka, 1840). Vznikla na francouzský text E. Scriba. Romantická historie nešťastné lásky novice Fernanda a Leonory, milostnice kastilského krále, se odehrává ve Španělsku ve 14. století. V kompozičně vytríbené partituře zaujme tercet s mluvenou rolí, ohlas francouzské techniky melodramu. Závěrečné, 4. jednání je obdařeno skvělým finále. Ze skladatelova pobytu ve Vídni pochází *Linda di Chamounix* (1842 v divadle u Korutanské brány), jež se těšila velkému zájmu na italských scénách a ověřila skladatele hodnotou císařského komponisty. Úspěšný Gaetano Rossi vytvořil libreto na motiv dívky, která zešílí zármutkem nad domnělou smrtí milencovou a uzdraví se v okamžiku shledání. Titulní role opery, jež je nápadná v kontextu Donizettiho díla delikátností výrazu, je vděčný úkol pro koloraturní pěvkyně.

Zdařilým libretem vyniká *Catarina Cornaro* (Benátky, 1844), komponovaná už během skladatelova vážného onemocnění. Látka, kterou pro operu použil už F. Halévy, čerpá z historie Benátské republiky ve 14. století. Titulní postavou je kyperská královna, která se stane obětí politických intrik. Při novodobém oživení díla v Neapoli recenzent ocenil titulní roli, která se mu jevila jako jedna z nejúchvatnějších donizettiovských postav. Vyzdvihl zvláště modlitbu s kvartetem lesních rohů, blízkou výstupu Desdemony z Verdiho *Otella*. V posledních desetiletích 20. století se objevila na několika evropských scénách Donizettiho rozverná buffa *Viva la Mamma*; s původním názvem *Le convenienze e le inconvenienze teatrali* (Ať žije Mamá — Divadelní slasti a strasti) byla provedena v Neapoli 1827. Tato burleskní opera, pranýřující prostřednost a intriky v operním podnikání, upoutává titulní rolí *Mamma* Agáty, obsazenou basistou. Komickým protějškem proslulé Lucie z Lammermooru je opera buffa *L'elisir d'amore* (Nápoj lásky, 1832 Milán) na text F. Romaniho, podle libreta E. Scriba, které již zhudebnil D. Auber (*Le philtre*, Kouzelný nápoj 1831). Tato dvouaktová komická opera představuje jednu z nejpůvabnějších donizettiovských partitur. Velká koloraturní árie mladé selky Adiny a ovšem světoznámá sentimentální romance Nemorinova *Una furtiva lagrima* (Tajně se slza vloudila), vděčné ansámblové a sborové scény, jako je příjezd mastičkáře Dulcamary, to vše propůjčuje dílu stálou životnost. Připomeňme při této příležitosti, že Donizettiho komické opery nejsou pouhé buffy, ale obsahují i vážné prvky. Skladatel používá podnázvu *dramma buffo*, aby tak naznačil přítomnost seriózních dějových momentů. Ryzí buffu Donizetti vytvořil

*Lyrická buffa:
Nápoj lásky*

v jednoaktovce *Il campanello di notte* (Zvonek, 1836), k níž si napsal sám libreto podle francouzského vaudevillu. Nesnáze žárlivého lékárníka s rozkošnou ženou se rozehrávají ve sledu burleskních scén. Smíšený typ opět představuje jedna z kdysi nejúspěšnějších umělcových prací, *La fille du régiment* (Dcera pluku, 1840). Tato prvá Donizettiho opera ve

Výstup mastickáře
z *Nápoje lásky*
(Mohuč, 1971)



francouzské řeči pochází z doby skladatelova prvního pobytu v Paříži, kde se dlouho těšila popularitě. Markytánka Marie je sympatická dívka, která se zamiluje do svého zachránce, vojáka Tonia, a vdá se za něho, ač byla určena šlechtici. Donizetti si záhy osvojil eleganci francouzské melodiky a postavu markytánky i jejího partnera (těžká tenorová role!) obklopil barvitým prostředím se vzletnými pochodovými rytmy, romancemi a valčíky. Ke konci bohaté tvůrčí dráhy se skladatel vzchopil k vytvoření své nejdokonalejší buffy, jež se považuje za jeden z vrcholů tohoto útvaru. *Don Pasquale* (1843) vznikl na objednávku Théâtre italien v Paříži, text napsal skladatel podle starší práce Stefana Pavesiho ve spolupráci s přítelem Michele Accursim. Buffový motiv zamilovaného starého mládence rozvinul Donizetti v ostře profilovaných postavách. Vděčné role vyžadují virtuozitu; primadonin obtížný part sahá na vrcholu po *des*³. Skvělý je duet Noriny a Dona Pasquala, Ernestova serenáda

Buffózní skvost:
Don Pasquale

zaujme průvodem kytary a baskického bubínku, mužský sbor překotným parlandem. Znameníť je hašteřivý kvartet. Umění ansámblů je doprovázeno brilantním orchestrálním doprovodem.

Donizetti měl Midasův dar proměnit vše v melodii. Ve vážné opeře je nápadná jeho výrazná, snadno zapamatovatelná melodika s častými akcenty na lehkých dobách, sforzaty a synkopami. Do přízně obecnstva se vloudil *kavatinami* s volným úvodem a rychlou druhou částí, *kabaletou* vrcholící strmým závěrem. Účinné pozadí sólistických čísel tvoří četné ansámblly a obsáhlé sborové výjevy. I když se Donizetti cítil doma ve schématu číslové opery, směřoval k prokomponované opeře, např. spojováním uzavřených čísel doprovázenými recitativy. V historii italské opery náleží spolu s Rossinim k obnovitelům italské buffy v první polovině 19. století a otevírá cestu k Verdimu.

V blízkosti svých druhů Rossiniho a Donizettiho jako by Vincenzo Bellini (1801—1835) ustupoval do pozadí, a přece byl velmi dlouho neméně populární nejen v Itálii, nýbrž i po Evropě. V době, kdy Rossini odložil pero, vytvořil tři svá nejzralejší díla, *Náměsíčnou* (1831), *Normu* (1831) a *Puritány* (1835). Na rozdíl od svých druhů nekomponoval Bellini buffy. Když předčasně zemřel ve věku 34 let, zanechal pouze devět operních prací. Rodák ze sicilské Catanie, vzdělal se v Neapoli u Nicolò Zingarelliho. První jevištní úspěch získal operou *Il pirata* (Piráť, Milán 1827), v níž dospěl od počátečního rossiniovského vlivu k vlastnímu výrazu. Chmurná historie korsára, někdejšího hraběte, jenž je pronásledován mocným nepřítelem, svědčí o romantické zálibě v hrdinech dvojího života. Opera zaujala vážností hudby i obsáhlými finále. Velmi se líbil sbor pirátů, který se přibližoval a vzdaloval za doprovodu dechové kapele, umístěné na jevišti. Exponovanou hlavní roli Gualtieria při premiéře zpíval proslulý rossiniovský interpret Giovanni Battista Rubini, který byl v Evropě i v zámoří oslavován pro rozsah svého hlasu i schopnost dramatického výrazu. Skladatelův příznačný lyrismus se poprvé projevil v opeře *La Straniera* (Cizinka, Milán 1829), jejíž melodie se rychle rozšířily po italských městech. Této něžné venkovské idyle, jež vyústí do dramatického závěru, se pro zdařilé libreto a pro sepětí textu s hudbou obdivoval R. Wagner. Belliniho opery záhy pronikly i k nám. K otevření rekonstruovaného hlediště divadla Reduty byla v Brně 12. 12. 1831 německy provedena *Die Unbekannte*, jak zněl titul *La Straniera*. V prvním ročníku Věnce ze zpěvů vlastenských (1835) najdeme árii *Ó pojd' se mnou, ty nebohá* z této opery. Libreto napsal Felice Romani, který začal spolupracovat s komponistou v předchozí opeře. Předlohou byl román Charles Victora Prévosta, vikomta d'Arincourt. Obě tato díla na romantické



Vincenzo Bellini

Lyrík rossinistů:
V. Bellini

*Giovanni Battista
Rubini jako Arturo
v opeře Puritáni
(litografie, 1836)*



náměty objednal u Belliniho operní podnikatel Domenico Barbaja, v té době vedle ředitelské funkce v divadle San Carlo a ve dvou vídeňských domech také direktor milánské Scaly. Barbajovi vděčí dějiny opery za vznik prací Rossiniho, Donizettiho, Belliniho a C. M. Webera.

Ve 30. letech dosáhl Bellini vrcholu své tvůrčí dráhy. V benátském divadle La Fenice byla provedena jeho opera *I Capuletti e i Montecchi* (Romeo a Julie, 1830). Shakespearovskou látku pojal Romani, autor většiny Belliniho libret, jako zápas dvou společenských skupin se skrytým jinotajem boje italských vlastenců za svobodu. Postava Juliina je obestřena poetickým kouzlem v romanci s koncertantním lesním rohem a harfou. Milostná scéna náleží k vrcholným projevům na tento slavný námět. Zvláštností je obsazení role Romea mezzosopránem; H. Ch. Wolff se domnívá, že skladatel původně počítal s kastrátem. Bouřlivý ohlas premiéry lze přičíst do značné míry hvězdnému obsazení titulní dvojice Romea a Julie, altistky Giuditty Grisi a sopranistky Rosalby Carradori. Na německé půdě slavila triumfy v roli Romea přední sopranistka Wilhemine Schröder-Devrient, proslulá svým hereckým projevem.

V příštím roce se objevila na scéně dvojice děl, jež založila skladatelovu světovou slávu. V malém *Teatro Carcano* v Miláně mělo premiéru *melodramma* (= opera na lyrický námět) *La sonnambula* (Náměsíčná, 6. 3. 1831). Kuriózní historka o náměsíčné dívce, jež je podezírána z nevěry a jejíž nevina se prokáže za dramatických okolností, odhaluje v Belliniho tvorbě po bouřlivém Pirátovi druhou, něžnou tvář romantiky. Komponista tu vytvořil scény dramatického napětí i poetického kouzla. Poprvé v italské opeře 19. století zazněly romantické tóny, hlas lesa na počátku 2. jednání, fantastní tóny v baladě o přízraku, snová a nokturnová hudba. Vyjádřením citové stránky hlavních postav připravil Bellini půdu mladému Verdimu. Značnou roli hraje v opeře sbor, často přerušovaný sólovými pasážemi. Jednoznačný úspěch opery přiměl představitelku titulní role, aby požádala skladatele o další operu. Tehdy již proslulá Giuditta Pasta se stala Belliniho múzou; na jejím venkovském sídle u jezera Como složil za 7 měsíců své hlavní dílo. *Lyrická tragédie Norma* (26. 12. 1831 v milánské Scale) vychází v libretu F. Romanioho z antického prostředí, avšak v tragédii galské kněžky, žijící v tajném manželství s římským prokonsulem, je skryt opět jinotaj, touha po národní nezávislosti. Hudebně je nápadné prohloubení kompoziční práce Belliniho, důraz na dramatickou stránku díla. V italské produkci té doby jsou výjimkou neobyčejně plynulé a prokomponované recitativy. Drama je koncentrováno do melodie, Norma je však přesto sborovou operou se sólistickými vstupy. Až do současné doby je efektním číslem koloraturních sopranistek *scéna a kavatina Normy Casta diva*

*Nokturnová opera:
Náměsíčná*

*Belliniho triumf:
Norma*

(Panno božská) na počátku 1. jednání, v účinné kombinaci se sborem a orchestrem. (Titulní role patřila k nejlepším kreacím sopranistky Marie Callasové. Tato legendární umělkyně se mimořádně zasloužila o návrat některých zapomenutých oper Rossiniho, Donizettiho a Belliniho nejen skvělým zpěvem, nýbrž i sugestivním, hlubokým hereckým projevem.)

*Klíčový výstup
z Belliniho opery
Náměsíčná, 1848
Londýn. Jenny
Lindová v roli Aminy*



Od roku 1833 žil Bellini v Paříži, kde komponoval na objednávku Italského divadla operu *I Puritani* (Puritáni, 1835), jež se měla stát jeho scénickou labutí písní. Zápas puritánů a royalistů vstoupí do života hlavních hrdinů ve chvíli, kdy k sobě vzplanou náklonností dva mladí lidé z opačných táborů. Belliniho Puritáni se ze všech skladatelských děl nejvíce přiblížili pařížské velké opeře. Sólistické party jsou velmi náročné

a interpretačně vděčné. Zvláště tenor, lord Arturo, se pohybuje ve výšce přesahující pověstně vysoké *c* a rovněž sopranistka Elvíra se musí ve scéně šilenství vypořádat s nadměrným množstvím koloratur. Na premiéře byla tato dvojice v dobrých rukou sopranistky Giulie Grisi a fenomenálního rossiniovského tenoristy Giovanniho Battisty Rubiniho. Puritáni byli oblíbeni i v koncertních sálech, a to nejen jako jednotlivé árie v podání sólistů, ale také v podobě úprav a fantazií z opery zejména pro klavír, s velkou fantazií Franze Liszta na prvním místě.

V trojici rossinistů představuje Bellini největšího melodika, s vysloveně dramatickým nábojem. Je rozeným lyrikem, dosahuje účinku zdůrazněnou harmonií a ve vrcholných dílech odstíněnou instrumentací. Nezná árií ani duet v pravém slova smyslu; všechno se rozvíjí v ansámblu. Ve svých scénických dílech objevil Bellini význam sboru; zná rovněž účinek sboru za scénou. Skladatelovy opery si udržely zájem diváků do konce století. Belliniho tvorba ovlivnila dílčím způsobem přední reprezentanty evropské opery, jako byl M. Glinka, G. Verdi a R. Wagner.

Ve stínu rossinistů se ztrácí skladatel, který náležel ve 20.—30. letech k nejznámějším v Itálii a měl také úspěchy na evropských scénách. Saverio Mercadante (1795—1870) studoval v Neapoli, kde se stal později ředitelem královského hudebního učiliště. Po prvních úspěších komponoval pro Milán, Benátky, Turín, Řím, Bolognu a Neapol a dále pro Vídeň, Madrid a Cádiz. Jeho opery děkují za popularitu především pečlivě modelované melodice, kterou si od něho osvojil mladý Verdi. Operou *Il Giuramento* (Přísaha, Milán 1837) vstupuje na italské operní jeviště poprvé námět Victora Huga. Za nejlepší ze skladatelových 60 prací bývá považována *La Vestale* (Vestálka, San Carlo v Neapoli 1840). Finále druhého aktu svědčí o tom, jakým způsobem mohl ovlivnit Mercadante kompoziční projev začínajícího Verdiho. Tečkované rytmy, trioly, širokocodechá melodika, ale především celkový vzlet a patos, to vše jsou prvky, s nimiž se setkáváme v raných dílech velkého tvůrce 2. poloviny 19. století. Rovněž zajímavé teoretické názory Mercadantovy na další vývoj opery souznějí s jeho skladebným dílem. V dopise příteli z roku 1838 ohlašuje skladatel nutnost operní reformy, v níž má ustoupit ustrnulé schéma recitativ-árie volnější formě. Zpěvní linie se musí zjednodušit, mají být odstraněny nadbytečné pěvecké ozdoby. Podstatný je požadavek účasti orchestru, jenž má sloužit prohloubení dramatického výrazu. Je zřejmé, že jen v některých rysech mohl Mercadante vyhovět vlastním požadavkům. Výraznou melodikou a robustní instrumentací, a koneckonců i svou *červenočernou romantikou* je Mercadante malým prorokem Giuseppe Verdiho.



Jenny Lindová

VERDI

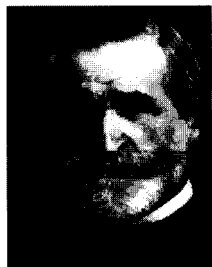
Román opery: Verdi Ve druhé polovině 19. století dovršil staletou tradici italské opery nerosvratelným dílem Giuseppe Verdi (1813—1901). Rodák z Le Roncole u Busseta poblíž Parmy, původem z venkovské rodiny, je umělec s téměř románovými životními osudy. V 11 letech zastupoval v kostele svého učitele ve hře na varhany; odmítnut milánskou konzervatoří, vzdělával se soukromě. Podporován zámožným obchodníkem a nadšencem pro hudbu, oženil se s jeho dcerou a byl již otcem dvou dětí, když obdržel od nakladatele Ricordiho objednávku na operu. V několika letech zemřou krátce po sobě obě skladatelovy děti i jeho manželka. Další osudy Verdiho se již vyvíjejí příznivě.

Rané vítězství: Nabucco Za první období skladatelova tvůrčího rozmachu lze považovat léta 1842—1846. První proslulou prací Verdiho je opera *Nabucco* (1842, La Scala v Miláně), komponovaná na biblický námět babylonského zajetí Židů. Ve starozákonní fabuli se skrývá politický jinotaj, vyjádření zápasu Itálie v době risorgimenta (1820—1870). V díle se zračí osobnost Verdiho jako patriota a liberálního republikána. Text Nabucca napsal Temistocle Solera, který pro Verdiho vypracoval pět libret. Tato sborová opera navazuje na velkou tradici italské opery seria první poloviny století. Modlitba sboru zajatých Židů *Va, pensiero sull'ali dorate* (Leť, myšlenko, na zlatých křídlech) se stala tajnou národní hymnou Italů. Roli Abigail na premiéře zpívala Giuseppina Strepponi, první primadona skladatelových oper a jeho budoucí choť. Společensky jinotajné náměty se objevují v komponistových dílech i v jeho dalších operách ze čtyřicátých a padesátých let. Ačkoliv Verdi nikdy nenapsal politickou operu na současnou látku, italské obecenstvo rozumělo jeho narážkám v těchto dílech a chápala je také cenzura, jak o tom svědčí její zásahy vůči skladatelovým pracím. Lyrickým jinotajným dramatem *Ernani* začíná mezinárodní proslulost Verdiho jako operního tvůrce. Podle hry Victora Huga napsal text Francesco Maria Piave, významný Verdiho spolupracovník, básník jedenácti Mistrových oper. Hrdinou opery *Ernani* (Benátky, La Fenice, 1844) je povstalec proti španělskému králi, kdysi vévoda a nyní bandita Ernani, bojující proti uchvatitelům vlasti. Navýsost romantická látka skladateli poskytla prostor pro vytříbení stylu v ostře charakterizovaných figurách. Velký septuor *O sommo Carlo* (Vznešený

Karle) je považován za jeden z nejzdařilejších ansámblů v celé skladatelské tvorbě. Verdi sám vypracoval nejdříve scénář a v opeře využil nové melodické nápady vzdálené ovzduší bel canto, položil důraz na ansámblů a vzletné sbory. Dramaturgicky jsou nápadné nové rysy v prokreslení psychologické stránky postav. Námětem chmurně tragické opery *I due Foscari* (Dva Foscariové, 1844, česky v Plzni 1971 pod názvem *Dóže benátský*) na text F. M. Piava podle Byronova dramatu je život vysoké benátské šlechty v 15. století. V opeře vzbuzují pozornost jednohlasé sbory, jaké známe z *Rigoletta*, i pamětné motivy, které obdivoval Donizetti.

V letech 1847—1850 je nápadná Verdiho snaha zhudebnovat hodnotné dramatické látky spolu s prohloubením kompozičních prostředků a výstižnější charakteristikou osob. K opeře *Macbeth* (Florence 1847) napsal libreto F. M. Piave podle Shakespearovy tragédie. Verdi vytvořil v této opeře hudební drama svědomí; přeložil Shakespeara do svého hudebního jazyka (L. Eösze). Od melodického útvaru operního směřuje ke kompozici scén, v celém díle zachovává pochmurný severský kolorit děje. Lady Macbeth je první charakterní postavou ve Verdiho díle; skladatel pro ni vyžaduje ošklivý zjev a přiškrcený tón. Titulní role je obsazena barytonem, pro pařížskou verzi Macbetha byly komponovány ansámblů s jedinečným *sotto voce*. Legendárním záskokem za Marii Callasovou v roli lady Macbeth začala téměř čtyřicetiletá kariéra Leonie Rysanekové na scéně Metropolitaní opery v New Yorku. Hra F. Schillera *Úklady a láska* se stala předlohou opery *Luisa Miller* (Luisa Millerová, 1849) na libreto Salvatore Cammarana. Značnou roli ve vývoji děje mají ansámblů, skvělé finále 1. jednání je výrazem skladatelského zrajícího expresivního slohu.

Kolem čtyřicítky se Verdi ocitl na vrcholu středního období své dráhy. Z tohoto šťastného času pocházejí tři z jeho nejslavnějších oper. Za umělecky nejzdařilejší a nejvýraznější lze z mnoha dobrých důvodů považovat *Rigoletta* (1851, La Fenice v Benátkách); libreto napsal F. M. Piave podle dramatu V. Huga *Král se baví* (1832). Skladatel v tomto díle poprvé opustil kolektivní historizující dramata a přiklonil se k subjektivním látkám, zobrazujícím osudy jedince. Hrdinou opery je znetvořený člověk, zatímco skvělý vévoda je schematickou figurou, nevzbuzující sympatie. Melodické nápady, ostrá charakteristika postav a úsilí o dramatickou pravdivost se zde spojují k nebyvalému účinku. Skladatel stupňuje dramatické napětí zejména v monologu, jehož součástí se stává výrazné arioso. Lidově znějící melodie, zvláště vévodův popěvek ve 4. dějství *La donna è mobile* (Ó jak je měnivé to srdce ženy) se staly bezprostředně po



Giuseppe Verdi

Skvělé trojhvězdy

Rigoletto

premiéře majetkem ulice. Verdi ovšem několikrát zdůraznil, že důraz položil především na dvojzpěvy a že jeho záměrem bylo komponovat pokud možno bez árií, a tak vytvořit dílo nového ražení. Plamennou verovou se vyznačuje hudba Verdiho opery *Il trovatore* (Trubadúr, Teatro Apollo, Řím 1853). Libretista S. Cammarano našel námět ve hře, jejímž

Trubadúr

*Interiér divadla San
Carlo v Neapoli
(1816)*



autorem je španělský dramatik Antonio García y Gutiérrez. Španělský rytířský středověk s vojenským ležením, cikánským táborem, žalářem, zahradou a planoucí hranicí, to jsou kulisy hodné velké pařížské opery. Hnacím momentem děje je láska cikánky Azuceny k nevlastnímu synovi a její pomstychtivost za matčinu potupnou a strašnou smrt. Role Azuceny náleží k nejvýraznějším altovým romantickým postavám, tenorový part Manricův je obtížnou, ale vděčnou zkouškou každého interpreta. Trubadúr někdy bývá považován za Verdiho nejmelodičtější operu. Místo charakteristiky osob, k níž dospěl v *Rigolettovi*, zde skladatel vše vsadil na skvělé árie a svítivý zvuk orchestru. Trojici výrazných děl padesátých let dovršuje *La Traviata* (La Fenice v Benátkách, 1853). Text této první komponistovy opery na současný společenský námět vytvořil F. M. Piave podle dramatu Alexandra Dumase ml., původně románu *Dáma s kaméliemi*. Tato nejlyričtější opera G. Verdiho vyrůstá v jímavé dílo lidského soucitu. Postava Violety prochází pozoruhodným a hudebně znamenitě vyjádřeným vývojem, role začíná jako kolorатурní a postupně se dostává do polohy lyrického sopránu. Germonta, jednu z výrazných otcovských figur operní literatury, Verdi obdařil líbivou barytonovou árií, *Di Provenza il mar, il suol* (Což tě drahá otčina). *La Traviata* (= zbloudilá, svedená) je konverzační opera komorního rázu, hudebně zcela odlišná od Trubadúra a vůbec celého staršího Mistrova díla.

Traviata

Méně obsazený orchestr zní něžnými tóny smyčců a dřev na začátku a v závěru opery, nechybějí však sborové výstupy k dokreslení společenského prostředí.

Roku 1848 si Verdi koupil venkovské sídlo Sant'Agata u Parmy. Tam většinu roku žil s Giuseppinou Strepponi, jež se vzdala pěvecké kariéry a stala se roku 1859 jeho ženou. Udržoval kontakt s venkovany, zároveň však cestoval po Evropě, dirigoval svá díla a bděl nad jejich realizací. Roku 1860 byl zvolen za poslance do italského parlamentu a setrval v této funkci čtyři roky. Pětice vyzrálých děl, jež vznikla v letech 1855—1867, svědčí o upevnění Mistrova stylu stejně jako o hledání dalších tvůrčích postupů. Podle starší smlouvy s pařížskou Grand Opéra vytvořil Verdi první operu na francouzský text *Les vêpres siciliennes* (Sicilské nešpory, 1855). Libreto E. Scriba a Charlese Duveyriera čerpá z povstání sicilského lidu vůči francouzské nadvládě; motivem milenců z opačných táborů připomene Meyerbeerovy Hugenoty. Kompozice na cizojazyčný text s odlišnou charakteristikou vyvolala u skladatele nové melodické útvary. Hudba se blíží stylu velké opery náročnými sólovými partiiemi, účastí baletu a rozměrnou délkou 5 aktů. Skladatel však usiluje o stmelení slova a hudby, a tak směřuje k ideálu prokomponovaného hudebního dramatu. Tato tendence se projevuje ještě výrazněji v opeře *Simon Boccanegra* (1857, Benátky). Skladatel napsal scénář podle dramatu Antonia Garcíi y Gutiérrezze a rovněž větší část libreta, když se před tím nedohodl se svým textařem F. M. Piavem. Jako komponista, který byl zároveň dramaturgem svých oper a nejen pečlivě vybíral náměty, ale také zasahoval do textů, měl Verdi téměř po celou dobu své tvůrčí činnosti nesnáze s libretisty. V opeře o romantickém korsárovi, prožívajícím pohnuté osudy a posléze postaveném do čela benátské republiky, už téměř nejsou uzavřená čísla. Čtyřiaadvacet scén přechází jedna do druhé, ariosní útvary splývají s áriemi. Titulní role Boccanegry náleží k velkým barytonovým postavám skladatelovým. Bohatě propracovaný orchestrální part se stává důležitou složkou dramatického výrazu. Příliš nepřekvapí, že takto koncipované dílo bylo přijato při premiéře v benátském divadle La Fenice s neporozuměním. Od 30. let tohoto století se však setkává Simon Boccanegra s příznivým ohlasem. Skladatelovo umění zazářilo v plném lesku v opeře *Un ballo in maschera* (Maškarní ples, Řím 1859). Námět pochází od E. Scriba, na jehož libreto složil operu již A. Adam (1853, *Gustave III.*). Pro Verdiho přeložili text a upravili libreto Antonio Somma a F. M. Piave. Zásahem cenzury se stala z historické události, atentátu na švédského krále Gustava III., fiktivní příhoda v americkém Bostonu. Nebylo představitelné, aby byl na scéně zavražděn král; musel

Pětice vyzrálých děl:

Sicilské nešpory

Simon Boccanegra

Maškarní ples

ho nahradit guvernér. I takto však publikum v *Teatro Apollo* v Římě přijalo operu jako další jinotajnou hru s nadšením. Námět spiknutí je atraktivní pro romantickou operu. Ostře profilovaný děj poskytl skladateli příležitost k vypracování jedné z jeho nejzajímavějších partitur. Nachází se tu množství zpěvních čísel a celek přitom budí dojem promyšlené výstavby. Postava Amélie patří v galerii Verdiho ženských postav k nejzdařilejším. (V roli Ulriky vystoupila v roce 1955 na pozvání ředitele R. Binga v MET altistka Marian Andersonová jakožto první zpěvačka černé pleti na této scéně.)

Po tvůrčí přestávce několika let odcestoval Verdi 1862 do Petrohradu, kde osobně inscenoval původní premiéru opery *La forza del destino* (Síla osudu, 1862). Libreto ne zcela šťastně upravil F. M. Piave podle španělského dramatu. Milenecký pár, který stojí v centru děje, se setkává jen na počátku a na konci opery. Verdi však překlenul nedostatek logického vývoje děje skvělou hudbou. V opeře je řada dramatických árií a významných ansámbľů, bohatstvím melodických nápadů dílo připomíná Trubadúra. V průběhu celé opery zaznívá základní motiv osudu jako výraz bezmocnosti jednajících postav. Vedle výrazné role Leonory vystupuje do popředí postava kvardiána, jedna z nejlepších basových figur u Verdiho. Novinkou je buffózní tenorová postavička františkánského mnicha Fra Melitone. Ve verzi přepracované pro milánskou La Scalu s libretem revidovaným A. Ghislanzoniem (1869) titulní roli zpívala Terezie Stolzová. Obnovené provedení Síly osudu v Drážďanech 1926 se stalo podnětem k oživení méně známých Mistrových oper.

Typu velké opery se Verdi znovu přiblížil ve svém nejjobsáhlejším díle, pětiaktové opeře *Don Carlos* (1867, Paříž). Francouzské libreto zpracované podle Schillerova velkého dramatu rozvíjí příběh milostného vztahu královny Alžběty a španělského infanta Carlose na chmurném pozadí vlády Filipa II. Ariosní místa opery se blíží dramatickému monologu, výrazný orchestr je pěvcům rovnocenným partnerem. Verdi v této opeře dále směřuje k ideálu hudebního dramatu, zejména vzrušivými monology a prokomponovanými scénami. K dílu se ještě několikrát vrátil, škrtal i přidával, usilovně hledal ideální tvar. Opera se změnila i překladem do italštiny, což skladatele přimělo k řadě detailních změn. Verdiho úporný tvůrčí zápas dokládá fakt, že vzniklo celkem sedm verzí díla. Divadla se dnes sice tu a tam vracejí k původní verzi francouzské, umělecky nejlegitimnější je ovšem poslední, tzv. milánská verze, ačkoliv především z provozních důvodů se často hrává i dějově ne zcela logická verze čtyřaktová. V Donu Carlosovi upoutává zejména postava krále Filipa, jedna z nejzdařilejších basových rolí 19. století (árie *Ella giammai m'amo*



*Leontyne Price v roli
Aidy, Milán
1962–1968*

/Nebyla nikdy mou/ ze 3. jednání). Skvělé jsou duetové výstupy Carlose a Alžběty, dialog krále a inkvizitora. Výjev odsouzenců na hranici vrcholů mohutnou gradací, sugestivní je scéna v hrobce.

Několik let jako by Verdi sbíral síly k vytvoření díla, jež bývá označováno za vrchol jeho umělecké tvorby. Ke slavnostnímu otevření italského divadla v Káhiře složil operu *Aida* (1871, Káhira), jejíž premiéra v Egyptě se stala světovou senzací. Podle scénáře francouzského egyptologa A. M. Beye bylo napsáno libreto, jehož veršovaný překlad a úpravu provedl Antonio Ghislanzoni. Čtyřem měsícům komponistovy práce na zhudebnění předcházelo studium egyptské historie a hudby. Nakonec Verdi ztvárnil svou představu hudby starého Egypta prostřednictvím modálních obrátů, chromatismů a orchestrálního koloritu. Po konzultaci s odborníky dal zhotovit 6 velkých trumpet staroegyptského tvaru (tzv. *aidovky*), jež zazáří v triumfálním vítězném průvodu ve finále 2. jednání. Stylisticky se vrátil částečně k formě s uzavřenými čísly a efektními sborovými scénami, dramaturgicky však *Aida* směřuje k větším celkům a navzdory velkému finále se slavným pochodem má ve většině scén spíš komorní charakter. Zvláštním dojmem působí zpěv kněžek za scénou s doprovodem harfy ve 2. obraze. Vzдор zdůrazněné účasti orchestru neztrácejí zpěvní party nic na vůdčí úloze. Slavným číslem je např. árie Radamese z 1. jednání *Celeste Aida* (Božská Aido), jednou z nejúchvatnějších scén je duet milenců v hrobce v závěru opery se sférickými vysokými smyčci. Titulní roli Aidy zpívala v evropské premiéře díla v Milánské Scale 1872 Teresa Stolz (Terezie Stolzová), sopranistka českého původu, první Leonora v Síle osudu a první interpretka sopránového sóla ve Verdiho *Requiem* (1874). Tato přední členka souboru La Scala byla oddanou přítelkyní Verdiho a jeho choti.

Lyrické drama: Otello

Uplynulo plných 16 let od premiéry *Aidy* a čtyřiasedmdesátiletý skladatel ohromil svět lyrickým dramatem *Otello* (La Scala v Miláně, 1887). Na sklonku života se setkal Verdi s ideálním libretistou a skladatelem v jedné osobě; Arrigo Boito mu poskytl dvě libreta na shakespeareovská témata. Text *Otella* je soustředěn na hlavní dějové situace; skladatel vytvořil znamenitě charakterizované postavy. Ve srovnání s předchozími operami se *Otello* jeví jako literárně fundovaná práce, v níž je libreto rovnocenné hudbě. Skladatel toto přiblížení hudby činohernímu ovzduší vyjádřil vyvážením recitativní složky s ariosní a áriovou. Všechny prvky se tu navzájem prolínají, recitativy se stávají maximálně zpěvnými a v áriích se naopak melodické fráze zkracují. Skladatel tak docílil dojmu ustavičného hudebního proudu, který odpovídá dějovému spádu. Ansámby a sbory děj neretardují, naopak se podílejí na jeho gradacích.

Opera je vrcholem Verdiho dlouhého a přemýšlivého směřování k ideálu italského hudebního dramatu, utvářeného ve velké prokomponované formě. Orchester vystupuje naléhavě do popředí, nestane se však středem pozornosti a nerozvíjí děj symfonickým způsobem jako u Wagnera. Vzdor všem inovacím je však i Otello zakotven v italské tradici a je v první řadě pěveckou záležitostí. (Otello byl životní rolí Maria del Monaco, part ideálně odpovídal jeho systému hrdinnému tenoru s mohutnými výškami).

Ač se Verdi na prahu osmdesátky zdál být za vrcholem své tvůrčí síly, jeho rozloučení s tvorbou vzbuzuje úžas jak z hlediska lidského, tak uměleckého. Pozoruhodné je už to, že vytvořil komedii, čili žánr, který, vyjma nezdařeného pokusu z mládí, zcela opomíjel. Stejně jako v případě Otella, i tentokrát mu Boito poskytl znamenitý text, v němž Verdi v jistém smyslu mohl najít i sám sebe. Hrdina lyrické hudební komedie *Falstaff* (La Scala v Miláně, 1893) totiž není totožný s veselým a prostopášným požitkářem ze Shakespearových *Veselých paniček windsorských*. Kdysi na počátku své tvůrčí dráhy Verdi napsal zcela v poutech tradice buffu *Un giorno di regno* (Jeden den králem, 1840). Na sklonku života pak vytvořil hudební komedii, která jasnouzřivě směřuje k ideálu komické opery 20. století. Text i hudba tvoří dokonalou jednotu, skladatel vyšel libretistovi vstříc rozvinutím zpěvní mluvy s náznakovou zkratkovitostí i komorním stylem: nenucený komický tón se pojí s lyrickými momenty a zvláště s reflexí, která v postavě Falstaffa (bas) má i autobiografické prvky. Ve Falstaffových rozjímavých monolozích se za humorným výrazem skrývá moudrost staří. V opeře jsou skvělé, realisticky výrazné dialogy, je tu však také fantastická, ve výrazu téměř impresionistická nokturnová scéna a na závěr zazní jedinečná, skvostná zpívaná miniaturní fuga, v níž je vyjádřen filosofický podtext opery. Falstaff je sólistická opera jemné drobnokresby a nenapodobitelná konverzační veselohra. Celou operu ovládá uvolněné parlando, přerušované vtipnými ansámblly. Toto úsměvné dílo je v mnohém předzvěstí komorní hudební komedie 20. století.

*Bláznova moudrost:
Falstaff*

Giuseppe Verdi je nesporně jedním z největších zjevů operních dějin. Nebyl básníkem textů jako Wagner, zasahoval však často do libret a ve zralém období si volil hodnotné náměty světové literatury. Usiloval o zobrazení lidských osudů na operním jevišti a dokázal to svým příznačným divadelním a dramatickým smyslem. Pro Verdiho je typický divadelní smysl, jevištní účinek, ustavičné dění na scéně, ostrá charakteristika postav, velké umění ansámblů a sborů. Z počátků, v nichž kladl důraz na vyklenutou melodiku a výrazný rytmus, prohloubil se skladatelův styl:

*Průčelí operního
divadla La Scala
v Miláně*



místo střídání recitativů a árií dospěl Verdi k prokomponovanému typu, v němž na rozdíl od Wagnera zůstává věrný ideálu pěvecké opery. Přesto Wagnera smyslem pro dramatický spád a jevištní účinek nepochybně předčí, protože nikdy není zdoluhavý. V tom je těsně spjat s italskou tradicí stejně jako se zájmem o užitou hudbu, lidovou píseň a taneční žánry všedního dne. Jeho melodie v řadě případů zlidověly. Obklopen úctou a láskou svého národa stal se Verdi symbolem demokratického hnutí, byl jako umělec spjat se svou dobou a jejími ideály. *Geniální Verdi byl za svého mládí považován za průměrného hudebníka špatného vkusu; dnes stojí plným právem v první řadě velkých hudebníků. Tak opravuje čas.* Ryzost vyznání J. B. Foerster v knize *Co život dal* (1942) dosvědčuje verdiovská renesance, k níž ve 20. století došlo v Evropě, ba celém světě od dvacátých let a která ani na konci tohoto století neslábne.

Ve srovnání s Verdim, pevně zakotveným v tradici a zbožňovaným nejen italským lidem, ale celým operním světem, představuje libretista jeho pozdních děl Arrigo Boito (1842—1918) osamocený zjev. Lze ho charakterizovat jako pokrokového umělce, který usiloval o obrodu italské opery novými proudy evropské hudby. Vyškolen v Miláně, další zkušenosti získal dvojnásobným pobytem v Paříži, zásadně však byl ovlivněn wagnerovským novoromantismem. Boito náležel k nejvzdělanějším umělcům své doby, psal si texty ke svým operám a je úspěšným libretistou Verdiho, Ponchielliho a dalších skladatelů. V Itálii byl dlouho ceněn spíše jako literát než skladatel. V monumentální opeře *Mefistofele* (milánská Scala 1868) vytvořil svěbytné zhudebnění Goethova Fausta, s využitím obou dílů dramatu a s citacemi původního textu. Boitovo alegorické hudební drama uvádí na jeviště Mefistu netradičně, bez bizarního příděchu. V mohutném proudu invenčně poněkud nevyrovnané hudby se neztrácí náročně koncipované sólistické party. Hlavní důraz je tu položen na deklamaci a vypracování orchestrálního partu. Tím se přiblížil k Wagnerovi, aniž by ho napodoboval. Za wagnerovské hudební drama Boito pokročil reflexivním, až oratorně koncipovaným dílem a promyšleným hudebním zpracováním goethovské látky. *Mefistofeles* i přes své slabiny představuje jednu z neoriginálnějších operních partitur italské tvorby ve druhé polovině 19. století. Premiéra díla byla vysloveným neúspěchem; teprve přepracovaná opera, uvedená v Bologni roku 1875 s Fjodorem Šaljapinem v titulní roli, zabrala a znamenala počátek úspěchů díla na evropských i zámořských scénách. Na druhé opeře *Nerone* pracoval skladatel celá desetiletí, aniž práci definitivně uzavřel. Dílo dokončili Vincenzo Tommasini a Arturo Toscanini, který nastudoval a řídil velmi úspěšnou premiéru roku 1924 v milánské Scale. Ve srovnání



Libretista a skladatel:
Arrigo Boito

s Mefistofelem se vyzrálejší a vytríbenější Nerone — přes počáteční famózní úspěch — dnes na světových scénách provádí především pro interpretační obtíž jen zřídka. U nás se premiéry dočkal až ve *Státní opeře Praha* v roce 1998.

Boitovým současníkem je skladatel Amilcare Ponchielli (1834—1886). Z jeho desítky scénických prací se ujala *La Gioconda* (Milán 1876) na text A. Boita (pod pseudonymem Tobia Gorrio) podle dramatu V. Huga *Angelo, tyran padovský*. Námět, který již zhudebnil S. Mercadante v opeře *Přísaha*, již samotný stojí kdesi mezi velkou operou a verismem. Děj se odehrává v 17. století v Benátkách. Postava ušlechtilé zpěvačky Giocondy, její nevidomá matka, intriky udavačů a hrozba inkvizice, to vše jsou romantické prvky, směřující současně k verismu. Nevšedním dojmem působí označení jednotlivých dějství, prozrazující obsah děje. Na koncertním pódiu se stala populární část baletní hudby ze 3. jednání, *Tanec hodin*. Opera dosáhla obliby vděčnými sólovými party, překypujícími ozdobami i působivými ansámblovými scénami. Dramaturgicky je dílo slabé a Boitovo libreto patří k nejchatrnějším pracím jinak pozoruhodného umělce. Postava Giocondy byla oblíbenou rolí E. Destinnové, jako kníže vystoupil poprvé na jevišti B. Gigli.

Do vývoje italské opery druhé poloviny 19. století několika díly náleží i komponista, který jako první operní skladatel amerického původu pronikl na světové scény. Antonio Carlos Gomes (1836—1896) je považován za tvůrce brazilské národní opery. Studoval v Riu de Janeiro a v Miláně, několik let žil v Itálii. Opera *Il Guarany* (La Scala, 1870) s velkou účastí baletu došla přední světová divadla. Námětem je podmanění Brazílie portugalskými uchvatiteli.

VERISMUS

Přicházíme do období, kdy se i v operě zrcadlí zrychlené životní tempo a životní styl na rozhraní století. Svým způsobem se celková společenská atmosféra odráží i ve vzniku, vývoji a zániku operního směru, který se právě tak rychle vynořil, jako zapadl. Nevytvořil skladatelskou školu, nicméně dílčím způsobem přece jen výrazně ovlivnil skladatele příštích generací. Roku 1880 vydali spisovatelé Giovanni Verga a Luigi Capuana v Miláně *manifest verismu*. Tento umělecký směr vyšel z francouzského realismu a Zolova naturalismu a obracel se proti symbolismu a idealismu v literatuře. V reakci na tyto směry vyhlašovali veristé pravdivost v umění (*vero*, it. = pravdivý), přičemž náměty čerpali z denního života. V popředí zájmu veristických děl stojí drobní lidé se svými běžnými každodenními problémy a konflikty, avšak posléze jsou dohnáni do nějakých mezních situací. Důležitý je sociální moment a zdůraznění regionálních problémů. V operě se projevil verismus velmi intenzivně.

Verismus na operní scéně se zrodil z odporu vůči historizující a idealistické operě 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 vyhoceny, příběh spěje k drásavému konci. Hnacími momenty děje bývají stupňované afekty, brutalita, pudovost, láska a nenávisť. Nic se tu nezastírá, vše je podáno přirozeně a přímočaře a bez jakéhokoliv filosofování. Ztvárnění látek je dramaticky expresivní. Italský operní verismus je dítětem domácí operní tradice, lze dokonce říci, že je nejitalstějším směrem v operě vůbec.

Hudebně italští veristé vycházeli z Verdiho a Donizettiho. Jejich melodička je výrazná až vtíravá, neostýchá se ani křiklavých tónů; harmonická složka je koloristicky zvýrazněna. Příznačné jsou melodicky rozvinuté recitativní a ariosní pasáže. Orchestrální part je nápadný právě tak hutnou instrumentací jako pestrými barvami. Veristická opera se vyznačuje strhujícím jevištním účinkem, stručný časový rozsah oper předpokládá koncentraci a využití materiálu do krajnosti. Verismus na operním jevišti se vyčerpal několika umělci, z nichž po čistě hudební stránce žádný nepatří ke skladatelům prvního řádu. Zářivé úspěchy veristů zůstaly dobově omezené; pouze dvojice děl Mascagniho a Leoncavalla se těší neztenčené popularitě.

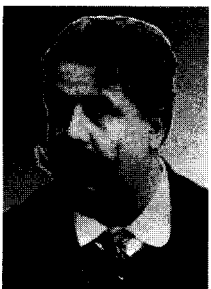
Dvojice veristů:

Pietro Mascagni (1863—1945) byl žákem A. Ponchielliho na milánské konzervatoři a bíděně se protloukal jako kapelník. Ve venkovském městě Cerignole v Apulii složil pro nakladatelskou soutěž operu *Cavalleria rusticana* (Sedlák kavalír, Teatro Costanzi, Řím 1890, česky Praha, ND 1891). Původně dvouaktová práce byla kvůli podmínce soutěže na jednoaktové dílo spojena v jedno dějství proslulým *Intermezzo sinfonico*. Libreto upravili básníci G. Targioni-Tozzetti a G. Menasci podle rovněž dramatizované novely G. Vergy ze sbírky *Sicilské povídky*. Tragický příběh drobných vesnických lidí, odehrávající se pod horkým nebem jižní Itálie, se ukázal víc než vděčným námětem. Mascagni je především lyrik, využívá populárních melodii i ve sborových scénách (dvojsbor před kostelem o velikonocích). Melodicky výrazná předehra vyústí v Turiddovu sicilíanu, zpívanou za scénou, jež náleží spolu s Alfiovou formanskou písní a pijáckou písní Turiddovou k populárním číslům opery. (Jako Turiddu debutoval v r. 1939 v Pesaru Mario del Monaco.) Od římské premiéry v roce 1900, kdy zazněla opera ve spojení s Leoncavallovými Komedianty, budí tato díla jako nerozlučná dvojice neutuchající nadšení. Ačkoliv se skladatel pokoušel ještě vícekrát opakovat úspěch své první opery, žádná z jeho 15 prací nedosáhla trvalého ohlasu. Krátké slávy na světových scénách se těšil hudebně dost triviální *L'amico Fritz* (Kmotr Fricek, Řím 1891). Tato lyrická komedie podle francouzské předlohy prozrazuje pařížský vliv, v neposlední řadě obsazením postavy druhého nápadníka sličné Suzelle kalhotkovou, mezzosopránovou rolí. Právě touto rolí si při premiéře získala náklonnost publika sopranistka Emma Calvé, proslulá spojením nádherného hlasu s výrazným hereckým projevem. Od úspěšné premiéry v Buenos Aires za skladatelova řízení (1911) se těší v Argentině stálé pozornosti tragická legenda *Isabeau*, k níž napsal text Luigi Illica v dekadentním slohu konce století. Hudba neoklasického nádechu s veristickými výbuchy v dramaticky vypjatých místech vzbudila pozornost milovníků opery při světové rozhlasové premiéře, kterou připravilo studio v Ostravě roku 1980. Na své nové objevení možná čeká Mascagniho zajímavá, tříaktová *Iris* (Řím, Teatro Costanzi 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*).

Ve srovnání s tradičnějším Mascagnim představuje ryziho veristu Ruggiero Leoncavallo (1858—1919), rodák z Neapole, který ve svých operách prokazuje smysl pro elementární scénický účinek. Rovněž *I Pagliacci* (Komedianti, La Scala v Miláně 1892 pod taktovkou A. Toscaniniho,



Pietro Mascagni



Ruggiero Leoncavallo

česky v Praze, ND 1893) vznikli jako soutěžní opera, původně dvouaktová, na skladatelovo vlastní libreto. Námětem se stala skutečná událost z roku 1865 v Kalábrii. Operu zahajuje prolog, který je vlastně manifestem verismu: básník nemá vyprávět smyšlené historicky, ale má směle odhalovat strašnou životní pravdu. Ke zvýraznění děje, spějícího k děsivému závěru, použil skladatel jako kontrastu divadla na divadle. Málokdy byla v opeře vyjádřena tak bezútěšná bolest jako v proslulé Caniově scéně v závěru, kterou zpopularizoval E. Caruso. Další Leoncavallovy opery, např. *I Medici* (Medicejští, 1893) či *Zazà* (1900) s dráždivým sexuálním motivem, měly úspěch jen krátkodobý.

K dvojici slavných veristů se řadí dva méně známí skladatelé, kteří s ní tvoří tzv. Mladou italskou školu (*Giovane scuola italiana*): Mascagni, Leoncavallo, Giordano a Cilèa. Tím se vyčerpává vlastní verismus v italské opeře, u dalších skladatelů je možné hovořit spíš o více či méně silném ovlivnění jejich tvorby verismem. Odchovanec neapolské konzervatoře Umberto Giordano (1867—1948) se přiblížil námětově verismu v nejúspěšnější ze svých 11 oper. Jejím hrdinou je Andrea Chenier, historická postava básníka, který padl za oběť jakobínské vlády, ač stál na straně revoluce. Text opery napsal pucciniovský libretista Luigi Illica: *André Chénier* (1896 La Scala v Miláně, česky v Praze, ND 1897). Skladatel v tomto svém nejznámějším díle projevil silný jevištní instinkt, smysl pro vyhocení postav, melodickou výraznost i barvitou orchestraci. Převládá ariosní element, árie přisoudil skladatel titulní postavě. Drama Victoriena Sardoua je námětem Giordanovy opery *Fedora* (1898 Milán). Podobně jako v předchozí opeře se děj rozvíjí v široce založených monozích za podpory koloristicky traktovaného orchestru. V titulní roli Lorise se na premiéře objevil poprvé s velkým ohlasem Enrico Caruso. Dobové popularity Giordano dosáhl hudební komedie *Madame Sans-Gêne* podle Sardouovy hry (New York, MET 1915, česky v Brně 1924). Sardou ve své hře líčí vzestup prادلenny, až se stane dvorní dámou v přízni císaře Napoleona. Titulní roli při úspěšné premiéře vytvořila slavná americká sopranistka Geraldine Farrarová.

Giordanův generační druh Francesco Cilèa (1866—1950) dosáhl krátkodobého úspěchu operou *L'Arlesiana* (Arlézanka, 1897 Milán) na látku, kterou proslavil G. Bizet hudbou ke hře Alphonse Daudeta. Z několika komponistových prací se dosud na operním jevišti udržela jímavá *Adriana Lecouvreur* (Milán 1902) podle hry E. Scriba a E. Legouvè. Tragický konec slavné francouzské herečky z doby krále Ludvíka XIV. zhudebnil skladatel s důrazem na jemnou poezii až sentiment. Titulní roli si oblíbila Renata Tebaldiová.



Enrico Caruso v roli Cania, *Komedianti*

PUCCINI

*Nostalgie italské
opery: Puccini*



Giacomo Puccini

Bohéma

Hudební historikové a publicisté si až dosud dělají starosti se zařazením skladatele, který se jeví návštěvníkovi opery prostě jako jeden z nejoblíbenějších mistrů. Giacomo Puccini (1858—1924) je nejen poslední zářivý zjev na italském operním nebi, ale patří mezi největší komponisty tohoto oboru na rozhraní století. Rodák z Luccy, pocházel z hudebnické rodiny a vzdělal se na milánské konzervatoři, naposledy u A. Ponchielliho. Od počátku své tvůrčí dráhy zasvětil život kompozici oper, jíž se mohl věnovat záhy, po brzkých nesporných úspěších. Jeho 10 oper prozrazuje úporný zápas o jevištní tvar, o němž se právě v Pucciniho době začalo hovořit jako o krizovém. Senzační ohlas vzbudila třetí skladatelova opera *Manon Lescaut* (Turín 1893, česky Praha, ND 1894); podle románu abbé Prévosta vypracovali libreto tři básníci, mezi nimi Luigi Illica. Na textu se však podílel i skladatelův mecenáš nakladatel Ricordi a také sám Puccini. Opera je odpovědí na Massenetovu *Manon*, v té době velmi populární. V porovnání s Massenetem je Pucciniho zhudebnění dramatičtější a zároveň již zaznívá vypjatými melodickými oblouky, jaké známe ze skladatelovy pozdější tvorby. V opeře *La Bohème* (Bohéma, Turín 1896 pod taktovkou A. Toscaniniho, česky Praha, ND 1898) skladatel poprvé vystoupil na vrchol svého umění a vytvořil dílo, jež nese všechny znaky jeho osobitého projevu. Luigi Illica se spojil s Giuseppe Giacossou a vytvořili dvojici, jež má lví podíl na skladatelových světových úspěších. Námět románu Henri Murgera vyhovoval Puccinimu zobrazením prostředí, jež mu bylo blízké. Na scéně se rozvíjí drama ze života drobných lidí na pozadí rušné Paříže. Sólistické party řeší skladatel recitativně nebo jako monology, značnou roli hrají ansámblы a rychle se střídající scény. Zaznívají pamětné motivy, orchestr hýří v každé scéně zvukovou barvou. Nápadná je širokodechá, výrazná melodika, jež získává srdce diváků. V harmonické složce se Puccini vyrovnává se soudobými trendy, objeví se paralelní kvinty a zvětšené trojzvuky, jež dodávají hudbě dráždivé příchuti. Pozoruhodná jsou parlanda sólistů, jež tu a tam utkvějí na recitantě. Lyrické drama Pucciniho disponuje znatelně širšími výrazovými prostředky, než jaké nabídli operní veristé. Roku 1940 zahájila právě v roli Mimi svoji skvělou kariéru v newyorské Metropolitanní opeře vynikající česká sopranistka Jarmila Novotná. V roli Ro-

dolfa debutoval v roce 1961 v Reggio Emilia světoznámý tenorista Luciano Pavarotti a tato role se v celé jeho kariéře stala jednou z nejvýznamnějších; v roce 1967 s ní zahájil účinkování v milánské Scale. V téže roli na této scéně poprvé úspěšně vystoupil (v r. 1978) slovenský tenorista Peter Dvorský.

Po Bohémě Puccini pokročil ve zdůraznění dramatismu ještě dále. Libreto tragické opery *Tosca* (1900, Teatro Costanzi v Římě, česky v Praze, ND 1903) napsali G. Giacosa a L. Illica. Neobyčejně působivý operní námět s naznačenou politickou zápletkou poskytl skladateli možnost rozvinout v operní literatuře mimořádně drastický děj. Puccini se nevzdává árií, ansámblů a sborů; jeho výraz je hýřivě barevný, melodicky bohatě profilovaný, i když melodie jsou pozoruhodně krátké. Role jsou pěvecky vděčnější nežli v Bohémě; zazní tu jedna z Pucciniho nejpůsobivějších melodií, Cavaradossiho zpěv *E lucevan le stelle* (A svítily hvězdy) ve třetím dějství. Rozvinutá je harmonická složka se znamenitými dramatickými efekty; pro celou operu je příznačné dějové napětí, jež hudba do detailu sleduje. Sólistické scény se prudce střídají se sborovými výstupy v mocném jevištním účinku, jedinečné je přemítání policejního šéfa Scarpia při mohutném *Te deum* v závěru 1. jednání. Postavu Tosky vytvořila na premiéře vynikající sopranistka rumunského původu Hariclea Darclee.

Tosca

Třetí z vrcholných skladatelových děl, *Madame Butterfly* (La Scala v Miláně, 1904, česky v Plzni 1907), prozrazuje Pucciniho úpornou snahu v hledání nových námětů. Americká hra v libretistickém zpracování G. Giacosa a L. Illica se proměnila v první proslulé operní dílo, inspirované japonskou tematikou. Puccini studoval japonskou hudbu a napodobil pentatonické melodie Dálného východu, jeho hudba však představuje spíš sen Evropana o vzdálené zemi a působí omamně především svým koloritem. V příběhu nešťastně zamilované mladé Japonky zdůraznil komponista citovou složku a využil spojování kontrastních scén, jak to známe z opery *Tosca*. Tragédie mladé ženy je vyjádřena hýřivě bohatou a opojnou hudbou. Puccini použil techniky pamětných motivů, v charakteristice postav však spoléhá především na melodii. Orchester je bohatě koloristický a téměř rovnocenný sólistické vokální složce. Při všech kompozičních vymoženostech zůstává *Butterfly* pěveckou operou, těšící se dodnes popularitě diváků na celém světě.

Kouzlo Dálného východu: Madame Butterfly

Ve svém dalším díle se Puccini odvážil do prostředí, kam dosud operní skladatel nevkročil. Opera *La Fanciulla del West* (Děvče ze zlatého Západu) měla slavnou premiéru v newyorské Metropolitní opeře s Emou Destinnovou a Enrico Carusem v hlavních rolích pod taktovkou Artura

Toscaniniho. V dalších letech však nedosáhla úspěchu předchozích prací. Hostinská „U Polky“ Minnie, zamilovaná do lupiče, zlatokopové, šerif, to vše se hodí spíš do operety. Menší popularita Pucciniho zlatokopecké opery spočívá především ve změně skladatelova stylu. Pucciniho výrazivo je ve srovnání s jeho dosavadními díly drsné, harmonická složka se blíží atonalitě. Recitativy a ariosa splývají, širokodechá melodika ustupuje kratším fázím, touhu diváka po výrazných melodiích neuspokojí ani skladatelovy stylizace indiánských nápěvů, hudba jako celek má sklon k triviálnosti.

Nedocenený skvost:

Triptych

Nezaslouženě menší popularita Pucciniho skvělého operního triptychu (*Trittico*, 1918 MET v New Yorku, česká premiéra v Praze, ND 1921) spočívá patrně ve známé nechuti diváků k aktovkám a v námětové nesourodosti jednotlivých částí. Látkově má k verismu nejbližší prvá část triptychu, *Il tabarro* (Plášť). Skladatel sugestivně líčí náladu na řece s nosiči nákladů, dělníky a všedním každodenním životem. S drsným závěrem prvního dílu kontrastuje *Suor Angelica* (Sestra Angelika) sférickým zvukem zjemnělým absencí mužských hlasů. Příběh svobodné matky v klášterní klausuře v 17. století nemá žádné dramatické zvraty; Pucciniho hudba je jedinečně průzračná a čistá, s převládajícími tóny vysokých smyčců. Titulní roli Angeliky při premiéře v MET vytvořila americká sopranistka Geraldine Farrarová. Nejznámější částí triptychu se stala burleskní veselohra *Gianni Schicchi* se šibalským námětem z Florencie 13. století. V této své jediné buffózní hře vykročil Puccini daleko za možnosti starých mistrů tohoto oboru v 18. století a vytvořil jedno ze svých nejlepších děl. Především tu rozvinul své charakterizační umění a obohatil humornou atmosféru o lyrické výjevy mladého páru. Znameníť deklamace, lehkost a brilance výrazu, průhledná orchestrace a živé ansámblы zaručují stálou životnost tomuto nejvýraznějšímu dílu z triptychu, který se hraje častěji samostatně.

Skladatelův odkaz:

Turandot

Nad nedokončeným lyrickým dramatem *Turandot* (1926, milánská Scala, za řízení A. Toscaniniho) se sklání chmurný stín závěru skladatelova života. Opera je nápadná šíří hudebně výrazových prostředků; je to žánrově nejbohatší a nejvýraznější Pucciniho dílo. Schillerova dramati-zace pohádky Carla Gozziho o kruté čínské princezně lákala skladatelovu představivost možností vyjádření čínského koloritu, navíc v pohádkovém ovzduší. Pucciniho zhudebnění je jedinečné. V popředí stojí velmi náročná, značně expresivní role Turandot. Recitativy jsou nanejvýš soustředěné, orchestrální part jemně vypracovaný. Značnou roli hraje sbor, najdeme tu i půvabnou scénu s dětským sborem. Široce rozevlátá melodika předchozích děl ustoupila drobnokresbě, hýřivé tóny jsou vy-

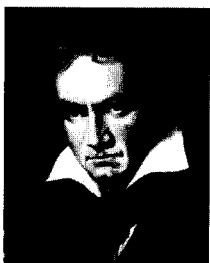
střídány pastelovými odstíny. Puccini, zaskočený krutou chorobou, dílo nedokončil. Tento úkol splnil jeho žák Franco Alfano, sám alespoň na italské půdě známý jako plodný operní skladatel. Z jeho pera pochází závěrečný duet a finále opery. Inscenace Turandot je úkolem především pro velké operní scény nejen pro obsáhlost interpretačních prostředků, ale také náročností pěveckých partů.

Giacomo Puccini se zdá být v mnohém ohledu dědicem slávy Giuseppe Verdiho. Ačkoliv 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 lyrickodramatických obrazech. Verdiho smysl pro melodii stupňuje Puccini ve smělych obloucích, příznačné pro jeho tvorbu jsou duety sopránu a tenoru v unisonu, jež stoupají do sladkých výšek. Jestliže Verdi tvořil snadno a zanechal obsáhlý komplet děl, Pucciniho práce na opeře byla pomalá a úmorná; skladatel pečlivě vybrušoval detaily k mocnému účinku. Pucciniho operní dílo prozrazuje nervózní ovzduší konce století a někteří příznivci soudobého umění je hodnotí jako pozdní výběžek romantismu. Ve skutečnosti Puccini měl vliv nejen na své současníky, ale i na skladatele mladších generací, jeho umění oceňoval např. i náročný, nesmlouvavý Schönberg nebo náš Janáček.

NĚMECKÁ ROMANTICKÁ OPERA

Národnost v opeře Dříve než přikročíme k vylíčení situace v operním světě německém v období romantismu, zamysleme se nad otázkou národnosti v tomto oboru. Počátky a mohutný rozvoj opery, rozmach opery seria i opery buffy jsou záležitostí Itálie. Později se rozvíjí na francouzské půdě *opéra comique*, v Anglii *ballad opera* a v Německu *singspiel*. V dalším vývoji se tyto typy ovlivňovaly navzájem jak v námětech, textech i hudbě, takže lze ve druhé polovině 18. století hovořit o internacionalizaci opery a zpěvohry. Velkého reformátora opery Glucka, jehož tvůrčí činnost se rozvíjela v německém a francouzském prostředí, nemůžeme označit za německého skladatele a ani Mozarta nelze v žádném případě označit za skladatele rakouského. Tento malý exkurs jsme si dovolili proto, abychom uvedli čtenáře k životu a dílu skladatele, jehož osobnost a jediné operní dílo jsou do dějin opery nesnadno zařaditelné.

Ludwig van Beethoven (1770—1827) žije v povědomí kulturního lidstva jako geniální tvůrce instrumentální hudby. Nebyl rozeným dramatikem jako Mozart, z 53 tvůrčích operních plánů uskutečnil pouze jediný. Jímavý příběh manželské lásky, jež překonává krutosti a úklady mocného nepřítele, pochází ze hry J. N. Bouillyho, kterou zhudebnil již P. Gaveux s názvem *Léonore* (1798). Své jediné opeře věnoval Beethoven tolik úsilí jako žádnému jinému dílu. Trojí znění včetně čtyř ouvertur svědčí o skladatelově zápasu o výsledný scénický tvar. Libreto Josepha Sonnleithnera upravil a zkrátil pro výsledné znění opery Georg Friedrich Treitschke. *Fidelio* (1. znění, tříaktové, 1805 v Divadle na Vídeňce, 2. znění, dvouaktové a s novou předehrou, kterou dnes známe jako Leonoru III., z r. 1806, 3. znění z r. 1814, premiéra v divadle U Korutanské brány — Beethoven si přál pojmenování svého díla „Leonora“, název „Fidelio“ mu byl vnucen) náleží nejen k nejpodivuhodnějším operám 19. století, nýbrž je jedním z největších děl světové operní tvorby vůbec. Beethoven chápal svou jedinou operu jako poselství humanismu, vyjádření touhy po svobodě a po posvátném právu na svobodu jednotlivce ve společnosti. Soustředil se na obě hlavní role, Leonoru a Florestana; ostatní postavy stojí v jejich stínu. Významnou úlohu mají ansámby a sbory. Jedním z vrcholů opery je nádherný kánonický kvartet z 1. jednání. Sbor vězňů z prvního finále a jejich závěrečný sbor



Ludwig van
Beethoven

nemají v operní tvorbě obdoby. Orchester je ve Fideliovi rovnocenným partnerem jeviště, slouží v každém okamžiku dramatické akci v doprovodu zpěváků i ve stručné mezihře a také v doprovodu melodramu. Overtura *Leonora III.*, jež se dnes občas a zcela nesmyslně vkládá před závěr opery, je jedním z vděčných koncertních čísel klasického repertoáru. *Skladatelova hrdinská báseň svobody, odvahy a manželské věrnosti bude žít, dokud divadla budou hrát opery.*

Nikde jinde v Evropě se typ romantické opery nevyhranil tak ostře jako na německé půdě. Opera je pod vlivem literatury, která je proniknuta duchem romantismu stejně jako filosofie nebo politika. Skladatel období romantismu považuje operu za útvar, v němž je možno vyjádřit nejhlubší myšlenky. Kompozice opery, v 18. století mnohdy chápána jako záležitost skladatelské rutiny, je nyní považována za neobyčejně odpovědný a složitý úkol, jehož splnění může dosáhnout jen skladebně dokonale vybavený umělec s jasnou ideovou představou o svém díle. Zračí se to především v poměru textu a hudby. V 18. století bylo běžným zvykem, že totéž libreto zhudebnili vícekrát různí skladatelé; dokonce jediný autor zhudebnil dvakrát stejné libreto. Skladatel 19. století však hledá originální látku, jež by ve spojení s osobitým zhudebněním uvedla obecenstvo v úžas. V dialogu *Básník a skladatel* (1813) uvedl E. T. A. Hoffmann v souvislost literaturu a hudbu. Ve srovnání s vlažným poměrem skladatelů k libretu v 18. století lze hovořit u romantiků o jednotě slova a hudby. Přesvědčivým dokladem významu libreta je personální unie básníka a hudebníka v romantické opeře. Na počátku vedla k novým námětovým oblastem, jako u E. T. A. Hoffmanna, na konci vývoje se stala jedním z určujících momentů operní reformy Wagnerovy.

Pro německé komponisty první poloviny 19. století je příznačný sklon k pohádkovým, fantastickým nebo historickým látkám zejména ze středověku. Takové fabulační zdroje jim dávaly možnost lyrického prohloubení výrazu i psychologického prokreslení postav a dramatických situací. Rytířské středověké látky přispěly k oživení ideálů etiky a humanismu, exotické náměty obohacovaly text i hudbu o nové výrazové složky. Romantická operní libretistika uvádí na scénu přírodu, scenerii noční krajiny, tajemnou až strašidelnou atmosféru. Libretisté s oblibou čerpali z lidového podání, z pohádek a pověstí. Nikoliv řecká mytologie nebo historie starého Říma, ale Macpherson, Herder, pohádky bratří Grimmů slouží jako zásobnice operních látek. Neodmyslitelnou součástí operních námětů je národní kolorit, který se na německé půdě stává samozřejmým programovým požadavkem a vystupuje do popředí rovněž v operní tvorbě slovanských národů.

Zrození německé romantické opery

Der Dichter und der Komponist

Pohádka, historie, folklor

Výrazové prostředky
romantismu

Všechny tyto změny vyvolaly v život nové výrazové prostředky. Vytváří se vzrušená, široká *melodie*, nositelka romantických myšlenek; melodie širouce srozumitelná, jež svou rozevlátostí a neurčitostí je v opozici vůči vyrovnané melodii hudebního klasicismu. Na operní scéně je melodika nejprve poplatná Itálii, avšak záhy do ní pronikají prvky německé lidové

Scéna K. F. Schinkela
k opeře *Undine*
(1816) E. T. A.
Hoffmanna



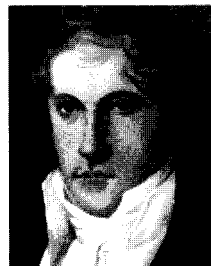
písň. Nápadně se rozvíjí v romantismu *harmonická složka*, jež dodává melodii potřebné napětí, podtrhuje dramatický spád a na scéně spoluvytváří jedinečné nálady. Od počátku vzrůstá v německé romantické opeře význam *orchestru*. Stále se zvýrazňujícím podílem orchestrální složky se liší německá opera 19. století od italské, v níž hlavní roli hraje stále zpěvák a orchestr doprovází jako velká kytara, jak kdysi jízlivě, nicméně výstižně poznamenal Wagner. V operním díle Richarda Wagnera nabude mohutně obsazený a výrazově diferencovaný orchestr takové váhy, že se stane vlastně východiskem dění na scéně a základnou symfonického dramatu. S tím souvisí i formové utváření opery v ovzduší německé romantiky. V 18. století vrcholil vývoj číslkové opery, spočívající na střídání recitativu a árie. Romantičtí skladatelé v Německu směřují k prokomponovanému útvaru, podobně jako francouzští a italské skladatelé té doby, ale na rozdíl od nich nekompromisním způsobem, zejména v díle Wagnerově. Hudební drama Richarda Wagnera není jen jedním z vrcholů staletého vývoje opery, ale nejvyšším útvarem hudby období novoromantismu. Opera se tehdy staví do čela hudebního vývoje a podstatně ovlivňuje instrumentální hudbu.

Na počátku německé operní romantiky stojí ojedinělý zjev fantastického básníka, který se vedle povolání státního zaměstnance oddaně věnoval výtvarnému umění a hudbě. Spisovatel, komponista, dirigent a malíř, autor kuriózních novel Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776—1822) je průkopníkem raně romantické opery. Hudebně vzdělán v Berlíně u mnohostranného J. F. Reicharda, zasáhl ve svém nepřilíh dlouhém, pohnutém životě do více oborů. Hudba byla Hoffmannovi jako ostatním romantikům nejvyšším uměním, „sanskrtem přírody“, jak ji nazval A. W. Schlegel, vzbuzujícím *sladké, bolné přání, předtuchu nekonečna, nevýslovnou touhu, jež je podstatou romantiky*. Kromě instrumentálních děl složil Hoffmann několik singspielů; jeho hudební řeč spadá do okruhu klasicistní romantiky ovlivněné Mozartem. Nejvíce se romantické estetice přiblížil v operě *Undine* (1816, Berlín). Scénář navrhl sám, libreto mu napsal podle vlastní pohádky o vodní víle Friedrich de la Motte-Fouqué. Motiv zapuzené rusalky, jež se objeví a usmrtí svým polibkem nevěrného rytíře, se vynoří ještě po letech v Dvořákově operě. V Hoffmannově operě vystupují napůl lidé, napůl duchové; nechybí ani vodní duch Kühleborn (bas), vodník. Undina je zpěvohra s mluvenými dialogy, v níž je patrná skladatelova snaha o prokomponovanou scénu. Již v ouvertuře se objeví harmonické obraty předjímající weberovskou romantiku.



Ernst Theodor
Amadeus Hoffmann

Ve stejném roce jako Hoffmannova *Undina* měla premiéru druhá významná raně romantická opera, *Faust* (1816, Praha). Její skladatel Louis Spohr (1784—1859) se proslavil jako vynikající houslista, později byl operním a dvorním kapelníkem. Napsal množství prací různých oborů, mezi nimiž významnou skupinu tvoří 10 oper. Operu *Faust* složil v době, kdy byl kapelníkem Divadla na Vídeňce, a jeho dílo poprvé provedl C. M. Weber ve Stavovském divadle v Praze. Libretista J. K. Bernard ponechal v Goethově předloze stranou filosofické úvahy a soustředil se na vývoj děje s vyzdvížením tajemných momentů faustovského příběhu. Spohr jako odpůrce italské opery se zaměřil na obsáhlé dialogické recitativy, využil v operě rovněž pamětných motivů. V kontrapunkticky založené předehře s lyrickým vedlejším tématem otevírá cestu programní ouvertuře. Dlouho se udržela na německém jevišti — patrně díky exotické látce — opera *Jessonda* (Kassel 1823). Krutá hrozba upálení mladé indické ženy, jež má zahynout spolu se zemřelým manželem a je osvobozena důstojníkem koloniální armády, je námět hodný velké pařížské opery. Skladatelova hudba upoutávala obecenstvo jímavými tóny a využitím chromatismů k vyjádření vzdáleného prostředí. V pohádkové operě *Der Berggeist* (Horský duch, 1825) dospívá Spohr od tradičního typu



Louis Spohr

s recitativy a áriemi k dělení na scény. Ještě nápadněji se jeví tento postup ve skladatelově opeře *Der Kreuzfahrer* (Křižák, 1845 Kassel), kde se Spohr blíží důrazem na prokomponování celku ranému Wagnerovi. Ve srovnání s C. M. Weberem se ukazuje Spohrova hudba méně výrazná a mužná, avšak po harmonické stránce je zajímavější jak používáním mollové tóniny, tak chromatismy. Využitím možností harmonické složky a smělou prací s disonancemi předpovídá Spohr způsob práce Richarda Wagnera.



Franz Schubert

Do sféry raného operního romantismu náleží i skladatel, jehož celoživotní úsilí o operu zůstalo jen výzvou, aniž by na divadelní scéně dosáhlo úspěchu. Zakladatel lyrické prokomponované písně Franz Schubert (1797—1828), zároveň jedinečný tvůrce symfonické a komorní hudby, složil 18 scénických prací. Byly většinou provedeny až po jeho smrti a ani tehdy neměly úspěch vzdor umělecké ceně, na niž upozorňuje odborná literatura. Schubert inklinoval k lehčímu zpěvohernímu typu, v jeho době ve Vídni velmi oblíbenému. Byl mu blízký V. Jírovec, J. Weigl či W. Müller. Schubertův singspiel *Des Teufels Lustschloss* (Ďáblův letohrádek, 1814) na text Augusta von Kotzebue předjímá strašidelnou zápletkou Weberova *Čarostřelce*. Teprve v roce 1861 se koncertantního provedení dočkal singspiel *Die Verschworenen oder Der häusliche Krieg* (Spiklenci aneb Domácí válka, 1823) na text I. Castellioho, libretisty Weiglovy Švýcarské rodiny. Příležitostí k provedení Schubertových scénických prací bylo dvoustleté výročí skladatelova narození v roce 1997. Tehdy zazněla i závažná díla jako *Die Freunde von Salamanca* (Přátelé ze Salamancy, 1815) pod taktovkou N. Harnoncourta a *Fierrabras* (1823) v nastudování C. Abbada. Právě *Fierrabras* (libreto Josefa Kupelwiesera) spolu s *Alfonsem a Estrellou* (1821—1822 na text Franze Schobera, uvedl ji F. Liszt ve Výmaru r. 1854) jsou navzdory chatrným libretům Schubertovými vrcholnými hudebně dramatickými díly, která svými hudebními krásami nepřestávají alespoň v poslední době lákat k zajímavým pokusům o jevištní provedení.

Tvůrce německé romantické opery: Zakladatelem německé romantické opery je Carl Maria Weber (1786—1826). Syn divadelníka a dobrodružného podnikavce byl žákem Michaela Haydna a kuriózního abbé Voglera. Vystřídal více štací jako divadelní kapelník v německých městech. V letech 1813—1816 byl operním dirigentem u Stavovského divadla v Praze, v letech 1817—1826 hudebním ředitelem opery v Drážďanech. V Praze zavedl hodnotný repertoár, na nejvýznamnějším působišti v Drážďanech čelil intrikám mocných příznivců dvorské italské opery. Z desítky Weberových jevištních prací je *romantická opera Silvana* (1801, Frankfurt n. M.) prvním

autorovým dílem, v němž se objevuje lesní romantika se sborem myslivců, doprovázeným lesními rohy. V jednoaktovém singspielu *Abu Hassan* (Mnichov 1811) ožívá kouzlo Hauffových orientálních pohádek. Po brilantní předehře následuje 10 čísel spojených mluvenými dialogy. Weberův hudební žert se hlásí k typu turecké opery ze sklonku 18. století a je

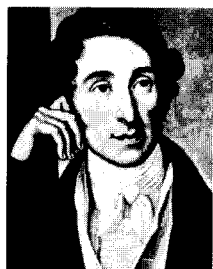


*Výjev z opery
Čarostřelec, Praha
(mědirytina, před
1830)*

od 20. let našeho století znovu živý na evropských scénách. V áriích jsou nápadné koncertantní doprovodné nástroje, děj osvěžují vtipné ansámblly. Weberovo kapelnické působení v pražském Stavovském divadle (v l. 1813—1816) významně přispělo k povznesení úrovně souboru i repertoáru. Vlastní skladatelova kompoziční činnost ovšem vyvrcholila až v Drážďanech.

Látku k *romantické opeře Der Freischütz* (Čarostřelec, Berlín 1821), odehrávající se v Čechách po třicetileté válce, nalezl Weber ve staré pověsti o myslivci, jenž propadne ďáblu. Libreto napsal drážďanský literát Johann Friedrich Kind. Čarostřelec je opera všudypřítomného, tajemného lesa; polovina děje se odehrává v noci. Mefistofelská zápletkka vyústí v závěr, známý z tvorby Wagnerovy. Hlavní postavy jsou odlišeny kontrastním způsobem; lyrická Agáta a lehkovážná Anička, Max jako představitel dobra proti Kašparovi, zaprodanému zlu. I když se Čarostřelec svými 16 uzavřenými čísly spojenými mluvenými dialogy formál-

*Zpěvohra lesa:
Čarostřelec*



Carl Maria Weber

ně hlásí k singspielu, směřuje svou závažností k operě. Jednotlivá čísla se pohybují v rozmezí od stručných kousků k rozsáhlým útvarům. Rychle si našly cestu k popularitě zpěvy, jež se opírají o lidovou píseň; z nich zejména večerní modlitba Agáty ze 2. jednání. Hladce elegantní tón některých, zvláště tanečních čísel je ohlasem *biedermeieru*, naproti tomu zaznívají sbory lidovými tóny. Účinným způsobem dělí Weber sbor na mužský a ženský; v mužském sboru přenáší techniku společenského zpěvu (tzv. *Liedertafel*) na jeviště. Sbor není pro skladatele pouhou kulisou, ale účastní se aktivně děje, vpadá do sólistických výstupů a přispívá ke stupňování závěru. V porovnání s předchůdci přiřkl Weber ve svém *Čarostřelci* významnou roli orchestru. Overtura k operě je vlastně programní předehra, uvádějící diváka nejen do nálady, ale do obsahu hry. Začíná kvartetem lesních rohů jako písní lesa, jakou ještě žádný komponista nezazpíval. Do tremola smyčců zaznějí hluboké tóny klarinetů, až se rozpoutá bouře v celém orchestru. Následuje široce rozklenutá klarinetová melodie, hudební obraz Agáty. Znovu se objeví hudba zápasu, až nakonec vyústí předehra v jásot nad vítězstvím lásky a dobra. Orchester dává o sobě vědět v každém okamžiku děje, ať už jako doprovod tanečních čísel na jevišti ve stylizaci selské muziky nebo jako jemně diferencovaná hudba lesa a vyjádření lidských citů. Proslulá scéna ve Vlčím dole upoutá střídáním zpěvu a melodramu, jakož i sborem unisono za scénou; orchestr využívá úsporných prostředků k dokreslení strašidelného výjevu. Weberova opera *Čarostřelec* náleží k nejlidovějším německým zpěvohrám a byla rovněž velmi oblíbeným představením českých obrozenců (*Střelec kouzelník*, Praha 1825).

Jedinou skladatelovou operou s recitativy je *Euryanthe* (Euryanta, Vídeň 1823). Námětem je rytířská romantika francouzská z počátku 12. století s milostnou historií protkanou intrikami. Libretistka Helmina von Chézy bohužel ani po několikerém přepracování neposkytla skladateli vhodný text. Tato heroická opera náleží k dílům, jejichž životnost nemůže zachránit ani vynikající hudba. Po hlučném úspěchu vídeňské premiéry ustoupilo dílo do pozadí a hraje se z ní jen zvukově nádherná předehra. Milenecký pár Euryanta a Adolar čelí v složitém ději nástrahám intrikánské dvojice Eglantiny a Lysiarta. Sólistické party v operě se pohybují v širokém rozmezí od písně k árii. Nápadné jsou melodické recitativy a pamětné motivy, jež se svým významem blíží Wagnerovým příznačným motivům. Velmi působivě odlišil Weber v Euryantě prvky rytířského středověku, fantastické démoničnosti a romantické lyriky.

Hýřivá pohádka: Podivuhodná je historie námětu poslední Weberovy opery *Oberon* (Londýn, Covent Garden 1826). Libreto napsal anglický sochař a spiso-

vatel James Robinson Planché podle německého eposu Wielandova s použitím některých postav ze Shakespeara. Skladatel komponoval na anglický text a řídil premiéru v Londýně, kde zanedlouho podlehl delší těžké nemoci. Weberův *Oberon* je vrcholem skladatelova díla jako výpravná romantická pohádka s exotickým námětem, rytířským ovzduším i říší duchů. Komponista rozlišil zvukově tyto sféry a naplnil operu lokálním koloritem středověku, přírodní poezií i sférickou hudbou. Již v úvodu nádherné ouvertury je divák uveden do Oberonovy říše sólem lesního rohu. Přízračnou atmosféru duchů a elfů znázorňují smyčce, vznošená hudba s tečkovanými rytmy zní ohlasem rytířství. *Oberon* se po stránce formy vrací k singspielu s mluvenými dialogy, v průběhu hry se však objeví i útvary směřující k prokomponované opeře, jako je scéna a árie Rezie o oceánu ve 2. jednání. Je tu i několik mluvených rolí a rychle se střídající scény a prostředí naznačují komponistovu snahu o vytvoření přitažlivého hudebního divadla. Tomu nasvědčuje i absence velkých ansámbľů a převaha drobnějších písňových sólistických útvarů, jež spolu se sbory a orchestrálními intermezzy tvoří podstatnou část partitury. Weber zamýšlel po skvělém úspěchu premiéry a zároveň po vážných kritických připomínkách, týkajících se především textu, operu přepracovat. K několika úpravám došlo teprve po skladatelově smrti, díla se ujal také Gustav Mahler. Až dosud budí Weberův *Oberon* při sporadických provedeních na světových scénách příznivý ohlas především svou opojnou hudbou.

Za komponistu zprostředkujícího mezi Weberem a Wagnerem bývá označován Heinrich Marschner (1795—1861), představitel mezigenerace na přechodu od rané romantiky k novoromantismu. Tento skladatel a dirigent původně studoval práva, ale věnoval se dráze kapelníka v německých městech. Několik let působil jako učitel hudby ve starém Prešpurku, kde složil tři opery. V letech 1827—1831 byl dirigentem městského divadla v Lipsku, až zakotvil jako dvorní kapelník v Hannoveru (1831—1859). Na scéně lipského divadla ohromila diváky opera *Der Vampyr* (Upír, 1828) na námět údajně podle lorda Byrona. Z říše démonů přichází na svět lord Ruthwen, jenž má za úkol zlikvidovat tři mladé dívky, nemá-li sám propadnout zkáze. Takto motivovaná hra představuje zcela ojedinělý případ horroru na romantickém operním jevišti. Skladateli vyhovovala děsivá látka, odpovídající jeho náklonnosti uvádět na operní jeviště rozpolcené postavy, jež propadnou zlu a touží po vykoupení. Marschner patřil spolu s Carlem Loewem k předním tvůrcům balad a jako v nich i ve své opeře v účinném kontrastu odlišil scény démonické od scén normálního života. Vrcholným okamžikem



Heinrich Marschner

Horror v opeře: Upír

děje je nokturnový výjev upíra, v němž je podobně jako ve Vlčím dole z Čarostřelce využit melodram. Od podobných scén se odrážejí selsky jadrné taneční výstupy, zalité slunečním světlem. V Marschnerově melodice se ještě jednou na německé jeviště vracejí podmanivé tóny italské opery, skladatel však usiluje vymanit se z tohoto vlivu důrazem na deklamační stránku. Využil také útvar balady, jež vnesla do jeho opery písňový prvek. Jako příznačné pro německou romantickou operu se jeví v Upírovi zvýraznění orchestrální složky. Operu *Der Templer und die Jüdin* (Templář a Židovka, 1829) Marschner komponoval stejně jako předchozí dílo na libreto svého švagra W. A. Wohlbrücka, tentokrát podle románu Waltera Scotta z rytířského středověku *Ivanhoe*. Nařčením nevinné dívky, obviněné z čarodějství a obhájené neohroženým rytířem Ivanhoem, připomene děj motivaci Lohengrina. K Wagnerovi směřuje také skladatelovo úsilí o zdůrazněnou charakteristiku postav, jež se projevuje i v ansámblech. Rozsáhlé davové scény s mohutnými sbory a zachycení koloritu skotského středověku získávaly dílu popularitu. Za Marschnerovo mistrovské dílo se považuje romantická opera *Hans Heiling* (Berlín 1833) o prologu a třech aktech podle vyprávění Theodora Körnera, jež upravil na libreto herec a pěvec Eduard Devrient. V německočeské pověsti z českého Krušnohoří se mísí motivy z Dvořákovy Rusalky a Tylovy Lesní panny. Syn královny podzemní říše Hans Heiling, napůl duch a napůl člověk, se vydá na svět, zamiluje se do lidské bytosti, vrací se však zklamán zpět do říše stínů. Temná baladičnost, vyjádřená kontrastní harmonií a orchestrací, se mísí v opeře se zdravou lidovostí sborových scén. Po formální stránce se skladatel vrací k singspielu o 19 samostatných číslech spojených mluvenými dialogy. Heinrich Marschner představuje ve vývoji německé romantické opery skladatele temných, strašidelných látek; uvedl do ní typ hrdinného barytonu (Upír, Templář, Heiling), který pak u jeho následovníků zdomácněl.

Zvláštním osamoceným a velmi cenným dílem, které má i historický význam jako důležitý článek na vývoji německé opery k hudebnímu dramatu, je jediná jevištní práce Roberta Schumanna (1810—1856). Operu *Genoveva* (Jenovéfa, Lipsko 1850) Schumann složil na oblíbený středověký námět o šlechtičně, která snášela kruté manželovo zacházení s trpělivostí světice. Schumann sám řídil neúspěšnou premiéru svého díla a teprve po jeho smrti se dílo dočkalo více provedení na evropských scénách. Jenovéfa vyniká podmanivou lyrickou atmosférou, znalci na ní cení pokročilou motivickou práci a harmonii směřující k Wagnerovi.

Ve srovnání s brilantními útvary italské buffy nebo francouzské opéra comique ustupuje německá komická opera 19. století do pozadí.

V Německu nejsou skladatelé, kteří by pěstovali vážný i komický obor zároveň, jak jsme toho svědky v Itálii (Rossini, Donizetti) nebo ve Francii (Auber, Halévy). Lortzing, Nicolai a Flotow nejsou rovnocennými partnery Webera, Spohra a Marschnera. Německá komická opera období romantismu má však svůj specifický rys, těsnou souvislost s činoherním divadlem. Do poloviny století se vyvíjel typ tzv. *Spieloper*, komického útvaru mezi singspielem, operou buffou a *opéra comique*. Podobně jako singspiel byl tento ve srovnání s vážnou operou méně náročný typ určen spíše hercům se schopností zpívat lehčí partie nežli profesionálním zpěvákům italské opery. Sám Lortzing, zakladatel tzv. *komische Spieloper*, účinkoval jako *Spiel-Tenor* v titulní roli své opery *Car a tesař*, ač neměl odborné pěvecké školení. Německá komická opera v době svého rozkvětu v první polovině století je uměním *biedermeieru*, slohově dosti pestrým; vedle humorného základu v ní přichází ke slovu lyrický prvek. Středem pozornosti se stává denní životní realita. Forma je singspielová s mluvenými dialogy a uzavřenými čísly v podobě strofických písní, romancí nebo árií střídajících se s živými ansámblly. Pro sólistické party je příznačná sylabická i parlandová melodika. Rodí se tu konverzační styl, zvláštní význam má artikulace.

Komická opera rané německé romantiky

Zakladatelem německé komické opery je Albert Lortzing (1801—1851), v jehož 16 pracích tento obor převládá. Původem z herecké rodiny, zasvětil svůj život divadlu; oženil se s herečkou a měl nesnáze s udržováním početné rodiny. Vedl neklidný kočovný život herce, tenoristy a kapelníka. Nejvýznamnější je jeho působení v Lipsku v letech 1833—1845, kde byl nejagilnějším členem městského divadla, režisérem, skladatelem a libretistou. Jako zkušený divadelní praktik komponoval Lortzing na vlastní texty. Náměty si volil z francouzské komické opery, z německého singspielu, ve vážném oboru z německé romantiky a z tradiční tvorby.

Tvůrce komické opery: A. Lortzing

S entuziasmem byla přijata skladatelova komická opera *Zar und Zimmermann* (Car a tesař, Lipsko 1837). Mezi více pracemi, jež se objevily na tento námět, je Lortzingova zpěvohra jediná, jež se udržela na repertoáru dodnes. Vedle demokraticky smýšlejícího panovníka, který se skrývá v přestrojení, vystupuje do popředí postava domýšlivého purkmistra van Betta (*bas buffo*). Jeho vstupní scéna *O sancta iustitia* se stala světově proslulou. Vtipný nápad je kombinace zpěvu a mluveného slova v duetu Marie a Petra Ivanova. Známa scéna nácvičku kantáty na radnici upomene na podobný výjev v Dvořákově opeře Jakobín. Populárním se stal tanec dřeváčků v houpavém rytmu německého tance (*Deutscher Tanz*). Jestliže už lyrické scény v této opeře značně vybledly,



Albert Lortzing

udržují si svěžest hybná allegretta a vzbuzují pozornost ansámblu, zejména sextet ve druhém jednání. Nejzralejším Lortzingovým dílem je *Der Wildschütz* (Pytlák, Lipsko 1842). Skladatelovo libreto podle veselohry nesmírně plodného A. von Kotzebue uchovalo na operní scéně zmizelý svět šosáků doby předbřeznové. Zápětka s nešťastným střelcem, obstarožním vesnickým kantorem, připomene veselohru V. K. Klicpery *Zlý jelen*. Lortzingova hudební komedie rozlišuje prostředí panstva a lidu. Mimořádně převládá ansámblová složka: z 16 uzavřených čísel je 12 ansámblových. Jiskřivým humorem hýří biliárový kvintet ve 2. jednání. Při singspielové podobě díla se tu objeví náběhy na orchestrální recitativ. Árie jsou formálně velmi rozmanité, od strofické písně až po umělejší útvary.

Po dobu dvou let byl Lortzing kapelníkem Divadla na Vídeňce v císařském sídle. Tam měla původní premiéru komická opera *Der Waffenschmied* (Zbrojář, 1846) za řízení skladatele. Námět ze 16. století zhudebnili již vídeňští skladatelé singspielů F. Kauer a J. Weigl. Ve srovnání s nimi prohloubil Lortzing charakteristiku postav a obklopil milostnou historií vřelou atmosférou rané romantiky. Zpěvohra obsahuje svěží ansámblu (sextet, septet); znamenité je finále 1. jednání. Skladatel se v této opeře vrací k písňovým útvarům, jež mnohdy stojí na místě árií. Naposledy se obrátil Lortzing ke komické opeře v jednoaktovce *Die Opernprobe* (Zkouška na operu, Frankfurt n. M., 1851), jejíž text si napsal podle francouzské hry. V této hříčce je evokováno prostředí zámeckého divadla 18. století, vykreslené mozartovsky transparentní hudbou. Prostinká zápletka se snadno vyřeší, děj se rozvíjí v humorné poloze s prvky parodie opery seria. Hrabě, jehož basová role je jen recitativní, je milovník hudby a má na svém venkovském zámku kapelu složenou ze sloužících. Ojedinělou figurou v operních dějinách je komorná Žaneta, dirigentka kapely.

Významné místo mezi německými operními pohádkami má Lortzingova *Undine* (Magdeburk 1845) na námět, který již ztvárnil E. T. A. Hoffmann. Zhudebnění staré látky založil na prohloubení charakteristiky postav. Ústřední postava Undiny je obklopena něžnou hudbou smyčců, proti ní stojí vládce vodní říše Kühleborn doprovázený žesti a dřevěnými nástroji. Nechybějí působivé ansámblu, z nichž kvartet ze 2. dějství náleží ke komponistovým nejzdařilejším scénám. Zvukomalebné tóny orchestru ve finále, znázorňující příval vod, anticipují úvod Wagnerovy opery *Rýnské zlato*. Nejvýznamnější skladatel německé komické opery první poloviny 19. století, Albert Lortzing, uvedl na scénu barvitý svět biedermeieru s ostře řezanými figurkami úředníků, vojáků,

hostinských, rozšafných měšťanů a lidu. Jeho umění je hbité a čilé, pohybuje se však v prostoru omezeném dobovým sentimentem a šosáctvím. Po Mozartovi je Lortzing skladatelem, jenž ustálil postavy v hlasových typech tenor a bas buffo, baryton. Umění ansámblu se naučil u Mozarta, jemuž věnoval hru se zpěvy *Szenen aus Mozarts Leben* (Scény z Mozartova života, 1830).

V raně romantickém ovzduší pověstí, pohádek a lidových kouzelnických her kotví svou početnou jevištní tvorbou Conradin Kreutzer (1780—1849). Syn mlynáře z Bádenska, studoval práva, po smrti otce se věnoval hudbě. Jako kapelník u divadel působil ve Stuttgartu, v Kolíně n. R. a v Rize, nejvýznamněji ve Vídni v letech 1822—1840. Dnes zapomenutá opera *Die Melusine* (Meluzína, 1833 Berlín) na text Franze Grillparzera, určený původně pro Beethovena, je neznámější z oper na prastaré téma o víle, jež zahubí svého milého smrtícím polibkem. Pro vývoj scénického zpracování české pověsti je významná *Libussa* (Libuše, Vídeň 1822). Ve Vídni měl Kreutzer úspěch s původní premiérou opery *Das Nachtlager in Granada* (Nocleh v Granadě, 1834 v Divadle u Korutanské brány). Zápletka spočívá na vražedném úkladu dvou pastýřů, jejichž útok na vznešeného lovce zabloudivšího v horách zmaří mladá dívka. Skladatel vyšel z italských vzorů, zároveň těžil z vídeňské populární hudby. Až do 20. let tohoto století získávaly oblibu této opeře sólové výstupy založené na líbivé melodice a znamenitě posazené sbory. Po dobovém způsobu využívá skladatel vícekrát sólové nástroje, i jako koncertantní instrumenty v áriích. K neznámějším číslům náleží romance Gabriely se sborem ve 2. jednání. V orchestru zazní jako doprovodný nástroj sólová kytara. Večerní modlitba s úvodem lesního rohu a zvonu *Schon die Abendglocken klangen* se zpívala v české obrozenské společnosti s textem *Země tmou se přioděla*.

Dobové místní úspěchy měl se svými operami Friedrich von Flotow (1812—1883). Z jeho 25 scénických děl dosáhly dvě opery zcela mimořádného ohlasu. Umělec šlechtického původu, studoval v Paříži u Rejchy a pobýval pak v hlavním městě Francie střídavě s dalšími městy, v nichž se hrála jeho scénická díla: v Hamburku, Londýně, Berlíně a Vídni. Mezi několika autory, kteří se dali zlákat romantickými životními osudy barokního skladatele oper, je Flotow zdaleka nejúspěšnější. *Alessandro Stradella* (1844, Městské divadlo Hamburk), opera o 3 jednáních na libreto W. Friedricha nadchla nejen publikum o premiéře, ale stala se nesmírně populární ve světě. Árie i sbory se zpívaly na koncertech a hudebních akademiích a ouvertura byla dlouho oblíbeným číslem promenádních koncertů. V opeře vystupuje Stradella jako zpěvák



Conradin Kreutzer



Friedrich von Flotow

a jeho životní osudy jsou spojeny s buffovou zápletkou. Starý poručník nutí k sňatku mladičkou Leonoru, dívka se však dá snadno zlákat sere-nádou proslulého pěvce a prchá s milencem z Benátek až do okolí Ří-ma, kde se oba mladí lidé dají oddat. Poručník najme dva bandity, aby Stradellu zavraždili. Jsou to ovšem spíš komické figury a skladatel je

Scéna u kolovratu
z opery *Marta*,
litografie A. Geigera



Die Spinn-Szene aus der Oper *Martha*. Text von Friedrich Hunk von Flotow.
Lyonel Plaukott Lady Nancy
Immer weiter dich das Mädchen
Auf mich weiter lasst du mich
Plan du Mädchen auch die Flotow
Das der Mädchen in der Handlung

takto charakterizuje svou hudbou. Nakonec Stradella zanotuje modlitbu k Madoně, která svou dojímavostí vyráží zločincům zbraně z ruky. Flotowův Stradella je prototyp sentimentální raně romantické opery. Vskutku opery, neboť na rozdíl od mnoha dobových zpěvoher je komponován s recitativy. První jednání se odehrává v Benátkách v době karnevalu; sborové zastaveníčko doprovází kolébavá hudba lagun. Za vrcholnou scénu opery se považovala závěrečná Stradellova modlitba k Panně Marii. Flotowova opera o velkém barokním zpěvákovi a skladateli se stala záhy kořistí všech tenorů. Těšila se velkému zájmu i na české půdě a kromě profesionálních scén ji hrály kočovné společnosti, v Chrudimi i kroužek ochotníků.

Ještě pronikavějšího světového úspěchu Flotow dosáhl operou *Martha* (Vídeň 1847, Divadlo na Vídeňce). Avantýra dvou urozených slečen, jež přijmou inkognito službu u hostinského, aby se přiblížily svým nápadníkům, je ohlasem staré převlekové komedie. Skladateli však nelze upřít spojení komiky a vážností v duchu německé *brané opery* (*Spieloper*).

Rovněž Marta je skutečná opera, jejíž uzavřená čísla jsou spojena recitativy. Zaznívají tu prosté písňové útvary i uměleji stylizované ansámby. Nejznámějším číslem byla Martina píseň *Letzte Rose* (Poslední růže), v níž Flotow použil nápěvu irské lidové písně. Populární melodie z nejhranější skladatelovy opery se dostaly na válečky kolovrátků a hracích strojků.

Ze skupiny skladatelů raně romantické komické opery v Německu vystupuje do popředí jako pozdní zjev Carl Otto Nicolai (1810—1849). Studoval u Zeltera v Berlíně a opětovně pobýval v Itálii, kde byl varhaníkem kapely německého vyslance v Římě. V letech 1841—1848 byl kapelníkem dvorní opery ve Vídni, kde se stal zakladatelem filharmonických koncertů. Na italské půdě zahájil úspěšnou dráhu pěti pracemi typu opera seria, jež se objevily na scéně vesměs v přepracování. Nicolai netvořil lehce; rovněž jeho nejšťastnější dílo, komická opera *Die lustigen Weiber von Windsor* (Veselé ženy windsorské, 1849 Berlín) vznikala od roku 1845 a měla premiéru dva měsíce před skladatelovou smrtí. Libretista Hermann Mosenthal zhustil děj Shakespearovy stejnojmenné hry a rozčlenil text na mluvené dialogy, ansámby a sbory. I když vychází z tradice Dittersdorfova singspielu, je Nicolaiovo dílo *nejjemněji utkanou německou komickou operou italského rázu*. Skladatel předstihuje Lortzinga hladší a elegantnější hudbou. Milenecký pár Anny a Fentona obklopuje belliniovsky sladkou až salonní hudbou. Roli Fentona obdařil jednou z nejhezčích romancí německé opery 19. století (*Horch, die Lerche singt im Hain*; Sladkou písní zvučí háj). Proslulý měsíční sbor za scénou, který doprovází nokturnový výjev víl a skřítků v závěrečné proměně, zazní již na počátku ouvertury jako jeden z hlavních motivů. Veselé ženy windsorské jsou vysloveně ansámblovou operou, v německé tvorbě té doby vzácnou. *To všechno je malicherná pokojová a besídková hudba biedermeieru, žánrové umění... Romantika potřebovala bouři, extázi a senzacce, aby žila a zůstala na vrcholu*. Tato příkrá slova Bence Szabolcsiho mohou sloužit nejen jako poněkud nespravedlivý odsudek raně romantické komické opery v Německu, ale jako předzvěst dalšího výkladu.



Carl Otto Nicolai

WAGNER



Richard Wagner

Jen málo skladatelů v dějinách hudby svým dílem vyvolalo tak enormní zájem jako Richard Wagner, největší operní skladatel 19. století a jeden z nejvýraznějších zjevů evropské hudby. Jeho díla budila nadšený ohlas i prudký odpor, byla předmětem nekonečných polemik a až dosud jsou komentována neuvěřitelným množstvím teoretických i publicistických prací. Wagnerův kompoziční odkaz zanechal nesmazatelné stopy v hudbě i v literatuře a dějiny evropské kultury jsou bez jeho přínosu nemyslitelné.

Wagner se narodil v Lipsku roku 1813, vyrůstal v herecké rodině a vedle obecného vzdělání a raného zájmu o divadlo teprve od 14 let začal studovat i hudbu. Učil se kontrapunktu u tomášského kantora, dále hře na housle a na klavír. Ve dvaceti letech nastoupil jako sbormistr u divadla ve Würzburgu, rok nato přijal místo divadelního kapelníka v Magdeburku. Tam se oženil s herečkou Minnou Planerovou, s níž odešel do Královce a do Rigy, odkud manželé tajně a bez pasu utekli před věřiteli přes Londýn do Paříže. Tři roky pobytu v Paříži měly pro Wagnera zásadní význam; poznal tu nejen velkou bídu, která ho učinila vnímavým k myšlenkám utopického socialismu, ale také díla velké opery a navázal cenné kontakty s Berliozem a Lisztem. V roce 1843 byl jmenován v Drážďanech královským doživotním kapelníkem, avšak aktivní účast na drážďanské revoluci roku 1848 jej vyhnala do exilu. V roce 1858 se pokusil usadit v Curychu, ale i odtud musel odejít kvůli vztahu k ženě svého příznivce a hostitele, Mathildě Wesendonckové. Trpké roky neklidného putování po Evropě a ustavičné úteky před věřiteli ještě zhoršované vleklými zdravotními potížemi skončily rokem 1864, kdy mladý bavorský uměnímilovný, ale podivínský král Ludvík II. ihned po svém nástupu na trůn pozval Wagnera k sobě do Mnichova. Od počátku 60. let už Wagner nežil se svou první ženou († 1866). V roce 1870 se oženil s Cosimou, dcerou Franze Liszta a dříve ženou dirigenta Hanse von Bülow, a roku 1874 se s nově založenou rodinou usídlil v Bayreuthu, kde se konečně stavbou vlastního divadla splnil jeho životní sen. V roce 1876 byla v novém slavnostním divadle (Festspielhausu) poprvé provedena tetralogie *Ring des Nibelungen* (Nibelungův prsten). Wagner zemřel v Benátkách, kam se na konci života stále častěji vracel, roku 1883.

Po mladistvých pokusech (*Víly*, 1833, *Zákaz lásky*, 1835) pracoval Wagner v Rize a v Paříži na velké opeře o 5 aktech *Cola Rienzi, der letzte der Tribunen* (Rienzi, poslední tribun, Drážďany 1842, česká premiéra v Plzni pod taktovkou V. Talicha 1914). Libreto podle stejnojmenného románu Geoga Bulwer-Lyttona si Wagner, jako u všech svých oper, napsal sám. Životní drama Rienziho spatřoval anglický spisovatel v romantickém duchu jako odboj tribuna lidu proti pánům. Opera, zamýšlená pro Paříž, zaznívá tóny G. Meyerbeera, který ji doporučil k provedení. Na prostředí velké opery poukazuje obsazení role tribunova protihráče Adriana mezzosopránem v kontrastu s hrdinným tenorem Rienziho. Při drážďanské mimořádně úspěšné premiéře ztělesnili tuto dvojici Wilhemine Schröder-Devrientová a wagnerovský pěvec českého původu Joseph Tichatschek.

Ve třech dalších dílech dovršil Wagner vývoj německé romantické opery jako následovník Weberův a Marschnerův. Dramatickou baladu *Der fliegende Holländer* (Bludný Holanďan, Drážďany 1843, česky v Praze, ND 1907) složil na text podle lidových pověstí, Hauffovy pohádky a povídky H. Heina, i pod dojmem vlastních zážitků z mořské bouře prožité na plachtenci v průlivu Skagerrak. Wagner se ještě nevzdává členění na samostatná čísla, avšak poprvé tu používá namísto střídání recitativů a árií nový, deklamačně založený melodický útvar, tzv. *Sprechgesang* (= mluvozpěv), slučující na vyšší rovině prvky obou těchto tradičních typů a pronikající celými scénami. Neméně významné je v této opeře uplatnění tzv. příznačných motivů (*Leitmotive*), jež doprovázejí určité osoby, předměty nebo ideje jako stálé hudební symboly. Jednotlivé motivy jsou tak výrazně formovány, že zřetelně vyjadřují obsah. Motiv Holanďana zazní děsivě prázdnými kvartami a kvintami již v předehře, právě tak jako smírný motiv vykoupení ve vlídném *F dur*. Oba motivy se spojí v Sentině baladě ve 2. jednání, jež je hudebním jádrem celé opery. Po vzoru Marschnerově je titulní role Holanďana svěřena barytonu. Bludný Holanďan je velkolepá mořská balada s vizí konečného vykoupení. Jako Senta vystoupila poprvé v Mnichově roku 1964 česká sopranistka Ludmila Dvořáková.

Ve srovnání s chmurným Holanďanem je *Tannhäuser* (Drážďany 1845, česky v Plzni 1888) operou skvělých barev a velkých kontrastů. Libreto naskicoval skladatel v létě 1842 v lázních Teplicích v Čechách podle středověkých pramenů a E. T. A. Hoffmanna. Na rozdíl od raných romantičků, kteří vyhledávali historické látky, hledá Wagner nové zdroje v pověstech, jež jsou blíže lidové představitosti. Hrdina středověké básně se u skladatele mění v rozeklanou bytost kolísající mezi smyslovostí a askézí, tělesnou a duchovní láskou. Wagnerovo úsilí o nový scénický tvar se jeví

*Mořská balada:
Bludný Holanďan*

*Středověká epika:
Tannhäuser*

již v podnázvu díla označeného jako *Handlung* (= akce). Najdeme tu sice ještě uzavřená čísla jako Tannhäuserova píseň v pěveckém zápolení nebo Wolframův zpěv na večernici, současně však vystupuje do popředí epický rys. Už Tannhäuserovo vyprávění o pouti do Říma nemělo ve své době na hudebním jevišti obdobu. Podobné scény jsou rozšířeny v monology a včleněny do celkově prokomponované formy. Tradiční recitativy se už sotva vyskytují. Tannhäuser je nejmohutnější tenorová role ve Wagnerově tvorbě. Na premiéře ji zpíval Joseph Tichatschek, Venuši ztělesnila Wilhelmine Schröder-Devrientová, skladatelem obdivovaná *zpívající herečka*. Wagner o ní prohlásil, že *zpívá více duší nežli hlasem a že za všechno vědění o podstatě mimiky děkuje této velké ženě*. (Senzací bayreuthských her v roce 1961 v nové inscenaci Wielanda Wagnera byla první černá Venuše v Bayreuthu, americká mezzosopranistka Grace Bumbry).

V Tannhäuserovi dospěl komponista ke zcela novým výrazovým odstínům ve smyslově rozvinuté hudbě Venušiny sluje. Nebývale vzrostla úloha orchestru, který se účastní se zpěvákem rovnoměrně na vývoji děje. Tannhäuserova osobnost představuje konflikt hrdiny se společností, což je romantická myšlenka a také Wagnerův problém, pramenící v realitě jeho života. V Drážďanech Wagnera zaujal filosof Ludwig Feuerbach, a tak se ještě prohloubil jeho zájem o socialismus a pod Bakuninovým osobním vlivem i o anarchismus. Tehdy Wagnerův politický radikalismus dosáhl svého vrcholu a v těchto souvislostech načrtl libreto Siegfriedova smrt, jehož symbolistní námět vyústuje do sociálně kritického závěru. Zároveň zrealizoval svůj starší projekt, romantickou operu *Lohengrin*, jež byla vzhledem k Wagnerově exilu provedena poprvé za jeho nepřítomnosti ve Výmaru roku 1850 v nastudování Franze Liszta. Mytická látka pramení v pověstech shrnutých neznámým básníkem do eposu kolem roku 1250. Lohengrin, rytíř s labutí, přichází z tajemné říše, aby obhájil nevinnost dívky Elsy proti úkladům. V boji se zlem vítězí dobro, Lohengrin se však vrací do legendárního neznáma, když Elsa nedodržela slib, který mu dala. Na jedné straně představuje Lohengrin ve Wagnerově díle vrchol romantické opery, na druhé straně směřuje k prokomponovanému hudebnímu dramatu. Stavebně znamenitě stmelené je především první jednání, jež v tomto smyslu představuje přímo vzorový typ. V celé opeře se nachází pouze pět příznačných motivů, jež ve srovnání s daleko větším počtem těchto motivů v Prstenu Nibelungově jsou kratší a spíš zaujmou harmonicko-rytmicky nežli melodicky. Jednotlivé postavy doprovází vždy určitá nástrojová sestava, což přispívá k jejich zvýraznění. Značnou roli má sbor, dodávající dílu místy téměř oratorní ráz. Asi nejpopulárnějším „číslem“ opery je svatební sbor ze 3. jednání. Právým objevem v historii

*Rytíř s labutí:
Lohengrin*

opery je orchestrální part tohoto díla. Již první tóny přede hry k 1. jedná- ní zasvítí vysokými dělenými smyčci v nebeském *A dur*. Skladatel poprvé použil dřevěných nástrojů obsazených po třech, a tím docílil plného zvuku i akordické sazby jednotlivých skupin. Právem hovoří Richard Strauss o Lohengrinovi jako východisku moderní instrumentace.



*Joseph Tichatschek,
a Wilhelmine
Schröder-Devrientová
na dobové kresbě
(Venuše a Tannhäuser)*

Nežli Wagner přikročil k uskutečnění svého životního díla, nibelungov- ské tetralogii, vyrovnal se s jeho koncepcí teoreticky. V brožurě *Umění a revoluce* (1849) si položil a zodpověděl otázku významu umělecké tvor- by v současném světě. Ve stati *Umělecké dílo budoucnosti* (1850) rozvádí úvahy o syntetickém umění (*Gesamtkunstwerk*), jež sloučí všechny umě- lecké obory. Nejvýznamnější pro skladatelovu koncepci je spis *Opera a drama* (1851), v němž přisuzuje hudbě úkol sloužit dramatu. Jedině

*Wagner myslitel
a teoretik*

mýtus je schopen námětově regenerovat operu pro své čisté, nadčasové tvary. V tomto odkazu na mýtus se Wagner hlásí k estetice německého romantismu, v hudební složce se pak jako ke vzoru hlásí k Beethovenovi. Orchester má vyslovovat nevyslovitelné, opera je založena na deklamovaném slovu (*Worttonmelodie*).

*Kostýmy k premiéře
Tristana a Isoldy od
Franze Seitze*



K umělecké realizaci svých myšlenek Wagner přikročil v podobě kompozice tetralogie Nibelungova prstenu. Měl napsáno téměř polovinu díla, ale obrovské rozměry, do nichž se dílo rozrůstalo, nedávalo pražádnou naději na provedení. Proto Wagner v roce 1857 práci přerušil a věnoval se nové opeře, od níž očekával, že bude menším počtem osob a skrovnějším sborovým obsazením pro uvedení vhodnější a snazší. Ale jak pěkně řekl Th. Mann, že nikdo se nemůže udělat větším, než je, ale ani menším, Wagnerovi se i toto „praktické opus“ pod rukama rozrostlo v něco zcela jiného, než zamýšlel. Koncepce nového díla vznikla pod vlivem Schopenhauerovy filosofie, jíž se Wagner zabýval už několik let. Námět německého středověkého eposu Gottfrieda von Straßburg (mezi 1202—1212) se svým původem ztrácí v mlhách keltských pověstí. Tuto *nejinspirovanější píseň lásky večkeré literatury* (Th. Mann), jejíž dokončení ovlivnila i skladatelova bolestná láska k ženě jeho curyšského příznivce a mecenáše, k Mathildě Wesendonckové, Wagner naplnil romantickým psychologismem a zhudebnil jako rozlehlé, hluboce intimní a spontánní dílo. Teprve po patnácti letech, která uplynula od poslední skladatelovy premiéry, a po marných pokusech

*Píseň o lásce a smrti:
Tristan a Isolda*

uvést je ve Vídni, kde je po mnoha zkouškách označili za nehratelné, bylo toto jedinečné dílo poprvé uvedeno v Mnichově pod taktovkou Hanse von Bülow — *Tristan und Isolde* (Tristan a Isolda, 1865, česká premiéra v Praze, ND 1913). Ideál Wagnerova hudebního dramatu je tu dovršen, opera je komponována v jednolitém hudebním proudu. Druhé jednání, nokturno, působí dojmem jediné velké scény. Široce rozpjaté klenby mohou být označeny pojmem *nekonečné melodie*, o níž v souvislosti se svými zralými díly hovoří sám Wagner. Opera vyrůstá z 30 příznačných motivů, navzájem kompozičně stmelených. Nápadná je harmonická stránka; komponista dospěl použitím chromatiky, alterovaných akordů a melodických průtahů na práh atonality. Současně se vzrušenou harmonií vystupuje do popředí umělá polyfonie, jež je vázána jako vždy u Wagnera harmonicky. Významná je také instrumentační stránka; orchestrální úvod a závěr (*Isoldina smrt z lásky*) jsou cennými orchestrálními čísly symfonických koncertů. Rovněž Tristan je orchestrální opera; vše podstatné se odehrává v instrumentální složce. Sólistické party jsou přitom mimořádně exponované. V titulních rolích zazařila v Bayreuthu v režii Wolfganga Wagnera v roce 1957 dvojice nezapomenutelných wagnerovských pěvců, švédská sopranistka Birgit Nilssonová a hrdinný tenorista Wolfgang Windgassen. Wagnerův Tristan hluboce zapůsobil na německou hudbu; skladatelé narození v době premiéry, jako Gustav Mahler, Hugo Wolf, Richard Strauss či Max Reger, jsou zahrnováni pod pojem tristanovská generace.

Největší událostí Wagnerova několikaletého pobytu v Mnichově je první provedení opery *Die Meistersinger von Nürnberg* (Mistři pěvci norimberští, 1868, česká premiéra v Praze, ND 1894), jež řídil Hans von Bülow. Operu Wagner věnoval bavorskému králi. Naproti harmonicky vyhrazenému Tristanovi převládá v této opeře jasná diatonika; plynulá polyfonie vyjadřuje nadnesené ovzduší meistersingerů. Také tentokrát vyšel Wagner z několika zdrojů a soustředil se na osobnost sympatického Hanse Sachse, v jehož postavě vytvořil svou nejvýraznější barytonovou roli. Povaha námětu Wagnerovi dovolila vrátit se k uzavřeným číslům sólistickým (*Waltherova mistrovská píseň*) i ansámblovým (kvintet ze 3. jednání). Jako celek je však opět opera založena na monologu rozvinutém do nekonečné melodie. Soudržnost opery udržují četné příznačné motivy, z nichž dva nejdůležitější zazní již v ouvertuře v jasném *C dur*, majestátní motiv mistrů pěvců a fanfárový motiv pěveckých slavností. Obvykle se označují Mistři pěvci za komickou operu, jedinou ve Wagnerově díle. I když si skladatel v ději vyhradil místo pro zesměšnění svých uměleckých protivníků, zůstává tato *komická opera*, jak ji Wagner ne zcela přiměřeně nazval v prozaickém náčrtu z roku 1861, kolektivním národním dramatem.

*Komická opera:
Mistři pěvci*

Umění budoucnosti:
Prsten Nibelungův



Hans Richter,
wagnerovský dirigent

V nově vystavěném slavnostním divadle, *Festspielhausu*, se konala ve dnech 13., 14., 16. a 17. srpna 1876 premiéra největšího Wagnerova díla, které je nejmohutnější koncepcí v historii opery. Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* (Nibelungův prsten) zazněla pod taktovkou Hanse Richtera, vynikajícího wagnerovského dirigenta, dlouholetého stálého hosta *Bayreuthských her*. Na tomto díle pracoval skladatel čtvrt století, počínaje textem Siegfriedova smrt, načrtnutým v Mariánských Lázních 1848, a konče dovršením cyklu v partituře 1874. *Slavnostní jevištní hra o třech dnech a předvečeru* znamená definitivní Mistrův příklon k mýtu. Hlavními prameny skladatelova textu byly středoněmecký epos o Nibelunzích ze 12. století, starší a mladší Edda a staronordické ságy. Všechny své prameny Wagner umně skloubil do filosoficko-symbolistického dramatu. Původní idea cyklu byla revoluční: zlato přináší člověku neštěstí (Proudhon) a je třeba, aby zaniklo panství moci i peněz. Zrodí se nový člověk, osvobozený od starých řádů; tímto hrdinou byl u Wagnera Siegfried. Po přerušení práce na cyklu se skladatelovy ideové a umělecké názory změnily. Na konečném znění Prstenu Nibelungova měla vliv filosofie A. Schopenhauera se svými myšlenkami zániku a zmaru. Hrdinou cyklu se stal bůh Wotan, bezmocně přihlížející zkáze sídla bohů. O smyslu vrcholného Wagnerova díla bylo již mnoho napsáno a lze se setkat s protichůdnými výklady. G. B. Shaw považoval Nibelungův prsten za podobenství zápasu socialismu s kapitalismem. Thomas Mann v eseji o Wagnerovi a Prstenu (1937) zdůraznil myšlenku sociální revoluce s jistým odstupem, daným demokratickou skepsí. Látka a dějová konstrukce tak mohutného díla je značně složitá a nese stopy evropského myšlení od antiky do Wagnerovy současnosti 19. století. U vědomí toho, že *každý výklad je hypotéza*, lze mít za to, že Wagner měl v tetralogii jako základní myšlenku výraz lidské touhy po lepším uspořádání světa bohů i lidí. V závěru Prstenu Nibelungova dává zaniknout světu bohů, ponechává však divákovi prostor k představě o zrození nového světa.

Chvála řeky: Rýnské
zlato

Předvečer tetralogie *Das Rheingold* (Rýnské zlato, Mnichov 1869, česky Praha, ND 1915) se skládá ze čtyř scén, jež mají následovat po sobě bez pauzy. Základním motivem děje je zápas o zlato, jež bylo uloupeno a stává se předmětem nelítostného boje. Vystupují tu bozi (Wotan), obři (Fafner) a skřetové (Nibelungové). Pomocí kouzelného prstenu, ukutého z rýnského zlata, se zmocní vlády nad Nibelungy skřet Alberich. Zápolení bohů, obrů a Nibelungů končí vydáním prstenu obrům a bozi se odeberou do nového sídla, Walhally. Skladatel v Rýnském zlatu důsledně použil v textu aliterace, a tím docílil sblížení slovní a hudební složky. Hudebně představuje opera prokomponované hudební drama s převládajícím

konverzačním prvem. Proud nekonečné melodie přerušují některá uzavřená čísla, jako je Logeho vyprávění ve 2. dějství, výstup Erdy ve 3. dějství a Wotanův monolog. Skladatel vyloučil pěvecký sbor a jeho úlohu svěřuje orchestru, nejvýrazněji v barvitě nádherném nástupu bohů do Walhally. Wagnerovo mistrovství instrumentace, jež vrcholí právě v tetralogii, je patrné již v úvodu Rýnského zlata. Z pověstného *subkontra Es*, nejhlubšího tónu v tehdejší orchestrální literatuře, se rozvíjí hudba znázorňující hučení a vlnění vod Rýna. Skvěle jsou charakterizováni Nibelungové jako skřeti. Z příznačných motivů utkví v paměti posluchače vznešený motiv Walhally v pozdně romantickém *Des dur*.

První den tetralogie *Die Walküre* (Valkýra, Mnichov 1870, česky Praha, ND 1916), o třech jednáních, rozvíjí souběžně vzájemné osudy a zápasy bohů i lidí. Valkýra Brünhilda, dcera boha Wotana a bohyně země Erdy, uvalí na sebe otcův hněv záchranou pozemšťanky a své nevlastní sestry Sieglindy, která nosí pod srdcem Wotanova vnuka a je odsouzena ke kouzelnému spánku na nedostupné skále, obklopené ohněm. Jenom celý muž a hrdina dokáže ohněm projít a z jejího spánku ji probudit. Ve velké prokomponované formě se objeví uzavřená čísla, obsáhlé vyprávění Siegmundovo o kouzelném meči, Sieglindina píseň lásky, Wotanovo loučení a Kouzlo ohně. V orchestrální úpravě se stala *Jízda Valkýr* z úvodu 3. jednání efektním číslem symfonických koncertů.

Bozi a lidé: Valkýra

Lze-li vyložit výstavbu Prstenu Nibelungova jako velkorysé uskutečnění sonátové formy, představuje druhý den, *Siegfried* (Bayreuth, 1876, česky Praha, ND 1932) scherzo, jež má v chmurném vyznění celku přírodní idylický ráz. Pomocí kouzelného meče získá Siegfried vládu nad přírodou, osvobodí Brünhildu z ohnivě hranice a učiní ji svou ženou. Rovněž v Siegfriedovi se vyskytují obsáhlé monology, jež spolu s příznačnými motivy upevňují výstavbu opery. Charakteristické pro tuto část tetralogie jsou půvabné přírodní obrazy v orchestru, jako je *Šumění lesa* nebo *Zpěv ptáčka*.

Přírodní sága: Siegfried

Závěrečná část cyklu, *Götterdämmerung* (Soumrak bohů, 1876, Bayreuth), je *vyvrcholentím čtyřdílného dramatu, je však nejbližše pojmu opera*. Tuto charakteristiku G. B. Shawa je možné chápat asi v tom smyslu, že ani v této nejzávažnější části Wagnerovy tetralogie neochabuje skladatelova invenční svěžest a smysl pro vyváženost formy. V prologu se vypráví o kouzelném prstenu, jehož návrat na dno Rýna může zbavit svět prokletí. Následující tři dějství náležejí osudům Siegfrieda a Brünhildy, jež vyvrcholí zánikem obou. Prsten přinášející zkázu se octne nakonec znovu na dně řeky a zápas bohů a heroů skončí požárem Walhally a soumrakem, zánikem bohů, přičemž ovšem zazní leitmotiv vykoupení, který se objevil už ve Valkýře při zmínce o Sieglindině dítěti. V proudu

Chmurná vize: Soumrak bohů

věčné melodie se vynoří uzavřené části, Hagenův strážní zpěv, Siegfriedova zpráva a smrt. Jen krátce zazní jako výjimka v celém cyklu pěvecký sbor. Nápadně obsáhlá je orchestrální mezihra *Siegfriedova cesta Rýnem* a *Smuteční hudba*. Připomeňme při této příležitosti, že orchestr v tetralogii je obsazen nesrovnatelným způsobem: k mocné skupině dřevěných a žesťových nástrojů přistupuje 64 smyčců, vyskytují se tu zvláštní nástroje jako wagnerovské tuby nebo naladěná kladiva. Právem hovoří Alfred Einstein o Nibelungově prstenu jako o orchestrálním nebo symfonickém typu opery. Přesvědčivost Wagnerova symfonického dramatu doložilo i slavnostní nastudování Ringu v roce 1976 u příležitosti stoletého výročí trvání slavností. Režisérem této slavné inscenace byl mladý, dvaatřicetiletý Francouz Patrice Chéreau, dirigentem známý odpůrce tradiční opery, modernista Pierre Boulez. „Francouzská verze“ cyklu byla oslavována jako „Prsten století“. Zatímco režie a výprava, jež zvláštním způsobem směřovaly soudobost s tradicí, byly přijaty s bouřlivým ohlasem i odporem zároveň, zpěváci a orchestr měli úspěch jednoznačný. Anglická sopranistka Gwyneth Jones zazářila jako Brünhilda, trvalý dojem zanechal maďarský basbaryton Zoltán Kelemen v roli Albericha, mladistvým dojmem působil Siegfried René Kolla a temperamentním projevem zaujala ve Valkýře dvojice Hannelore Bode a Peter Hofmann (Sieglinga a Siegmund). Obdivuhodné výkony odvedli i rakouský tenorista Heinz Zednik jako Mime a novozélandský barytonista Donald McIntyre v roli Wotana. K lesku inscenace přispěla i česká sopranistka Eva Randová jako Fricka.

Zářivý operní odkaz:

Parsifal

Svým posledním jevištním dílem, *slavnostní zásvětnou hrou Parsifal* (Bayreuth, 1882, česky Praha, ND 1914) se zabýval Wagner řadu let současně s Nibelungovým prstenem. Právě tak lze i v této slavnostní duchovní hře sledovat různorodé zdroje námětu od křesťanství po buddhismus, od bretaňských pověstí po středoněmecký epos Wolframa von Eschenbach. Skladatel dospěl na sklonku své umělecké dráhy od mýtu k mystice prosycené pověstmi o svatém grálu. Základní výrazovou sférou hudby je jedinečně průsvitný hudební proud s pronikajícími archaismy včetně náznaků gregoriánského chorálu. V 1. jednání vyniká obsáhlé vyprávění Gurnemanzovo o svatém grálu, misce s krví Kristovou, a kopí, jímž byl Spasitel proboden. Druhému dějství dominuje vášnivá Kundry. Ve 3. jednání je klíčovou scénou orchestrální přírodní líčení *Kouzlo Velkého pátku*. Na rozdíl od Prstenu Nibelungova, v němž převzal úlohu pěveckého sboru orchestr, vrací se v Parsifalovi na scénu sbor, jemuž jsou svěřeny závěrečné výstupy 1. a 3. jednání, přičemž je využito děleného sboru. Původně byl Parsifal určen pouze pro bayreuthské divadlo.

Posledním dnem roku 1913 vypršela třicetiletá ochranná autorská lhůta, a ačkoliv se Wagnerova vdova Cosima pokoušela Parsifala udržet výhradně pro Bayreuth, na Nový rok 1914 se Parsifal hrál v mnoha městech, v Praze jak v Národním divadle, tak v Novém německém divadle. Parsifal se ve své jedinečnosti a interpretační náročnosti nikdy nemohl



*Richard Wagner, skica
portrétu od Augusta
Renoira (1882)*

stát repertoárovou operou, ale hlubokou krásou své hudby okouznil dokonce i Wagnerovy odpůrce. K nim patřil například Debussy, který o hudbě Parsifala napsal tato vroucná slova: *Výrazová stránka Parsifala je veskrze a svrchovaně krásná. Slyšíme v něm orchestrální hudbu jedinečnou*

a nepředvídanou, vznešenou a mocnou. Je to jeden z nejkrásnějších zvukových pomníků, které byly postaveny k nezničitelné slávě hudby.

Wagnerovské metamorfózy

V díle Richarda Wagnera vyvrcholil dlouholetý vývoj opery v 19. století jako reprezentačního scénického útvaru. Ojedinělým způsobem se v tvůrčově osobnosti spojilo nadání básníka a skladatele, jak o něm snili raní němečtí romantici. Ve zralém období koncipoval Wagner své texty s jasnou představou o tom, že budou zhudebněny v souvislém hudebně dramatickém pásmu. Odpůrce velkého dramatika Eduard Hanslick považoval Wagnerovy texty za literárně bezcenné. Není to však prokazatelné právě tak jako opačný názor Wagnerových obdivovatelů, podle nichž jsou tyto texty schopné samostatného života na činoherní scéně. Ve skutečnosti mají skladatelovy texty význam jen ve spojení s hudbou. Význam textu v operě dosahuje ve Wagnerově díle svého vrcholu. Jeho předběžné pročtení se stalo podmínkou k pochopení díla, jež před divákem plynulo v mocném hudebním proudu. Sledování tištěného libreta během představení nebylo zcela běžné. Profesor alumnátu v Brně Karel Eichler dojížděl pravidelně do vídeňské Dvorní opery. Ve svých vzpomínkách vypráví, jak dražší místa byla opatřena malými lampičkami, aby diváci mohli v zatemnělém hledišti číst text. Wagner sám se považoval za hudebníka-dramatika. Byl však dramaturg — hledač námětů svých oper, dramtizátor — upravovatel svých literárních předloh a dramatik — komponista operních děl. V ideálu všuměleckého díla, *Gesamtkunstwerku*, vycházel z romantické představy o hudbě jako nejvyšším umění a o operě slučující všechna umění v jeden celek. Střediskem wagnerovského kultu se stal Bayreuth se slavnostním divadlem, sídlo proslulých festivalů, v meziválečném Německu zneužitých k propagaci nacistické ideologie. Tento stín se nad Bayreuthem vznášel ještě dlouhá léta po skončení války, v Izraeli je zakázáno hrát Wagnera dodnes.

Problémy inscenace

Wagnerovská interpretace je samostatnou kapitolou tohoto uměleckého odkazu. Již za mistrova života se stal pojmem wagnerovský zpěvák jakožto umělec fyziologicky zdatný a hlasově fundovaný, značného uměleckého rozhledu a schopný herec. Ojedinělým řešením vyniká prostor orchestru v bayreuthském divadle v mystické propasti, jež ho činí neviditelným a zároveň ho vybavuje skvělou akustikou. Wagner určoval autoritativním způsobem jak hudební interpretaci, tak režijní složku do nejmenších detailů a jeho názory byly považovány za zákon. Sám si uvědomoval omezené prostředky tehdejší iluzivní a současně realistické režie, jak o tom svědčí jeho výrok z pozdních let, že by chtěl vytvořit neviditelné divadlo. Po jeho smrti se ujala vedení inscenací paní Cosima, jež lpěla tvrdošjně na mistrově odkazu a stavěla se na odpor vůči jakýmkoliv změnám. Jen

zvolna se za těchto okolností prosazovaly např. inovace výtvarné stránky. Průkopnický význam v tomto ohledu má švýcarský scénograf Adolphe Appia (1862—1928) se svými trojrozměrnými prostorovými útvary na wagnerovském jevišti. Ve 30. letech výpravu v Bayreuthu určoval Emil Preetorius, současně významný teoretik, spojující výtvarnou složku bezprostředně s hudbou ve zdůraznění barevnosti scény. Ve druhé polovině 20. století se mimoděk přiblížil skladatelův vnuk Wieland Wagner mytickým zdrojům tvorby svého předka, když uplatňoval na scéně oprostěnou symboliku a hru světél. Wagnerovy estetické ideály sice byly překonány, avšak deklamační typ wagnerovského hudebního dramatu stejně jako Wagnerova hudební řeč zejména ve své složce harmonické ovlivnily tvorbu nejen operních skladatelů hluboko do 20. století. Wagner dodnes na celém světě patří k nejhranějším hudebně dramatickým skladatelům.

Jeden z největších novoromantiků, který stál i příbuzenským vztahem blízko k Wagnerovi, byl Franz Liszt. Geniální pianista a skladatel, který svoji jedinou operu napsal jako patnáctiletý, má své místo v historii opery jako dirigent premiér Lohengrina a Lazebníka bagdadského Petera Cornelia. Je třeba však na tomto místě připomenout i nedocenenitelnou zásluhu Lisztovu v šíření operní hudby v dobách, jež ještě neznaly dobrodiní reprodukční techniky. S jeho osobou je spjat pojem transkripce, virtuózního zpracování známých motivů z oper pro klavír. Sám Liszt hrával tyto kusy na svých koncertech. Ve druhé polovině minulého století se staly oblíbenými parafráze, fantazie, potpourri pro různé nástroje většinou na motivy z oper. I když Liszt ve svých transkripcích věnoval pozornost především italské a francouzské opeře první poloviny 19. století, objevují se v jeho úpravách také fantazie na úryvky z Wagnerových děl. Velký svět Wagnerových hudebně dramatických prací se tak rozptyluje do široké sféry koncertních pořadů a dostává se i v méně náročných úpravách nejruznějších autorů až do hudebních škol a domácností.

DOZNÍVÁNÍ ROMANTISMU

Velký stín Wagnerův

Velký stín Wagnerův padá na německou operu od poloviny 70. let. V té době se němečtí skladatelé ocitají ve sféře Mistrova vlivu. Někteří komponisté se dostali s Wagnerem do těsného kontaktu u příležitosti inscenací jeho děl. Velký dramatik nevyučoval nikdy kompozici, ale měl srovnatelný vliv nejen na své okolí, ale na celou německou hudbu a také na hudbu jiných evropských národů. Wagnerově bezprostřednímu vlivu mohli uniknout němečtí komponisté buď příklonem k veseloherním a pohádkovým námětům, nebo k lidovosti. K dokonalému strávení toho, co přinesl Wagner, mohlo dojít teprve v tzv. tristanovské generaci, u skladatelů narozených kolem roku 1870. Z nich vystupuje do popředí jako jediný velký operní tvůrce Richard Strauss. Ve francouzské hudbě posledních desítiletí 19. století je znát malátnost konce století, fin de siècle. Operní skladatelé se utíkají k historickým nebo exotickým látkám, nápadný je příklon k námětům z anglického středověku. Nesrovnatelný zjev Clauda Debussyho náleží svou jedinou operou již novému století. Nepříliš výrazná je anglická tvorba sklonku 19. století, obracející se zčásti k domácí tradici a ovlivněná do určité míry Wagnerem. Zřetelný je ústup menších zjevů italské opery do pozadí. Doba nadvlády italské opery nad světem končí dílem Pucciniho, který prodloužil hegemonii Italů do dvacátých let.

P. Cornelius

Kterého z německých skladatelů sklonku 19. století bychom mohli v operním oboru nazvat národním skladatelem asi v tom smyslu, jak nazýváme v té době tvůrce ruských nebo českých oper? Vytkneme-li před závorku základní vliv R. Wagnera, jemuž se tito komponisté snažili uniknout, můžeme v jejich dílech sledovat ohlasy italské a francouzské opery. Literát, hudební kritik a publicista, původně herec Peter Cornelius (1824—1874) přistoupil k operní tvorbě po důkladném vzdělání a zkušenostech. Od roku 1852 byl ve Výmaru předním bojovníkem tzv. *novoněmecké školy*. Přiblížil se nejprve Lisztovi a roku 1865 v Mnichově Wagnerovi, aniž napodobil jeho styl. Dvouaktová komická opera *Der Barbier von Bagdad* (Lazebník bagdadský, Výmar 1858, česká premiéra v Praze, ND 1906) vznikla na skladatelův text podle příběhu z Tisíce a jedné noci. Žertovná milostná historka s milencem skrytým v bedně je zhudebněna s převládajícím jemným humorem, do něhož se vkrádají

lyrické tóny. Nacházejí se tu ariosní místa, opera je však prokomponovaná. Skladatel výrazně charakterizuje ústřední postavu žvanivého lazebníka, decentně podmalovává orientální prostředí. Lazebník bagdadský je stylově vybroušená novoromantická hudební komedie, poněkud zatěžkaného orchestrálního zvuku — což může být způsobeno nepřilíhš šťastnou úpravou Felixe Mottla —, avšak s náběhy na novodobý výraz, ať ve střídání taktů nebo použitím kontrapunktických dovedností k dramatickým účelům. Premiéru řídil ve výmarském dvorním divadle Franz Liszt a neúspěch díla byl údajně jednou z příčin jeho odchodu z města.

Jako pokračovatel A. Lortzinga, od něhož se liší intenzivnější tematickou prací, působí Hermann Goetz (1840—1876). Odchovanec berlínské Sternovy konzervatoře, byl varhaníkem ve Winterthuru a svá poslední léta strávil v nemoci ve Švýcarsku. Text ke čtyřaktové komické opeře *Der Widerspänstigen Zähmung* (Zkrocení zlé ženy, Mannheim 1874, česky v Praze, ND 1909) napsal J. V. Widmann podle Shakespeareovy komedie. V této své jediné dokončené opeře Goetz šťastně uhodil na veseloherní tón v německé tradici bez zratelných italských vlivů. Používá recitativy s orchestrem a vytváří množství půvabných ansámblů od duetu po septet, u nichž lze vzpomenout na Mozartův vzor. Ve své době byl Goetz slaven jako nástupce Nicolaiův a Corneliův. Jeho zdatilá hudební veselohra pronikla do Evropy i za oceán, anglickou obnovenou premiéru pochválil přísný G. B. Shaw (1893).

Vídeňský rodák Emil Nikolaus von Reznicek (1860—1945) studoval na konzervatoři v Lipsku a jako kapelník prošel řadou německých měst. Krátce byl dokonce vojenským kapelníkem v Praze, kde žil nějaký čas jako skladatel. Z dvanácti oper, jež tvoří součást jeho obsáhlejšího díla, vzbudila největší pozornost *Donna Diana* (1894 v Německém divadle, Praha) na komponistovo libreto. Básníkem předlohy je španělský dramatik z Calderónova okruhu Augustin Moreto y Cabaña. Děj se odehrává v Barceloně, milostnou zápletkou je flirtování starostovy dcery donny Diany, jež nakonec dá přednost toreadorovi Donu Cesarovi před majitelem cukrovaru. Maškarní ples, serenáda, ohnivě tance se staly vděčné pro zhudebnění. Reznicekova hudba je vemlouvavě melodická i rytmická zároveň. Dosud je světově populární temperamentní ouvertura k opeře. Z dalších scénických prací se na čas uplatnila Reznicekova opera *Ritter Blaubart* (Modrovous, 1920 Darmstadt), v níž současníci nacházeli vlivy R. Strausse i ohlasy R. Wagnera.

Z omamné sféry wagnerovské se s úspěchem vymanili skladatelé, kteří se uchýlili k námětovému okruhu velkým tvůrcem opomíjenému, k pohádce. Engelbert Humperdinck (1854—1921) studoval v Mnichově

Vánoční pohádka:
Perníková chaloupka

a pobyl jako stipendista Mendelssohnovy ceny v Itálii; na počátku 80. let byl asistentem R. Wagnera v Bayreuthu. Vyučoval pak kompozici v Barceloně a v Německu, naposledy v Berlíně. K pohádkové opeře *Hänsel und Gretel* (Perníková chaloupka, 1893 Výmar pod taktovkou R. Strausse, česky v Praze, ND 1895) přivedla skladatele náhoda. Jeho sestra napsala podle bratří Grimmů text pro domácí divadlo a Humperdinck složil hudbu. Známa pohádka o perníkové chaloupce je podbarvena sociálně a spojena s ovzduším vánoc. Komponistovo zhudebnění slučuje přesvědčivě kouzlo lesního interiéru, jež tu ožívá opět po Weberovi, s lidovými písněmi a tanečními čísly. Některé melodie této opery pro děti zlidověly. Specialitou opery je obsazení rolí soprány, mezzosoprány a alty; postava otce je psána pro baryton. Teprve v přepracování na operu dosáhly mezinárodního úspěchu *Die Königskinder* (Královské děti, MET New York 1910, česky v Brně 1940). Původní podobou to byl melodram provedený v Mnichově roku 1897. V ojedinělé hudební dramaturgii svěřil skladatel hlavní role hercům doprovázeným orchestrem a vedlejší role zpěvákům. Hercům předepsal ve zvláštní notaci přesně rytmus a přibližně melodický spád mluvy pomocí křížků, jež nahradily notové hlavičky.

Ke konci 19. století vystupuje se svými díly Siegfried Wagner (1869—1930), skladatel, dirigent a režisér. Syn Richarda Wagnera a Cosimy, dcery Lisztovy, byl od roku 1906 ředitelem festivalu v Bayreuthu a jako režisér se jen zvolna vymaňoval z vlivu své matky. Vzdělán v kompozici u Humperdincka, věnoval se ve svých 13 pracích opeře v lidovém tónu, často s pohádkovým námětem. Romantická pohádka *Der Bärenhäuter* (Medvědí kůže, 1899) s motivem dábělského pokušení vyústí ve spásný závěr. Strašidelná historie opery *Schwarzwswanenreich* (Říše černých labutí, 1918) se odehrává na české půdě v 17. století. Stylově se opery Siegfrieda Wagnera hlásí k pozdnímu romantismu.

Z Wagnerova sugestivního vlivu unikal příklonem k tradici, zejména k velké pařížské opeře, rakouský skladatel maďarského původu Karl Goldmark (1830—1915). Ve Vídni se školil ve hře na housle u Leopolda Jansy a na konzervatoři, poté působil jako učitel klavíru a sbormistr ve Vídni. K první ze 7 oper přistoupil již jako rutinovaný skladatel; pracoval na ní plných 10 let. *Die Königin von Saba* (Královna ze Sáby, 1875, česky v Praze, ND 1896) měla ve dvorní opeře ve Vídni obrovský úspěch. Vysoce ji ocenil Eduard Hanslick, známý protivník Wagnerův, a již to naznačuje konzervativní ráz Goldmarkova zhudebnění. Text Hermanna Mosenthala vychází ze starozákonní milostné historie krále Šalamouna a sábské královny, kterou okoření novou zápletkou. Oblíbenec králův Assad a veleknězova dcera Sulamit prožívají láskyplná muka, jež

končí tragicky, milencovou smrtí v milenině náručí. Skladatel využil orientálního koloritu k vykreslení podmanivých nálad, efektní sólistická čísla a sbory střídají balety; k ohromujícímú účinku přispěla nádherná výprava. Opera proveditelná jen na největších scénách prošla světovými jevišti také díky pěvecky vděčným číslům. Komponistovi přinesla finanční zajištění a povzbuzení k práci na dalších operách, z nichž ještě dvě zaujaly publikum. Operní sága *Merlin* (Víděň 1888, česky v Praze, ND 1890) uvádí na jeviště rytířského krále Artuše ze 6. století, jemuž pomáhá v boji proti pohanským Sasům démon Merlin, syn panny a ďábla. Ještě tady upoutal Goldmark pozornost obecnstva efekty velké opery s davovými scénami, sbory a balety. Vývoj ke komornějšímu stylu naznačuje *opera o třech odděleních Das Heimchen am Herd* (Domácí cvrček, Víděň 1896, česky v Praze, ND 1897). Námět Dickensovy povídky vyvolal u skladatele svěží tóny vlídného humoru.

Nepřilíš početnou skupinu rakouských operních skladatelů druhé poloviny 19. století reprezentuje jediným enormně úspěšným dílem Wilhelm Kienzl (1857—1941). Vzdělán jako klavírista a muzikolog, působil jako kapelník u divadel a roku 1879 byl asistentem Richarda Wagnera v Bayreuthu. Ve svých devíti operách se obracel k historickým a pohádkovým látkám. Netušený ohlas vzbudil *Der Evangelimann* (Evangelista, Berlín 1895, česky v Plzni 1897) na skladatelův vlastní text, inspirovaný skutečnou událostí podle zápisků policejního komisaře. Děj se odehrává v současné Vídni a spojuje ojedinělým způsobem kriminální motiv s duchovní sférou. Nevinný mladík je odsouzen k dlouholetému žaláři, když ho ze žárlivosti křivě nařkl vlastní bratr. Ztratí svou milou, a když se po letech vrátí do života, nachází útěchu jako evangelista hlásající lásku boží a snášenlivost. Kienzl vsadil vše na přístupnost hudby a lidový tón. Lokální kolorit pestrého děje a scény kypící životem učinily dílo populárním. Z dalších Kienzlových oper vzbudila mezinárodní pozornost *Píseň hor* (*Der Kuhreigen*, Víděň 1911, česká premiéra ve Vinohradském divadle v Praze 1912). Text napsal muzikolog Richard Batka podle novely Rudolfa Hanse Bartsche *Die kleine Blancheleur*. Příběh náklonnosti prostého švýcarského vojáka k hrdé francouzské šlechtičně končí tragicky. Dáma dává přednost smrti pod gilotinou před sňatkem s občanem. Popularitu opeře zaručilo množství melodických nápadů, árie v lidovém tónu a dějový spád.

Jen několik roků měl osudem dopřáno rozvíjet intenzivní uměleckou a hudebně kritickou činnost rakouský skladatel Hugo Wolf (1860—1903). Pro vývoj tohoto rodáka z jižního Štýrska (nyní část Slovinska) mělo zásadní význam setkání s hudbou Richarda Wagnera, jejímž se stal

nadšeným vyznavačem. V povědomí hudebníků i obecnostva Wolf žije jako jeden z největších tvůrců umělé písně vedle Schuberta, Schumanna a Brahmsa. Jeho jediná dokončená opera *Der Corregidor* (Mannheim 1896) prozrazuje umělcovo okouzlení románským jihem, jak to v jeho písňové tvorbě dokládá *Španělský zpěvník* (1891) nebo *Italský zpěvník* (1892, 1896). Novela Pedra Antonia de Alarcóna *Třírohý klobouk*, skvěle baletně zpracovaná Manuelem de Fallou, u Wolfa vyvolala tóny vřelého lyrismu a španělského koloritu. Česká pěvkyně světového věhlasu Jarmila Novotná ve svých pamětech vzpomíná na vídeňskou inscenaci *Corregidora* ve Státní opeře pod taktovkou Bruno Waltera, který toto opomíjené dílo zbožňoval. V roli Frasquity si zazpívala píseň ze Španělského zpěvníku, vloženou do opery (*In dem Schatten meiner Locken*), a zatančila fandango.

Souputník verismu:
E. d'Albert

Na rozhraní 19. a 20. století vyvíjel činnost Eugen d'Albert (1864 — 1932), umělec širokých zájmů a rozvětvené činnosti. Žák Lisztův, náležel k největším pianistům své doby jako sólista i komorní hráč. Později se věnoval skladbě, avšak do poslední doby nepřestával koncertovat. Úctyhodná je jeho hudebně dramatická žeň; z dvaceti prací se jedna stala světoznámou a tři dosáhly dobových úspěchů. Šestá skladatelova opera *Tiefland* (Nížina, Nové německé divadlo v Praze 1903, česky ve Vinohradském divadle r. 1909) svého tvůrce proslavila po celé Evropě i v zámoří; svého času dosáhla většího počtu repríz nežli *Carmen*. Čelný katalánský dramatik Angel Guimera je autorem předlohy, podle níž napsal libreto filolog a básník Rudolf Lothar. Drsný příběh osiřelého děvčete, jež získá domov za cenu ztráty své cti, je vyostřen protikladem čistých hor, Pyrenejí, a zkažené nížiny. D'Albertova hudba je velmi temperamentní a rozevlátá, s působivou melodikou i zdůrazněnou rytmikou; stylově je zařaditelná kamsi mezi Wagnera a francouzskou lyrickou operu, se značnými ohlasy italské melodiky. Za jednu z nejlepších německých komických oper své doby byla považována skladatelova komedie *Die Abreise* (Odjezd, 1898 Frankfurt n. M.). Libretista Ferdinand von Sporck použil jako předlohy galantní veselohry rakouského autora Augusta von Steigentesche. Manžel půvabné ženy váhá s odjezdem, neboť se obává přílišného dvoření svého přítele. Hbitý dialog a výrazná úloha orchestru, který nepozbývá melodičnosti, získávaly dílu oblibu. Ještě jednou upoutal na sebe d'Albert pozornost tragickou látkou, tentokrát z doby pozdní antiky. Jednoaktovka s prologem *Die toten Augen* (Mrtvé oči, 1916 Drážďany) uvádí na scénu mimořádně motivovaný příběh mladé nevidomé ženy, jejíž zázračné uzdravení z rukou Ježíšových vede paradoxně k dobrovolnému odchodu hrdinky ze světa.

PŘÍNOS NÁRODNÍCH HUDEBNÍCH KULTUR

RUSKO | V dějinách opery je vžitě rozdělení vývoje tohoto oboru nejen vertikálně, v časové posloupnosti, ale také horizontálně. Rozeznávají se klasické země opery, Itálie, Francie a Německo, jež vstupují postupně se svým zásadním podílem do operní historie, a další země. Je pochopitelné, že zorný úhel pohledu určité práce bude závislý na zeměpisné poloze místa jejího vzniku. Převážně se jeví historie opery jako eurocentrická a v tomto rámci se diferencuje podle zmíněného geografického hlediska. I v obecné hudební historii zejména německá muzikologie a publicistika operuje s pojmem okrajových kultur. Historie opery tzv. neklasických zemí jako by začínala v 19. století a byla spíše vedlejším produktem hlavních větví vývoje. Na příkladu ruské nebo české opery však lze snadno ukázat, že takové zjevy, jako byli Glinka, Čajkovskij a členové Mocné hrstky právě tak jako Smetana a Dvořák, se neobjevily v koncertu evropských zemí náhodou, ale jejich umění vyrůstá z hlubokých lidových zdrojů a národních tradic.

*Hluboké kořeny
národních kultur*

Operní představení ve staré Rusi začínají později nežli v Polsku nebo v Čechách. Zmínka o provedení italského intermezza v Petrohradě pochází z roku 1670. První veřejné divadlo v hlavním městě carské říše bylo otevřeno roku 1703. Za vlády Kateřiny II. v letech 1762—1796 se stal Petrohrad operním centrem evropského významu. U dvora byli zaměstnáváni delší dobu přední italské kompozitory, zejména Galuppi, Paisiello, Sarti a Cimarosa. Na repertoáru dvorského divadla — roku 1783 bylo otevřeno *Velké divadlo* v Petrohradě — byla italská opera, opéra comique a singspiel. První opery v ruském jazyce byly buď překlady italských oper, nebo italské skladatele hostující v Petrohradě komponovali některá díla na ruské texty. Rodák z Neapole Francesco Araja (1700—1770), dvorní kapelník a skladatel, je autorem opery *La forza dell'amore e dell'odio* (1734, Milán), jež zazněla v prvním operním představení v ruské řeči pod názvem *Síla lžubvi i nenavisti* (Síla lásky i nenávisti, Petrohrad 1736). Mezi třinácti skladatelovými pracemi provedenými v Rusku se nachází rovněž první opera na původní ruské libreto. V realizaci mladých umělců se objevila mytologická opera *Cefal i Prokris* (Kefalos a Prokris, 1755 Petrohrad). Libreto napsal na námět Ovidiových *Metamorfos* klasicistický dramatik Alexandr Petrovič Sumarokov. V ouvertuře opery

Prehistorie ruské opery

*Italové na dvoře
v Petrohradě*

se pokusil Araja napodobit ruskou lidovou taneční hudbu. Poslední italský hudebník, který působil v Petrohradě, Catterino Cavos (1776—1840) splynul s ruským prostředím, v němž žil od konce 18. století. Roku 1800 se stal kapelníkem carského divadla, od roku 1803 řídil také ruskou operu a komponoval pro italské, francouzské a ruské společnosti. Z jeho čtrnácti zpěvoher na ruské texty je historicky pozoruhodný svým námětem *Ivan Susanin* (1815, Petrohrad).

První ruští skladatelé oper

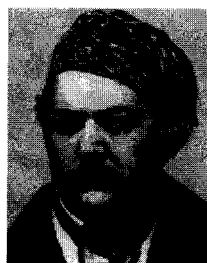
Rozvoj ruské opery začíná v dílech domácích skladatelů. Houslista a učitel zpěvu Michail Matvejevič Sokolovskij (1756—?) se stal populární zpěvohrou *Mel'nik-koldun, obmanščík i svat* (Mlynář čaroděj, lhář a dohazovač, 1779 Moskva). Autor textu Alexandr Ablesimov se přiblížil záměrně ruské hovorové řeči v jedné z prvních oper, v níž se uvádějí na scénu venkovští lidé. Rovněž Sokolovského hudba je založena na lidových melodiích. Námětově si lze vzpomenout na Rousseauova Vesnického věštce, přesazeného do ruského prostředí. Před svými druhy měl Jevstignej Ipatovič Fomin (1761—1800) přednost vzdělání v Itálii, kde byl v letech 1782—1786 v Bologni žákem Padre Martiniho. Po návratu do vlasti byl korepetitorem divadla v Petrohradě a komponoval chrámovou i operní hudbu. Lyrická jednoaktovka *Jamščiki na podstave* (Kočí na stanici, Petrohrad 1787) je považována za jedno z reprezentačních děl písňové opery na ruské půdě. Libreto vytvořil spolupracovník Ivana Práče na sbírce ruských lidových písní (1790) Nikolaj Lvov. Významnou roli v této zpěvohře hrají ansámby a sbory. V historii ruského divadla má Fomin i své místo jako tvůrce scénického melodramu *Orfej* (1800) na text Jakova Kňaznina, v němž se jeví jako následník Jiřího Bendy. Nejvíce pozoruhodným skladatelem raně romantické zpěvohry v Rusku je Alexej Nikolajevič Verstovskij (1799—1862). Adept inženýrství, vzdělával se zároveň ve hře na klavír, housle, v kompozici a ve zpěvu. Již jako devatenáctiletý se uvedl intermezzem na venkovský námět, po němž následovaly dvě desítky vaudevillů. Verstovskij dosáhl později kariéry u dvorských divadel v Moskvě. Z několika jeho oper získala neobyčejnou popularitu *Askol'dova mogila* (Askoldova mohyla, 1835 ve Velkém divadle v Moskvě), jež svého času předčila v oblibě Glinkovo dílo a udržela se na ruské půdě na repertoáru až do dvacátého století. Text Michajla Zagoskina čerpá námět z Kyjevské Rusi za knížete Vladimíra; je tedy předzvěstí látkového okruhu skladatelů Mocné hrstky. Verstovského schopnost rozlišit hudebně protichůdnost světů pohanského a křesťanského připomíná již umění Glinkovo.

Zakladatelem ruské národní opery se stal skladatel, který vyrostl v ovzduší lidového zpěvu a hudby a nabyt odborného vzdělání. Michail

Ivanovič Glinka (1804—1857) pocházel ze šlechtické rodiny, vyrůstal v rodné vsi Novospasskoje ve Smolenské gubernii. Prvé hudební dojmy mu zprostředkovaly nevolnické kapely, které provozovaly módní francouzskou, italskou i klasickou hudbu a měly na pořadu také ruské lidové písně. Vzdělán v pedagogickém ústavě v Petrohradě, učil se Glinka hře na klavír a na housle i hudební teorii a záhy začal komponovat. Dlouho se nezdržel ve státní službě, v letech 1830—1833 pobýval v Itálii a v příštím roce strávil 5 měsíců studia kontrapunktu u Siegfrieda Dehna v Berlíně. Po návratu do vlasti, stržen nadšením ruských literátů a umělců — byl přítelem A. S. Puškina a V. Žukovského — komponuje operu o 4 dějstvích s epilogem *Žizň za carja* (Život za cara, hrává se i pod názvem Ivan Susanin). Text napsal baron J. F. Rosen podle poemy děkabristy Kondratije Fjodoroviče Rylejeva. Děj se odehrává v době nepřátelského vpádu do Ruska v 10. letech 17. století; hrdinou tragického příběhu je sedlák Ivan Susanin, který obětuje svůj život pro vlast. Skladatel položil důraz na mohutné sborové scény, jež jsou od té doby pro ruskou operu příznačné. Jen nepatrně je rozvinut v Rusku 19. století obor kantáty a oratoria; široce založené sborové scény v operách se skvěle znějícími basy jako by tento nedostatek chtěly vynahradiť. V hudebně dramatické koncepci se opírá Glinka o Cherubiniho, v áriích lze ještě zaslechnout italismy. Znamenitě využívá orchestru, zejména v baletních výstupech. Glinka je mistr hudební charakteristiky a v opeře odlišuje polský živel mazurkový, krakoviakový a polonézový od ruského živlu, vyjádřeného sborovými scénami. Heroická opera *Život za cara* byla provedena roku 1836 ve Velkém divadle v Petrohradě, obnoveném roku 1825 jako reprezentační budova s hledištěm pro 2000 diváků a 5 řadami lóží.

*U kolébky ruské
operu: M. I. Glinka*

*Příběh Ivana
Susanina*



*Michail Ivanovič
Glinka*

*Orientální pohádka:
Ruslan a Ludmila*

V tomtéž divadle se konala roku 1842 premiéra druhé, pohádkové Glinkovy opery *Ruslan i Ljudmila*. Podle eposu A. S. Puškina napsal libreto skladatel ve spolupráci s několika literáty. Jestliže v Ivanu Susaninovi položil Glinka základy ruské národní opeře, má Ruslan význam pro vývoj pohádkové romantické opery v Rusku. Libreto poskytlo skladateli možnost rozvinout charakteristiku postav v několika vzájemně kontrastujících rovinách. Slavnostně heroická základní složka je vystižena vznosnou deklamací a podbarvena modálními obraty v harmonii. Lyrismus Ruslana a Ludmily je vyjádřen melodikou i bohatě odstíněnou harmonií s uplatněním chromatismů. Novým prvkem je u Glinky orientální atmosféra, jež na sebe upozorňuje zejména celotónovou stupnicí. Rovněž tady má Glinka zakladatelské místo v ruské tvorbě 19. století a jeho hudební orientalismy budou rozvinuty ve skupině skladatelů

Mocné hrstky. Divákovu pozornost upoutají taneční a sborové scény, bohatě instrumentované. Instrumentace je charakteristickou složkou Glinkova výraziva a skladatel působil svou orchestrální sazbou ještě na mladého Stravinského. Glinka věřil jako raný romantik v génia lidové tvorby. Byl přesvědčen o tom, že skutečným tvůrcem národní hudby je lid, skladatelé pouze aranžují. Příležitostně cituje i ve svých operách lidové melodie, jako v Ivanu Susaninovi v úvodní hrdinově árii nebo v jeho výstupech na závěr 4. jednání. Většinou však Glinka vytvářel vlastní nápěvy v lidovém duchu, a tím se přibližuje novoromantikům. Jeho tvorba, obdivovaná Berliozem i Lisztem, nezůstala bez vlivu na mladého Debussyho při jeho cestě do Ruska (1879). Glinka není jen zakladatelem ruské národní opery, ale má průkopnické místo i v ruské hudbě orchestrální. Strhující, vzletná ouvertura k Ruslanovi o tom svědčí stejně jako fantasmie *Kamarinskaja*; dodnes živé jsou na koncertních pódiih ouvertury *Jota aragonesa* a *Letní noc v Madridu*, inspirované Glinkovým pobytem ve Španělsku. Česká premiéra *Života za cara* se uskutečnila roku 1866 svépomocnou akcí v Prozatímním divadle v Praze za řízení kapelníka Jana Nepomuka Maýra. Ruslana a Ludmilu dirigoval při české premiéře na téže scéně Milij Balakirev v roce 1867.

Tvůrce

deklamační opery:

A. S. Dargomyžskij

Spojem mezi Glinkou a skladateli Mocné hrstky je Alexander Sergejevič Dargomyžskij (1813—1869). Byl původem šlechtic; podobně jako Glinka se po ukončení studií stal úředníkem a setrval v této službě delší dobu. Na rozdíl od Glinky, s nímž se stýkal a po jehož příkladu se obrátil k hudbě, měl kompoziční vzdělání jen skrovné. Dargomyžskij pobyl dvakrát nějaký čas v Paříži, Londýně a v Bruselu. Seznámil se s Meyerbeerem, Halévym, Auberem, jeho kompoziční záměry se však rozvíjely zcela samostatně. Ve svém domě v Petrohradě se od roku 1850 stýkal s knížetem Vladimírem Odojevským, Vladimírem Stasovem, Milijem Balakirevem a Alexandrem N. Serovem. Tak se octl v blízkosti vznikající Mocné hrstky. Skladatel vytvořil čtyři opery, z nich jednu baletní; dvě z nich zaujímají významné místo nejen v historii ruské opery. K pohádkové opeře *Rusalka* (Petrohrad 1856) si sám napsal text podle stejnojmenné poemy Puškinovy, přičemž zachoval v textu značný počet básnickových veršů. Pověst o vodní žínce, kterou znali ruští diváci z domácího zpracování singspielu Ferdinanda Kauera (1803), je romanticky vyhrocena. Dcera mlynáře Nataša, svedená a opuštěná knížetem, umírá a stává se královnou rusalek. Se svou dcerkou Rusaličkou (dětská mluvená role) je zajatkyň vod na dně řeky Dněpru. Otec Natašin, mlynář, v závěru strhne knížete, smířeného se svým osudem, do vodního víru. Starý námět zhudebnil Dargomyžskij netradičně. Vyšel z recitativu a důsledným

Pověst o vodní víle:

Rusalka

uplatněním deklamačního principu vytvořil svébytný operní typ. Podal se mu odhalit krásu zpívané ruské řeči v podobě recitativu, který se rozvíjí v arioso. Tak opouští skladatel schéma recitativ-árie a ve velkých scénách používá techniky doprovázeného recitativu. Dargomyžskij byl mistrem ruského romansu, prokomponované písně v ruské společnosti velmi oblíbené. Také jeho opery mají spíš komorní charakter.

Až do smrti pracoval Dargomyžskij na opeře *Kamennij gost'* (Kamenný host, Petrohrad 1872), kterou instrumentoval až Nikolaj Rimskij-Korsakov jako dílo z pozůstalosti. Tentokrát skladatel zhudebňoval přímo Puškinův veršovaný text, bez jakékoliv úpravy na způsob tradičního prefabrikovaného libreta. Odpadají tu árie a sbory, autor se soustředil na recitativ, v němž se snažil vystihnout přirozený melodický spád ruské řeči. Text, který nebyl určen ke zhudebnění, vchází nyní do nového života jako operní libreto. Dargomyžského donjuanovské opus je první ruskou komorní operou. Až na zpěvní vsuvky na počátku druhého jednání tu nenajdeme tradiční čísla. Na rozdíl od Wagnera tu chybí spojitost vazby příznačných motivů; orchestr není rozvinut v bohatý symfonický proud, ale slouží v zásadě jako doprovod zpěváků. Jenom ve vrcholných scénách se stává jeho podíl výraznější. Na české scéně se Rusalka hrála poprvé v pražském ND v roce 1889. Text přeložil dnes už zapomenutý básník Augustin Eugen Mužík, autor dalších překladů ruských operních libret (Kníže Igor, Jolanta). Kamenný host zazněl česky poprvé v Národním divadle až v roce 1935.

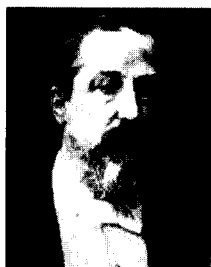
*Donjuanská varianta:
Kamenný host*

Převratný význam ve vývoji ruské hudby mělo vystoupení skupiny skladatelů, kteří se sdružili roku 1857 kolem Milije Alexejeviče Balakireva a jimž dal jejich teoretik, kritik Vladimír Stasov název *Mogučaja kučka*. Jádro skupiny tvořili významní operní tvůrci Borodin, Musorgskij a Rimskij-Korsakov. Stál před nimi obrovský úkol vyrovnat se s podněty evropské operní tvorby nastolením ruského národního umění. Až do počátku činnosti *Mocné hrstky* se rozprostíralo před ruskými skladateli bohatství evropské opery na jedné straně, právě tak jako na druhé straně nesmírná zásoba lidových písní a liturgických zpěvů byzantských a pravoslavných. V opeře navazovala skupina Mocné hrstky na Glinku a Dargomyžského; usilovala i na operním jevišti o vytvoření umění založeného na proniknutí do sféry ruské lidové písně. Vedle opery kladli tito skladatelé důraz na orchestrální hudbu jakožto druhý nejvýznamnější obor; v obou těchto odvětvích dávali přednost ruským námětům.

*Skladatelé Mocné
hrstky*

Sorva bychom našli druhého skladatele, který vytvořil při náročném občanském povolání vynikající scénické dílo jako Alexander Porfirjevič Borodin (1833—1887). Původem levoboček ze šlechtické rodiny, nabyt

Kníže Igor



Alexander Porfirjevič
Borodin

lékařského vysokoškolského vzdělání, dovršil studia v Německu a v Itálii a stal se profesorem chemie na medicínsko-chirurgické akademii v Petrohradě. Od chlapeckých let byla jeho láskou kompozice, jíž se učil soustavně pod vedením Balakirevovým a věnoval jí každou volnou chvíli. Těměř dvě desetiletí pracoval na epické opeře *Kníže Igor* (Kníže Igor), jež byla provedena v realizaci A. Glazunova a N. A. Rimského-Korsakova po autorově smrti, roku 1890. Premiéru v *Mariinském divadle*, založeném 1860 v Petrohradě, řídil druhý kapelník Karel Kučera (česky poprvé v pražském ND 1899). Libreto opřené o údajně staroruský epos *Slovo o pluku Igorově* napsal skladatel podle scénáře V. Stasova. Poprvé na operní scéně se tu objevil námět z ruského raného středověku. Na rozdíl od Dargomyžského klade Borodin menší důraz na recitativ a obrací pozornost k árii a ariosu. Kníže Igor je spíš barvitá freska, sled kontrastních obrazů nežli hudební drama. Důležitou roli hraje kolorit prostředí. V intencích Glinkových zdůraznil Borodin odlišnost světa ruských bylin a Tatarů s Polovci. Orientální scény se zpěvy a tanci náležejí v opeře k nejzdařilejším. *Polovecké tance* se sborem a orchestrem, jakožto útvar v opeře 19. století vzácný, jsou populární i mimo jeviště. V široce založeném díle se účinně prolínají lyrické a epické obrazy, nechybějí scény lidového humoru. Chromatismy, melodické arabesky a podmanivé rytmy dotvářejí účinnou kulisu této monumentální opery. Teprve dnešní doba se složitě vrací od Korsakovovy úpravy k původnímu Borodinovu záměru.

Génieus Mocné hrstky:
M. P. Musorgskij

Génieus Mocné hrstky byl Modest Petrovič Musorgskij (1839—1881). Syn statkáře, od 5 let se věnoval hudbě a brzy vospěl ve výborného klavíristu. Jako absolvent vojenské akademie v Petrohradě sloužil několik let v gardovém pluku, později byl úředníkem. V sedmnácti letech se stal členem Mocné hrstky; na jeho tvorbu měli vliv Balakirev a Rimskij-Korsakov. Musorgskij je nejsložitější zjev skupiny, geniální samouk; přijímal podněty Berliozovy a Lisztovy, Glinkovy a Dargomyžského a přetavil je v jeden z nejsobitějších projevů světové hudby. Východiskem Musorgského jako v podstatě vokálního skladatele byla písňová tvorba. Cyklus *Z dětské světničky* (1872) na vlastní texty v próze je prvním dílem v historii hudby, v němž skladatel dává nahlédnout do duše dítěte s jeho sny a představami i reálným pohledem na svět. Musorgskij je psychologizující realista (I. Lapšin), osamocený revoluční duch uprostřed Mocné hrstky. Neuspořádaný skladatelův život byl příčinou toho, že Musorgského obsáhlé jevištní plány zůstávaly v torzech a k divákovi se dostávaly v ne vždy stylově odpovídajících úpravách. Ještě dále za Dargomyžského dospěl Musorgskij v *pokusy dramatické hudby v próze Ženitba*, komponovaném na nezměněný činoherní text N. V. Gogola. Skladatel

dokončil v klavírním výtahu 1. dějství ze zamýšlené dvouaktové komedie (1868). Poprvé v dějinách opery se obrací Musorgskij k prozaické dramatické předloze, aby se přiblížil ke zdrojům lidské mluvy zprostředkovaním Gogolovým, jehož umění si velmi vážil. Tuto podnětnou práci přerušil, neboť byl zaujat od podzimu toho roku látkou, k níž si upravil libreto podle Puškinova dramatu a obsáhlého historického spisu Karamzinova.

Národní hudební drama o prologu a 4 dějstvích Boris Godunov je největším tvůrčím odkazem Musorgského. Děj se rozvíjí v několika souběžných pásmech. Na prvním místě je to drama Borise, který se stal carem za hrůzných okolností a nakonec umírá za výčitek svědomí. Musorgskij uvádí tuto postavu ve třech výstupech s hlubokým psychologickým proniknutím. Druhé pásmo tvoří bizarní příběh samozvance Otrepeva a jeho vzestup na ruský trůn. Za třetí je tu strastiplný osud ruského lidu, rovnocenného partnera Borisova. Tím se v opeře mění úloha pěveckého sboru, který se stal dramatickým prvkem. Poučen experimentem na Gogolovu prózu, vytříbil skladatel zpěvný recitativ jednajících osob v patřičném kontrastu. Nepravdělná struktura nápěvných frází spolu s archaizujícími modálními obraty a svébytná stylizace lidové písně i chrámového zpěvu vytvářejí nenapodobitelnou atmosféru. Pozoruhodné jsou historie vzniku a osudy provozování tohoto základního skladatelova díla. Roku 1874 bylo v Mariinském divadle v Petrohradě pod taktovkou Nápravníkovou provedeno druhé Musorgského znění, o prologu a 4 aktech. Ve světě se však ujala úprava N. A. Rimského-Korsakova (1896), zasahující nejen instrumentačně, jak se obvykle traduje, ale také kompozičně do autorovy partitury. Podstatně pietnější je instrumentace Dmitrije Šostakoviče, v níž se dnes Boris Godunov uvádí nejčastěji. Teprve od 70. let tohoto století se provozuje Boris Godunov také v Musorgského originálním znění. Z interpretů titulní role vynikl Fjodor Šaljapin skvělým hereckým i pěveckým podáním. Druhou operu s historickou látkou *Chovanščina* (Chovanština, 1886 Petrohrad), složil Musorgskij na vlastní libreto na podnět V. Stasova. Spojil tu dvě události, k nimž došlo za vlády Petra Velikého: povstání střelců, vedených knížetem Chovanským, a odpor starověrců, končící jejich hromadnou dobrovolnou smrtí na hranici. Ještě výrazněji nežli v Borisovi tu vystupuje pěvecký sbor, ztělesňující zástup lidu. Sugestivní postavu sektářky Marfy (mezzosoprán) obdařil skladatel ve scéně věštby jedním ze slavných čísel ruské operní literatury. Vedle proslulého Borise Godunova ustupuje Chovanština nezaslouženě stranou. Ve skutečnosti jde o dílo stejně hodnotné jako Boris, invenčně neobyčejně bohaté a dramaticky působivé.

*Národní hudební
drama: Boris
Godunov*



*Modest Petrovič
Musorgskij*

Torzo opery realizoval Rimskij-Korsakov, dílem se zabývali později Stravinskij a Šostakovič. Ještě jednou se vrátil Musorgskij k obdivovanému Gogolovi, komická opera *Soročinskaja jarmarka* (Soročinský jarmark) však zůstala nedokončena; chyběla instrumentace a větší část třetího jednání. Libreto napsal skladatel podle povídky z Gogolovy knížky *Večery na samotě u Dikaňky*. Barvitě lidové prostředí vykreslil ve střetání ostře řezaných figurek se smyslem pro satiru. Teprve roku 1913 bylo dílo veřejně provedeno v úpravě Cezara Kjuje v Moskvě. Mezinárodního uznání získala revize Nikolaje Čerepnina (Monte Carlo 1925). Boris Godunov našel cestu na české jeviště roku 1910 (Praha, ND). Chovanština se hrála v Brně roku 1933, Soročinský jarmark tamže roku 1940. Jako každý originální skladatel zůstal i Musorgskij bez následovníků. Dílčím způsobem však ovlivnil skladatele dalších generací, zejména ruských, Stravinského, Šostakoviče i Prokofjeva. Stopy jeho vlivu však lze najít i u Clada Debussyho.

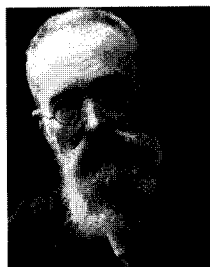
Reprezentant Nejuniverzálnější skladatelskou osobností a nejpłodnějším operním tvůrcem z okruhu Mocné hrstky byl Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov (1844—1908). Syn bývalého gubernátora, vyrůstal v kulturním prostředí a od dětství se věnoval hudbě; ve 14 letech již komponoval. Jako sedmnáctiletý se seznámil s Balakirevem a později s Musorgským a Borodinem. Po dokončení reálky v Petrohradě se stal námořním důstojníkem a absolvoval na lodi cestu kolem světa (1862—1865). Po návratu do vlasti se včlenil do Mocné hrstky a stále se pilně hudebně vzdělával. Roku 1871 se stal profesorem kompozice a instrumentace na nově založené petrohradské konzervatoři. Scénická tvorba zahrnuje podstatnou část skladatelova díla. Ve svých patnácti operách se obrací Rimskij-Korsakov vesměs k ruským látkám zejména pohádkovým a historickým. Mimořádný zájem o vědeckou a filosofickou literaturu i o beletrii je zdrojem značné šíře skladatelových operních námětů. Text k opeře *Pskovičanka* (Pskovanka, 1873) napsal autor podle dramatu Lva A. Meje. Chmurná historie z doby vlády cara Ivana Hrozného o odboji města Pskova proti krutému panovníkovi je oživena milostnou zápletkou. Deklamačně založené dílo spočívá na melodicky rozvinutém recitativu, výrazném harmonicky. Jednou z nešťastnějších skladatelových scénických prací je *Sněguročka* (Sněhurka, 1882 Petrohrad, česky v pražském ND 1905) na vlastní text podle hry A. N. Ostrovského. Tato lyrická pohádka ohlašuje zvrucnění komponistova výraziva. Bohatství starodávných lidových mýtů o návratu slunce a věčném koloběhu přírody vyvolalo u skladatele nové tóny; písňové útvary s asymetrickými rytmy jsou oživeny barvitou instrumentací. Po desetiletí vyplněném pedagogickou

prací a kompozicí orchestrálních děl (*Šeherezáda*, 1888) se obrací skladatel znovu k opěře. Na sklonku osmdesátých let zhlédl v Petrohradě první provedení Wagnerovy tetralogie Prsten Nibelungův na ruské půdě. Ačkoliv se netajil negativním stanoviskem vůči Wagnerovi, nezůstal lhostejným ve svém díle k příznačným motivům a k instrumentaci německého mistra. Rimskij-Korsakov se dlouhým vývojem dopracoval k osobité orchestraci, jež byla ještě obohacena wagnerovskými podněty. Zvláštností skladatelovy instrumentace je spojení živosti a nádhery s Glinkovou průzračností.

Podle povídky N. V. Gogola z knihy *Věčery na samotě u Dikaňky* vytvořil Rimskij-Korsakov *bylinu-koledu* na vlastní text *Noč pered Rožďestvom* (Příběh noci vánoční, 1895). Námět, který zhudebnil již Čajkovskij v opěře *Sřevičky*, zpracoval Rimskij-Korsakov svým oblíbeným způsobem ve zdůrazněném prolínání reality a fantazie. Ožívají tu ukrajinské vánoce s lidovými pověrami a figurkami čarodějnic a čertů. Skladatel své dílo odevzdal veřejnosti až po úmrtí Čajkovského. Premiéra se konala na oslavu 25. výročí činnosti Josefa Palečka, basisty a režiséra (někdejšího pěvce Smetanovy éry) v Mariinském divadle v Petrohradě pod taktovkou Eduarda Nápravníka.

Nejvýraznějším dílem 90. let je *opera-bylina Sadko* (Moskva, 1898) na libreto, jež vzniklo ve spolupráci komponisty se Stasovem a dalšími autory. Hrdinou této nejobsáhlejší partitury Rimského-Korsakova je legendární novgorodský guslar a pěvec, kupec Sadko, ruský Orfeus i Peer Gynt v jedné osobě. Divákovi se nabízí sled obrazů, evokujících na podkladě lidových mýtů ovzduší mohutného eposu s reálnými i pohádkovými postavami. Základem je zpěvný recitativ, opřený o psalmodické melodie staré Rusi. Sadko se line širokým tokem jako zpěv o ruské zemi a mořích. Písně cizozemských kupců jsou mistrné ukázky skladatelova orientalismu, ruské prostředí dokreslují sborové scény.

Pozdní období scénické tvorby Rimského-Korsakova se vyznačuje bohatstvím dramatických útvarů a mnohotvárností pojetí. V intimním dialogu aktovky *Mocart i Salieri* (Mozart a Salieri, 1898) navázal autor na melodický recitativ Dargomyžského; v doprovodu používá malého orchestru. Opera *Carskaja nevěsta* (Carská nevěsta, 1899 Moskva, česky v Praze, ND 1902) prozrazuje již travičskou zápletkou skladatelovo vybočení směrem k tradici italské opery. Libreto podle dramatu Lva Meje napsal I. F. Tjumeněv. Komponista se tentokrát zaměřil na melodicky výrazné sólové party; opera byla komponována pro primadonu ruské operní společnosti, Naděždu Zabel-Vrubelovou. Důmyslně vystavěné jsou ansámby, sbor má menší úlohu. Vzdor stylovému tradicionalismu



Nikolaj Andrejevič
Rimskij-Korsakov

nese Carská nevěsta všechny známky Mistrova umění, prošla světovými scénami a je na repertoáru ruských divadel.

Vrcholná díla ze sklonku skladatelova života zahajuje opera *Skazka o care Saltane* (Pohádka o caru Saltanovi, 1900). Autor se tentokrát ponořil do ovzduší ryzí pohádky i s motivem krutého vládce, který hraje významnou roli i v dalších Rimského dílech. V originální dramaturgii jsou proti sobě postaveny dva světy. Reálným postavám skladatel přisoudil vokální melodie, nadpřirozené figury jsou obklopeny instrumentálně založenými nápěvy. Významné jsou orchestrální mezihry — *Let čmeláka* se stal jednou z nejpopulárnějších světových melodií. Za myšlenkově nejbohatší dílo Rimského-Korsakova se považuje *Skazanie o nevidimom grade Kiteže a deve Fevronii* (Pověst o neviditelném městě Kitěži a panně Fevronii, 1907 Petrohrad, česká premiéra v Brně 1934). Legendární děj se rozvíjí ve vyprávění o záchraně svatého města Kitěže a naivně zbožné dívky, jež se pro svou nevinnost dostane do ráje. Zhubnutí staví na rozvinuté vokální složce, bohatě melismaticky vyzdobené, zabarvené modálními obraty; skladatel čerpal ze starých pravoslavných zpěvů. Bohatá účast sborů dodává sílu oratorního rázu, zářivé tóny orchestru propůjčují jednotlivým scénám náladové kouzlo. Životní dílo zakončil Rimskij-Korsakov na operním jevišti neobyčejným způsobem. V satiricko-groteskní báchorce *Zolotoj petušok* (Zlatý kohoutek, Moskva 1909) na text Vladimira Bělského podle Puškina vytvořil humornou alegorii, pranýřoval samovládu cara a intriky jeho dvora. Přihloupý car, záhadná a svůdnická carevna, vychytralý astrolog (*tenor altino*) vystupují v ostře kontrastujících scénických akcích. Ve skladatelově odkazu představuje Zlatý kohoutek jeho nejkratší a současně nejdokonalejší partituru, oprostěnou ve výrazu a skvěle znějící. Všestranně vtipná a instrumentačně vynalézavá hudba se těší pozornosti i v podobě orchestrální suity.

Obsáhlé scénické dílo N. A. Rimského-Korsakova tvoří v historii ruské opery mezník. Od tradičních raných prací dospěl skladatel k dílům volně rozvíjeným jako hudebně dramatické pásmo. Nepřebernou zásobnici jeho námětů tvoří ruský epos, bylina a pověst, kterou adaptuje vlastním textovým zpracováním. Významným inspiračním zdrojem je mu příroda, kterou vnímá s kosmickým pocitem ve víře ve věčný koloběh života jako výraz božského záměru. N. A. Rimskij-Korsakov bývá připomínán jako mistr instrumentace. Ve skutečnosti je jeho přínos hlubší. Připomeňme, že skladatelovým soukromým žákem byl Igor Stravinskij.

Ve srovnání s členy Mocné hrstky, vesměs autodidakty ve skladatelské práci, vystupují do popředí profesionálně vzdělaní ruští komponisté

s výraznou orientací na evropskou hudbu. Anton Rubinštejn (1829—1894) byl především jeden z největších pianistů své doby, proslulý expresivním výrazem. Dosáhl skvělé kariéry jako zakladatel a první ředitel petrohradské konzervatoře (1862) a dělil uměleckou činnost mezi koncertní cesty po světě, pedagogickou a kompoziční práci. Rubinštejn stál v opozici vůči Mocné hrstce a jako žák S. Dehna se upnul na německou hudbu. Výrazem toho je mimo jiné i kompozice 11 oper na německé texty; 8 oper složil Rubinštejn na ruská libreta. Biblickými náměty německých oper chtěl oponovat pohanským látkám oper R. Wagnera. Širokou oblibu získalo jediné skladatelovo scénické dílo, fantastická opera *Demon* (Démon, Petrohrad 1875) podle stejnojmenné básně Lermontovovy. Motiv démona, odsouzeného nebesy k věčné negaci, připomene zápletku Roberta dábla. Nejzdařilejší místa v této tradičně pojaté romantické opeře s působivými áriemi (kolorатурní role Tamary) jsou založena na líčení kavkazské přírody. Rubinštejn se tu svými orientalismy přiblížil skladatelům Mocné hrstky, jejichž estetiku odmítal.

Ačkoliv vstoupil Petr Iljič Čajkovskij do historie světové hudby (1840—1893) především jako symfonik, zanechal v operním oboru jedinečný odkaz a jako první ruský skladatel dobyl již za života světové slávy. Syn továrního ředitele a matky, jež byla dcerou francouzského emigranta, vyrůstal v početné rodině v kulturním prostředí plném pohody. Absolvent právních věd, nevydržel dlouho ve státní službě a roku 1862 vstoupil na nově založenou konzervatoř v Petrohradě. Již roku 1866 ho pozvali jako profesora harmonie na právě otevřenou moskevskou konzervatoř. Následují léta uměleckých úspěchů; podivuhodné přátelství s bohatou obdivovatelkou paní von Meck zaručuje Čajkovskému uměleckou volnost. Jezdí po Německu, kde řídí své skladby, navštíví i Ameriku. Jeho vystoupení v Praze a vzájemná přátelská úcta s Dvořákem náležejí ke světlym stránkám historie české hudby. Od roku 1878 se Čajkovskij věnoval převážně kompozici. Pozornost vzbudil operou *Čerevičky* (Střevíčky, Moskva 1887), na týž námět jako Příběh noci vánoční Rinského-Korsakova. Bezuzdná fantazie bláznivé vesnické historky z Gogolovy knížky Večery na samotě u Dikaňky mimoděk připomene obrazy Marca Chagalla. V této komicko-fantastické operní pohádce se Čajkovskij bezděky přiblížil tvůrčímu okruhu Mocné hrstky. Citáty ukrajinských lidových písní, jež sám nasbíral, se slučují s jemnou lyrikou; kritika psala o komické opeře v moll. Na první pohled vyhlíží tato opera, jež je zpracováním staršího skladatelova titulu (*Kovář Vakula*, 1876), jako spíše svědectví zápasu Čajkovského o jevištní útvar. Před lety však realizoval režisér Hanuš Thein v Národním divadle v Praze Střevíčky tak

Světová sláva ruské opery: P. I. Čajkovskij

Lyrické scény:
Evžen Oněgin

zdařile, že se inscenace dočkala stovky repríz. V době, kdy pracoval na první ze svých vrcholných symfonií (*4. f moll*), věnoval se Čajkovskij kompozici opery *Jevgenij Onegin* (Evžen Oněgin, 1879 Moskva). Veršovaný text Puškinova románu upravil na libreto spolu s Konstantinem Šilovským i s použitím původních Puškinových veršů. Podtitul opery *lyrické scény* prozrazuje Čajkovského záměr vytvořit psychologickou zpěvohru se silnými citovými akcenty a s podmanivým vylíčením prostředí. Skladatel se soustředil na vyjádření vzájemných vztahů jednotlivých postav, vycházejí přitom z pozoruhodně tvarovaných monologů, jež vyrůstají z dramatických situací. I když je Oněgin komponován jako plynulé hudebně dramatické pásmo, objeví se v něm tak říkajíc na každém kroku výrazné číslo: např. árie Olžina (*Já nedovedu smutně hledět*), árie Lenského (*Moje láska*), dopisová scéna Taťány z 1. jednání, valčík se sborem, Triquetův kuplet (*Jaký to překrásný je den*), árie Lenského (*Kde jste, kam odešly jste, dny májové*) ze 2. dějství nebo árie Greminova ze 3. jednání (*Láska kvete v každém věku*). Nejvýraznější postavou opery je Taťána, kdežto titulní hrdina Oněgin je vykreslen ve shodě se skladatelským záměrem matněji. Skvělá je baletní hudba a sbory, v nichž je výrazně rozlišena panská společnost a ruský lidový tón venkovských scén. Celou operou proniká Čajkovského vřelá melodika, zvýrazněná bohatstvím harmonie a instrumentace.



Petr Iljič Čajkovskij

Tři skladatelovy opery, jež byly provedeny v 80. letech, spojuje nepřiznivý osud děl, jež se neproslavila, ačkoliv jejich umělecká cena je nesporná. Všechny jsou komponovány na historické náměty a mají vyhraněně patetický ráz. Podle Schillerovy tragédie a dramatu Barbierova si skladatel sám napsal libreto k opeře *Orleanskaja děva* (Panna orleánská, Petrohrad 1881). Čajkovského zaujala hlavní postava Jany z Arku psychickou silou a průbojností. Rytířský ráz námětu vyvolal u skladatele tóny nadneseného patosu, avšak hovořit proto o Čajkovského příklonu k velké pařížské opeře není správné. Na domácí tradici historických látek navázal skladatel v opeře *Mazepa* (1884, Moskva). Hrdinou děje z ukrajinských dějin 16. století je romanticky rozeklaný odbojník proti carovi, který na cestě k moci neváhá zaprodat svou zemi cizím vojskům. Dramatické pásmo hudby je osvěženo písňovými a tanečními motivy kozáckými i ruskými. Velkou předehrou ke 3. jednání *Bitva u Poltavy* se prezentuje Čajkovskij jako symfonik. Méně známý ruský dramatik Ippolit Špažinskij zaujal komponistu hrou *Čarodějka*, podle níž mu napsal libreto ke stejnojmenné opeře. Děj se odehrává v Nižním Novgorodě v 16. století, hrdinkou je mladá hostinská Natasja, obviněná z čarodějství. Zhudebnění je vzhledem k námětu tradiční; převládají árie, dueta

a ansámby. Znamenitý je výjev 10 sólistů na pozadí osmihlasého sboru. Čarodějka neměla při premiéře v Petrohradě 1887 úspěch, dnes však je na ruských divadlech oblíbená.

Ve srovnání s lyricko-dramatickým Oněginem se jeví druhá proslulá opera Čajkovského jako výsostně dramatická záležitost. *Pikovaja dama* (Piková dáma, Petrohrad 1890) děkuje za svůj vznik Puškinově literární předloze, stejnojmenné novele, kterou rozšířil v libreto skladatelův bratr Modest. Romanticky vyhocený příběh s tajemnou postavou hraběnky vyjádřil libretista sledem kontrastně odlišených obrazů. Čajkovskij vystihl charaktery jednotlivých postav na dobovém pozadí. Skvělou postavou je schizoidní, vášněmi zmítaný Heřman, jakoby bratr Raskolnikova, jehož ohlas cítíme ještě v roli Alexeje v Prokofjevově opeře Hráč. V opeře se nachází řada poutavých čísel a ansámblů, jako je Heřmanovo vyznání, líčení Tomského, balada o staré hraběnce, romance Pavlíny a árie Elišy. Strhující je scéna Heřmanova šílenství ve 3. jednání, celé dílo vyznívá tragicky. (Česká premiéra Evžena Oněgina se konala v Praze, ND 1879, Pikovou dámu řídil na téže scéně v roce 1892 sám skladatel. V obou případech to bylo první provedení těchto oper za hranicemi.)

Psychologické drama:

Piková dáma

Čajkovského scénickou labutí písni je jednoaktová *Jolanta* (1892), k níž mu libreto napsal jeho bratr Modest. Námět putoval od H. Ch. Andersena ke hře dánského autora Henrika Hertze *Dcera krále Reného*. Děj se odehrává ve středověké Provinci. Nevšední motiv nevidomé dívky, královské dcery, jež neví, že je na světě něco jiného než její představy, vyvolal u skladatele jímavé tóny lyrické něhy. Zpěvní party i orchestr hýří novými barvami.

Čajkovskij náleží k největším mistrům světové baletní tvorby. Třemi slavnými balety vytvořil nejúspěšnější díla svého druhu, která stále žijí na jevišti i v podobě orchestrálních suit. Čajkovského celovečerní balety *Labutí jezero* (1876), *Šípková Růženka* (1889) a *Louskáček* (1892, na námět E. T. A. Hoffmanna) vynikají nevyčerpatelnou invencí a poezií, jednotlivá čísla jsou populární i v nesčetných úpravách.

K mohutnému rozvoji ruské opery ve druhé polovině 19. století významně přispěl jako skladatel a zejména dirigent umělec českého původu Eduard Nápravník (1839—1916). Absolvent varhanické školy v Praze a žák J. F. Kittla se dostal do služeb carské opery a dosáhl roku 1869 místa 1. kapelníka v Mariinském divadle, vystaveném roku 1860 jako druhá velká operní scéna v Petrohradě. Za 50 let svého působení přivedl Nápravník petrohradskou scénu na jednu z předních v Evropě; ve spolupráci s režisérem Josefem Palečkem a dirigentem Karlem Kučerou uvedl na 80 premiér, z toho asi polovinu ruské produkce. Ze čtyř oper

E. Nápravníka dosáhla popularity na ruské půdě a dočasných úspěchů i za hranicemi jeho třetí scénická práce *Dubrovskij* (1895). Libreto podle Puškinovy stejnojmenné novely (1833) napsal Modest I. Čajkovskij. V námětu se střetává psychologická motivace příběhu ze života tradiční ruské šlechty s loupežnickou romantikou velké opery.

Jediným scénickým dílem vstupuje na ruská operní jeviště Sergej Rachmaninov (1873—1943). Opera *Aleko* (1893, Moskva) je pozoruhodnou absolventskou prací mladého komponisty, kterou končil studium skladby u Tanějeva a Arenského na konzervatoři v Moskvě. Libreto podle Puškinovy poemy *Cikáni* je dílem režiséra Vladimira Němiroviče-Dančenka. Bohatá melodika, lyrismus, výstižná charakteristika postav, to vše připomíná Čajkovského. Zároveň se tu objevují autorovy vlastní prvky, zejména zdůrazněná deklamace. Po příkladu Dargomyžského složil Rachmaninov na nezměněný Puškinův text jednoaktovou operu *Skupoj rycar* (Skoupý rytíř, 1906). Upoutá tu velký monolog baronův, hutný orchestrální part prozrazuje ovlivnění Wagnerem. Skladatel se obrátil záhy ke koncertní dráze pianisty a po cestách po Evropě se od roku 1935 natrvalo usadil ve Spojených státech amerických, kde se proslavil orchestrální a klavírní tvorbou.

Osamoceným zjevem v historii ruské opery 19. století je Sergej Ivanovič Tanějev (1856—1915). Začínal jako vynikající pianista, byl žákem Nikolaje Rubinstejna a P. I. Čajkovského; koncertoval v řadě zemí, ale věnoval se záhy pedagogické práci na moskevské konzervatoři. Skladatelsky stojí Tanějev vlastně v opozici vůči svým romantickým ruským současníkům. Byl očarován kontrapunktem, jemuž věnoval obsáhlý, dvousvazkový teoretický spis, a právě tak ho okouzlovala hudba starých mistrů. Jeho jediná opera *Oresteia* je trilogií v jednom večeru s částmi *Agamemnon*, *Choefory* a *Eumenidy*; text podle Aischylova cyklu tragédií napsal A. A. Venkstern. Původní premiéru v Petrohradě řídil (1895) E. A. Kruševskij, režii měl Josef Paleček, do role Agamemnona byl obsazen Fedor I. Stravinskij, otec proslulého skladatele. Také Tanějevova *Oresteia* zřejmě patří k těm dílům operních dějin, které právem čekají na své jevištní znovuoživení.

POLSKO | První představení oper v Polsku v podání italských umělců se konala ve Varšavě od roku 1627 na dvoře polských králů. Roku 1724 otevřela šlechta v hlavním městě veřejné divadlo, na repertoáru byla italská operní tvorba. Po roce 1765 se na této scéně hrála francouzská opéra comique a italská opera v překladech do polštiny. Od 70. let se rozvíjí v měšťanském prostředí polská zpěvohra. Maciej Kamieński

*Měšťanská zpěvohra
v Polsku*

(1734—1821), původem ze Slovenska, dosáhl jednou ze svých několika zpěvoher značné popularity. *Nędza uszczęśliwiona* (Obšťastněná nouze, 1778 ve Varšavě) obsahuje 17 čísel spojených mluvenými dialogy. Domácímu publiku se autor zavděčil využitím polských lidových melodií. Rodák z Prahy, houslista a kapelník Jan Stefani (1746—1829) složil zpěvohru *Cud mniemany czyli Krakowiacy i górale* (Domnělé kouzlo aneb Krakovští a horalé, 1794 Varšava). V jednoduchém ději se škorpi měšťané s vesničany, až je navzájem usmíří student domnělým kouzlem s elektrickým přístrojem. V české divadelní produkci ani v první polovině minulého století nenajdeme zpěvohru, jež by byla tak bohatě vybavena ohnivě výbušnými tanečními čísly. Stefani, známý jako komponista četných polonéz, se stal touto hříčkou nejznámějším polským autorem 18. století.

K nejpobulárnějším skladatelům polských zpěvoher v prvních desetiletích 19. století náležel Chopinův učitel Józef Elsner (1768—1854), původem ze Slezska. Libreto jeho osvobozenecské opery *Król Lokietek* (Král Lokýtek, 1818) s historickou látkou ze 14. století upomene na Cherubiniho Vodaře. Obratnějším komponistou byl Karol Kurpiński (1785—1857), ředitel varšavské opery. Jeho ve své době velmi oblíbená zpěvohra *Zabobon* (1816) je novým zpracováním Krakovských a horalů. Z 26 skladatelových prací je *Zamek na Czorzstynie* (Zámek na Cornštýně, 1819) pozoruhodný motivem šílené dívky, jejíž konfrontace s přízrakem má na rozdíl od soudobých italských prací nádech jemné ironie.

Základní kámen polské národní opery položil ve druhé polovině 19. století Stanisław Moniuszko (1819—1872). Narozen na Litvě, studoval ve Varšavě a v Berlíně. Stal se kapelníkem ve Vilně, od roku 1858 byl ředitelem varšavské opery. Odtud podnikal cesty do Německa, do Francie i do Čech. Na varšavském hudebním učilišti vchoval celou generaci polských skladatelů. Moniuszkovým východiskem byla vokální tvorba, čítající na 400 písní. Velmi plodným byl skladatel i v operním oboru, avšak jen menší část z jeho 24 prací dosáhla úspěchu. Základním dílem Moniuszkovým je *Halka*, jejíž libreto vytvořil Włodzimierz Wolski podle povídky *Horalka* K. W. Wojcického. Ve své původní verzi o 2 dějstvích byla provedena koncertně ve Vilně, scénická rozšířená podoba o 4 aktech měla premiéru ve Varšavě 1858. Dramatická zápleťka Halky má sociální charakter; chudá venkovská dívka, svedena a opuštěna šlechtickým synkem, neunese tíhu osudu a volí dobrovolnou smrt. Jako písňový skladatel je Moniuszko nejšťastnější v lyrických výstupech, v nichž má jeho hudba grácií i melodický půvab. Expresivní harmonika a jemně odstíněná instrumentace

*Tvůrce polské opery:
S. Moniuszko*

Tragický osud Halky

dotvářejí podmanivě náladu a ovzduší. Neobyčejně zdařilé jsou sborové výstupy a strhujícím dojmem působí taneční scény se znamenitě stylizovanými mazurkami a krakoviaky. V Praze byla Halka provedena v roce 1868 v Prozatímním divadle pod taktovkou Bedřicha Smetany jako první zahraniční inscenace. Repríze byl přítomen i bouřlivě oslavovaný skladatel.



Stanisław Moniuszko

Za nejzralejší dílo Moniuszkovo se považuje komická opera *Straszny dwór* (Strašný dvůr, Varšava 1865, česky v Praze, ND 1891). Námětem je úsměvná historka o dvou zapřísáhlých starých mládencích, kteří podlehnou kouzlu dvou sličných dcer majitele dvora, v němž prý straší. Děj se odehrává ve šlechtickém prostředí, hlavní ideou zůstává láska k vlasti. Divák se octne s hrdiny veselého příběhu na silvestrovské slavnosti se starými zvyky, průvodem maškar a lidovými zpěvy a tanci. Umělecky velmi cenná opera zaujala neobyčejným bohatstvím forem od teskné dumky, kterou zpívá Hedvika, dcera pana Mečnika, ke kolorатурní árii její sestry v italském stylu, přes lyrické dívčí sbory až po rušné taneční výjevy a rozlehlá finále.

Na polských scénách se těší popularitě Moniuszkovy další scénické práce. Komická opera *Hrabina* (Hraběnka, 1860) je satirou na francouzskou módu polské aristokracie — odtud její lehčí až salonní ráz. Naproti šlechtě, napodobující cizí vzory, stojí lid se svými písněmi a zvyky. Často zajiskří mazurkové rytmy, zazní i znamenitá polonéza. Ve 2. jednání se objeví parodie na italskou operu. Na lidových tanečních motivech je založena jednoaktová buffózní hříčka *Verbum nobile* (1861). Svěží hudebnost zaručuje této hře, spočívající na jednoduché zápletce daného slova (Prodaná nevěsta !/), neselhávající účinnost. Zvláštností je part nápadníka obsazený barytonem. Ze tří kantát komponovaných ve Vilně je pozoruhodná *Widma*, provedená scénicky v Národním divadle v Praze v roce 1899 pod názvem *Zjevení duší*. Předlohou je 2. část dramatické básně Adama Mickiewicze *Dziady* (v překladu J. Vrchlického Tryzna). V osamělé kapli se shromáždili venkované k lidovému obřadu Dušiček. Kouzelník zaklíná dobré i zlé duchy. Podtitul lyrické scény naznačuje blízkost kantátovým útvarům 1. poloviny 20. století, jejichž scénické provádění si neklade nároky na skutečný dramatický děj, jako jsou choreografické scény I. Stravinského Svatba.

Ve druhé polovině 19. století nevykazuje polská opera dynamismus srovnatelný s ruskou nebo českou operou. Skladatelé Władysław Zelen-ski (1837—1921), Zygmunt von Noskowski (1846—1909) a Roman Statkowski (1860—1925) se uplatnili svými díly na domácím jevišti.

ČESKÁ OPERA | První operní představení v Praze se uskutečnilo při korunovaci císaře Ferdinanda II. za českého krále. 27. XI. 1627 byla ve Vladislavském sále na Hradčanech provedena italská pastorální komedie v podání umělců z Mantovy. Představení začalo o 5. hodině odpolední a protáhlo se do 9 hodin večer; konalo se zřejmě za umělého osvětlení, v té době za Alpami vzácného. V letech 1679—1680 sídlil císař Leopold I. se svým dvorem v Praze, kam se z Vídně utekl před morovou epidemií. Mezi několika operními představeními bylo v karnevalové sezóně roku 1680 poprvé provedeno *scherzo per musica* Antonia Draghiho *La Patienza di Socrate con due moglie* (Sokratovo trápení se dvěma manželkami).

Italská opera v Praze

Nejprve se objevil s operní společností v Praze Giovanni Federico Sartorio v letech 1702—1707. V divadle na Malé Straně provedl roku 1704 operu *Libussa* s hudbou Bartolomea Bernardiho, jejíž text převzal ze stejnojmenné opery z Wolfenbüttelu (1692). Česká přemyslovská pověst se tak dostává na operní jeviště střední Evropy dříve, než se stala námětem díla T. Albinoniho v Benátkách (1697). Největší operní událostí 18. století v Praze bylo honosné provedení několika oper předních italských mistrů v interpretaci umělců vídeňského dvora roku 1723 u příležitosti korunovace císaře Karla VI. za českého krále. Již roku 1701 založil známý podporovatel umění, pozdně barokní kavalír hrabě František Antonín Sporck stálé divadlo v Praze Na poříčí. Ve svém letním lázeňském sídle Kuksu vybudoval rovněž divadlo, v němž roku 1724 hrála benátská operní společnost, jež se objevila také v Praze. Impresáριο Antonio Denzio se svou stagionou se udržel v hlavním městě Čech deset let; roku 1734 uvedl operu *Praga nascente da Libussa e Primislao* (Praha založená Libuší a Přemyslem). Většinou uváděl Denzio na scénu díla benátských skladatelů, A. Vivaldiho, T. Albinoniho, G. A. Bioniho a A. Lottiho. Významné je impresáριοvo spojení s A. Vivaldim, který zprostředkoval nejen zpěváky z Benátek, ale také dával k dispozici své opery k provedení v Praze.

Ze zámeckých scén, jež zakládala česká šlechta na svých venkovských sídlech, bylo pozoruhodné divadlo v Jaroměřicích nad Rokytnou za hraběte Questenberka v první polovině 18. století. Hraběcí kapela, složená z poloprofesionálů a amatérů, sloužících i místních měšťanů, provozovala rovněž opery. Na repertoáru byli italští a vídeňští komponisté pozdně neapolského směru, Antonio Caldara, Francesco Conti, Leonardo Leo, Nicolo Porpora a další. Maestro kapely, tenorista, houslista a skladatel František Míča (1694—1774) je autorem opery na lokální námět *L'origine di Jaromeriz in Moravia* (O původu Jaroměřic, 1730). Ve dvou dochovaných aktech skladatelovy rukopisné partitury se nachází pod

italským textem rovněž text český. Šlechtické obecnstvo mělo k ruce německý tisk libreta, z něhož lze zjistit, že tato tříaktová opera seria měla poněkud překvapivě tři komická intermezza. Míčova opera o založení městečka Jaroměřic je jakýmsi miniaturním protějškem slavnostní opery *Costanza e fortezza* a první prací domácího autora, jež se zpívala vedle italského originálu také česky.

Širším repertoárem se mohlo vykázat divadlo na zámku v Českém Krumlově, na jehož až dosud dochované scéně včetně dekorací a technického zařízení z roku 1766 se hrála italská opera seria i buffa, francouzská *opéra comique* a balet.

Divadlo V kotcích Vývojově významná jsou na českém území městská divadla, jež na rozdíl od rezidenčních scén pěstovala spíše zábavný repertoár. V roce 1732 působil v Brně proslulý impresárió Angelo Mingotti, v Praze bylo roku 1739 otevřeno městské *divadlo V kotcích*, jehož ředitelé uváděli kromě významných děl opery seria zejména italskou buffu. Ve společnosti nejvýznamnějšího impresária této scény Giovanniho Battisty Locatelliho (1748—1757) působil v Praze jako kapelník Ch. W. Gluck a řídil tu premiéry svých oper *Ezio* (1750) a *Issipile* (1752). Velkorysým divadelním podnikatelem byl Giuseppe Bustelli, který vedle staroměstské scény *V kotcích*, kterou vedl v letech 1764—1769, působil i v Drážďanech a hostoval se svou společností v dalších městech. Za něho byly provedeny ve druhé polovině 60. let v Praze paralelně s italskými divadly premiéry tří oper Josefa Myslivečka. Jen jediný pražský autor se uplatnil na operní scéně svými dvěma díly. Jan Antonín Koželuh (1738—1814), kapelník v chrámě sv. Víta, se uvedl operou na známý Metastasiův text *Alexandro nell'Indie* (1769). Její úspěch podnítil skladatele k vytvoření opery *Demofonte* (1771) opět na text P. Metastasia. Koželuh zaujal obecnstvo množstvím doprovázených recitativů, jeho obě opery však zůstaly ojedinělými pokusy domácího skladatele.

Nosticovo divadlo Do historie evropské opery vstoupilo *Nosticovo divadlo*, založené roku 1783 hrabětem Františkem Antonínem Nosticem-Rieneckem, nejvyšším purkrabím a prezidentem královského gubernia. V této budově se uskutečnily památné mozartovské premiéry z iniciativy jednoho z posledních impresáriů italské opery v Praze Pasquale Bondiniho.

Na počátku české opery: F. Škroup V osmdesátých letech 18. století se na pražských jevištích objevily první zpěvohry v českém jazyce, většinou překlady německých singspielů. Historie české opery začíná v kruhu ochotníků, hostujících od roku 1823 ve *Stavovském divadle*, jak se od roku 1798 jmenovalo *Nosticovo divadlo*, když je koupili čeští stavové. Přední člen této skupiny, mladý právník František Škroup (1801—1862), je autorem zpěvohry *Dráteník*

(1826) na libreto Josefa Krasoslava Chmelenského. Vzorem tohoto nenáročného kusu byl Škroupovi singspiel vídeňského komponisty Josepha Weigla *Die Schweizer Familie* (1809), provozovaný ve Stavovském divadle roku 1823 v překladu S. K. Macháčka jako *Rodina švejcarská*. Škroupova hra má jednoduchou zápletku převleku zamilovaného mládence za přívětivého dráteníka a končí šťastně sňatkem dvou mladých lidí ze zámožných kupeckých rodin. Výrazněji se Škroup, tehdy již kapelník německého Stavovského divadla, zapsal do české kulturní historie jako autor hudby ke hře se zpěvy *Fidlovačka* (1834) Josefa Kajetána Tyla. Píseň *Kde domov můj?*, kterou potěší pouliční zpěvák účastníky lidové slavnosti v Nuslích, se stala národní a po roku 1918 českou státní hymnou. František Škroup je příkladem umělce, který se z ochotnického prostředí, v němž byl činný jako zpěvák, dirigent a skladatel, vypracoval k dráze profesionálního hudebníka. Jeho jevištní dílo je ještě dvojazyčné. Po neúspěších s českými operami (*Oldřich a Božena* 1828, *Libušin sňatek* 1835) Škroup komponoval závažná díla na německé texty (*Der Meergeuse, Columbus*). Významná je jeho úloha hudebního ředitele Stavovského divadla, v němž uváděl na scénu hodnotný repertoár. V 50. letech to byly zejména pražské premiéry oper R. Wagnera (*Tannhäuser* 1854, *Lohengrin*, *Bludný Holanďan* 1858). Škroup seznámil Prahu i s díly G. Verdiho (*Nabuchodonosor, Ernani* 1849, *Rigoletto* 1852, *Trubadúr* 1856).

Roku 1862 bylo otevřeno *Prozatímní divadlo* jako první česká činoherní a operní scéna. V hledišti pro téměř 900 diváků zazněly první repertoární opery v českých překladech a objevily se novinky domácích kompozitů. Roku 1861 vypsala vlastenecký hrabě Jan Harrach soutěž o nejlepší české historické a komické opery. Po několikaletém průtahu byla udělena s výhradou první cena Smetanově opeře *Braniboři v Čechách*.

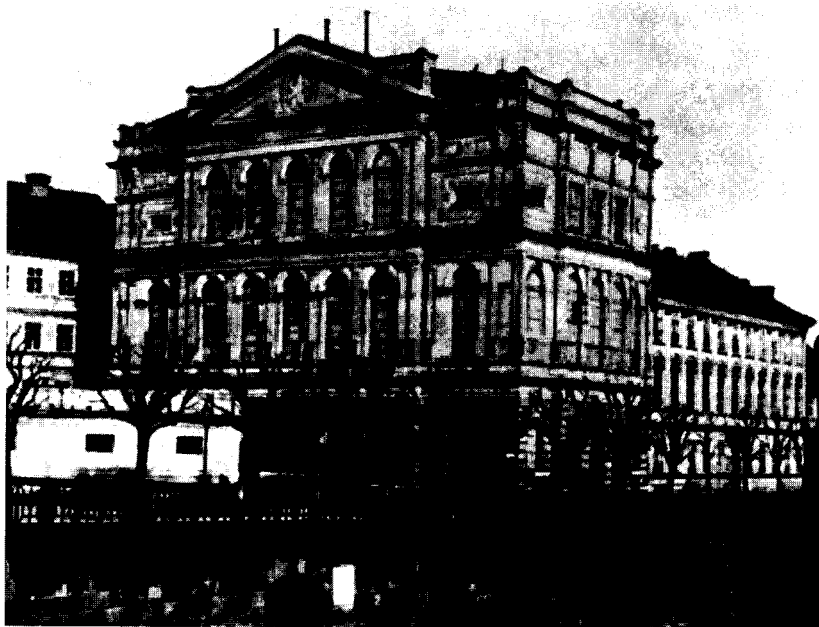
Bedřich Smetana (1824—1884) náleží k hudebníkům, jejichž život koresponduje svou heroičností i tragismem s umělcovým dílem. Syn panského sládky v Litomyšli, pěstoval hudbu aktivně od dětství jako pianista, po středoškolských studiích se vzdělával v harmonii a skladbě u Josefa Proksche v Praze, kde si později otevřel hudební školu. Tísňen finanční nouzí i nepochopením odešel do švédského Göteborgu (1856—1861), kde byl dirigentem filharmonického spolku. V cizině se setkal s Franzem Lisztem a oba umělci uzavřeli vřelé životní přátelství. Po návratu do vlasti se Smetana rychle začlenil do kulturního života Prahy, řídil koncerty a účinkoval jako komorní hráč, účastnil se založení Umělecké besedy a byl jejím prvním předsedou a sbormistrem zpěvácského spolku Hlahol. Když ve zralém věku přikročil ke kompozici oper,

*První česká scéna:
Prozatímní divadlo*

*Zakladatel české
národní opery:
B. Smetana*

Braniboři v Čechách měl již za sebou symfonická, komorní i vokální díla, jimiž stanul v čele českých hudebníků. Ve své první operě *Braniboři v Čechách* (Prozatímní divadlo 1866) Smetana vychází z revolučně demokratického ovzduší roku 1848. Libretista Karel Sabina napsal příběh z doby braniborské okupace Čech po smrti krále Přemysla Otakara II. se zjevným jinotajem,

*Budova Prozatímního
divadla*



upomínajícím na rané opery Verdiho. Smetanova hudba ještě spočívá na principu uzavřených čísel, jež jsou však navzájem organicky spojena. Postava Ludiše je obklopena lyrismem, ve sborové modlitbě druhého dějství zazní ohlas společenského zpěvu, strhující jsou sborové výjevy s výbušnou baletní hudbou. Téhož roku byla provedena v Prozatímním divadle opera, jež nejen otevřela Smetanovi cestu ke kapelnické funkci, ale stala se jeho nejúspěšnějším dílem. Původně byla *Prodaná nevěsta* (1866) zpěvohrou s mluvenými dialogy o dvou jednáních a teprve několikrát přepřevyáním nabyla nynější tříaktové podoby s příkomponovanými recitativy a baletními výstupy. V Sabinově libretu je zachyceno ovzduší českého venkova s rázovitými figurkami v rovině úsměvného humoru. Ve skladatelově zhudebnění vystupuje do popředí na jedné straně skvělá taneční stylizace, na druhé straně vřelý lyrismus, který pozvedá operu na úroveň novoromantické hudební komedie. Smetanovi se splnil sen o díle, jehož každé číslo bude skvostem, jak se tomu obdivoval

Prodaná nevěsta

na Figarově svatbě nebo Lazebníku sevillském. Prodaná nevěsta znamenala pro skladatele ověření tvůrčí koncepce, podle níž cesta k národní opeře vede vytvořením správné české deklamace a svébytnou stylizací lidových prvků.

Osobitý styl, který nazýváme smetanovským, vyzrál během kompozice skladatelovy jediné tragické opery *Dalibor* (Novoměstské divadlo v Praze 1868). Toto první důsledně prokomponované Smetanovo dílo spočívá na rozšířených sólistických výstupech, duetech a sborech, bez ansámblů a baletů. Po premiéře se proti skladatelovi rozpoutala kampaň vedená Smetanovými odpůrci. Bylo mu vytýkáno cizáctví, jmenovitě wagnerismus, jehož výrazem mělo být používání příznačných motivů. Ve skutečnosti je opera tematicky jedinečně sevřeným a celistvým dílem, námětově i kompozičně vycházejícím z národních tradic a přitom soudobým. Tak je také přijímán *Dalibor* na světových scénách, kam vedle *Prodané nevěsty* proniká ze Smetanových oper nejčastěji.

Dalibor

Ke slavnostnímu otevření Národního divadla v Praze komponoval Smetana operu *Libuše* (1881). Námět české královské pověsti lze sledovat v evropské opeře od sklonku 17. století přes ranou romantiku až po novoromantické Smetanovo *slavné tableau*, *hudebně dramatické uživotnění*. Takto označil skladatel svou nejzávažnější scénickou práci, jejíž provedení si přál jen při slavnostních příležitostech národa. Libreto k opeře napsal německy Josef Wenzig a do češtiny přeložil Ervín Špindler, oba autoři textu předchozího díla. *Libuše* je stavebně nejnáročnější skladatelova opera. Sólistické výstupy jsou komponovány jako lyricko-patetické monology, někdy s důstojným klidem (*Libuše*, *Přemysl*), jindy s vášnivým vzrušením, vyjádřeným chromaticky vyhocenou harmonií (*Krasava*). Aniž se uchýlil k archaizaci, vyjádřil Smetana starobylé ovzduší děje a charakterizoval hlavní postavy přiléhavými příznačnými motivy. Fanfáry ze slavnostního orchestrálního úvodu dodnes oznamují příchod českého prezidenta. Skvělou postavu *Libuše* vytvořila za *Talichovy éry Marie Podvalová*, v roce 1995 tuto roli poprvé zpívala *Eva Urbanová*.

*Slavné tableau:
Libuše*

Dílem tvůrčí pohody lze nazvat Smetanovu salonní veselohru *Dvě vdovy* (1874), jejíž text napsal Emanuel Züngel podle francouzské komedie. Podobně jako *Prodaná nevěsta* byly *Dvě vdovy* napsány původně jako zpěvohra s mluvenými dialogy a roku 1877 prokomponovány. Smetana rozvinul v této opeře nový konverzační styl založený na zpěvném recitativu. Prostředí statkářského salonu navodilo v díle noblesní atmosféru. Při úpravě skladatel připojil milenecký pár mladých venkovanů, aby vyvážil tuto skutečnost lidovým prvkem. Jen jedenkrát se uplatnil ve Smetanově opeře melodram ve scéně *Ladislavova vyznání lásky* (*Milostivá*)

*Salonní veselohra:
Dvě vdovy*

paní, nadešel okamžik) a právě tak jen jednou zazní z Mistrova operního orchestru decentně stylizovaný valčík, který se ozve při zmínce o plesu. Komorní ráz zpěvohry dosvědčuje i malá účast sboru. Gustav Mahler, cititel Smetanova umění, uvedl *Dvě vdovy* roku 1881 v Hamburku jako první zahraniční provedení spolu s dalšími Mistrovými operami.

Tragický osud, jenž stihl Smetanu na vrcholu uměleckých sil, nevyléčitelná nervová nemoc a s ní souvisící hluchota, jeho tvůrčí sílu neoslabil. V zákoutí jabkenické myslivny, kam se uchýlil do rodiny své dcery, vytváří skladatel monumentální symfonický cyklus *Má vlast* a komponuje své nejúsměvnější scénické dílo, operu *Hubička* (1876). Ve spolupráci s libretistkou svých pozdních děl Eliškou Krásnohorskou uvedl na scénu námět povídky Karoliny Světlé z Podještědí. Hubičkou vstupuje do Smetanovy tvorby lyrická opera jako dílo vzácné kompoziční sevřenosti, vroucnosti a intimity. Blízkost lidovému prostředí naznačuje Smetanův jediný vědomý citát lidové melodie na operním jevišti, ukolébavka *Hajej, můj andílku*. Druhá ukolébavka, *Letěla bělounka holubička*, zlidověla.

Hubička

Tajemství

Mistrovou nejvíce prokomponovanou komickou operou je *Tajemství* (1878). Tentokrát Krásnohorská Smetanovi nabídla libreto na původní námět, v němž zachytila kouzelným způsobem městečko pod Bezdězem. Před diváky defilují figurky hašteřivých konšelů, řemeslníků, sousedek a sousedů a z tohoto barvitého pozadí vystupuje jedna z nejzávažnějších smetanovských postav, věčný hledač Kalina. Z úst sólistů zazní píseň v několika proměnách, společenská, pijácká, taneční, jarmareční (s průvodem kytary!) a v ženském sboru píseň poutní, jež vstoupila do repertoáru českého kostelního zpěvu. Charakteristické pro operu *Tajemství* jsou obsáhlé, polyfonně založené ansámby, v nichž si každá postava uchovává svou charakteristiku. Romantické je líčení okolí hradu Bezdězu i líbezné krajiny, realisticky věrně jsou vystiženy malicherné sváry obyvatel starosvětského městečka. *Komicko-romantická* opera *Čertova stěna* (1882) je poslední Mistrovo dokončené scénické dílo, o němž se od počátku hovoří s rozpaky jak nad libretem, tak nad zhudebněním. E. Krásnohorská spojila příběh pozdní lásky pana Voka z Vítkovic s bizarní pověstí o ďáblovi strojícím v převlecích úklady nově založenému klášteru. Námět, který ještě prozrazuje raně romantické prvky, zhudebnil Smetana s vrcholným mistrovstvím novoromantického komponisty. Nápadně vystupuje do popředí znamenitá deklamační stránka, a přece dílo působí lyrickým dojmem. Orchester se podílí výrazným způsobem na rozvoji děje, a přitom tu zaznějí půvabná zpěvní čísla. Pozoruhodná je harmonická složka, přispívající k charakteristice postav i situací; motivem Raracha je zvětšený durový kvintakord. Pozoruhodná barvitost

Operní epilog:

Čertova stěna

instrumentace dosahuje vrcholu v *Pekelném tanci*. Tragickým epilogem Smetanova díla je torzo opery *Viola*, komponované v letech 1874—1884 na text E. Krásnohorské podle Shakespearovy komedie *Večer tříkrálový*. Zachovalo se 276 taktů partitury a 89 taktů tužkové skicy (fragment scénicky provedl O. Ostrčil v ND v r. 1924).

Bedřich Smetana zaujal v české hudbě 19. století jako skladatel oper, symfonických a komorních děl vůdčí místo. Jeho osm dokončených oper splynulo s představou českosti na hudebním jevišti a stalo se vzorem pro další skladatelské generace. Smetana si byl vědom svůdnosti belcantového typu italské opery a unikal jeho vlivu směrem k německé a francouzské operě. Ve zdařilém úsilí o vytvoření české opery navázal tvůrčím způsobem na wagnerovský scénický typ, založený na plynulém rozvoji hudebně dramatického proudu. Vyhýbal se využití árií jako koncertantních forem a v pozdější době dával přednost monologům, jež u něho vyjadřují rozpoložení určité postavy ve vyhraněné dramatické situaci. Ve volbě námětů zůstává Smetana až do sklonku života v domácím prostředí venkovském, maloměstském, společenském a historickém.

Z plejády mladších současníků Smetanových, kteří se ještě obraceli k francouzské velké operě a pokoušeli se i v komickém oboru, vystoupil jediným dílem, úspěšným ve světě a dosud živým na domácím jevišti, Vilém Blodek (1834—1874). Námět jednoaktovky *V studni* (1867) připomene mimoděk Rousseauova Vesnického věštce; v libretu Karla Sabiny pomůže mladé milenecké dvojici dobrou radou stará Veruna, považovaná ve vsi za čarodějku. Text nabídl skladatelovi vděčné jevištní situace, opředené kouzlem svatojanské noci s tradičními lidovými zvyky. Skladatelova opera prozrazuje vzor německé raně romantické hudby, výrazově je neobyčejně svěží a podmanivá. 23 let před slavným *Intermezzo sinfonico* ze Sedláka kavalíra zazněl z jeviště Prozatímního divadla v Praze náladový *Východ městce* na otevřené scéně. Mohutné smíšené sbory, které rámují děj, byly jedním z důvodů, proč se Blodkova aktovka objevovala v pořadech českých a moravských zpěváckých spolků.

Asi v dvojnásobném počtu let ve srovnání se Smetanou sváděl zápas o operu Antonín Dvořák (1841—1904). Od roku 1870 do roku 1900 vytvořil deset skladeb, z nichž jedna, *Král a uhlíř*, má dvě zcela odlišná znění a druhá, *Dimitrij*, byla dvakrát zevrubně přepracována. Ke scénické tvorbě Dvořák přistoupil v době, kdy byl violistou Prozatímního divadla v Praze. Roku 1870 komponoval na německé libreto Theodora Körnera, básníka osvobozenského boje proti Napoleonovi, operu *Alfred*. Tragická historie s vítězným koncem o válce Dánů s Brity, vedenými



Bedřich Smetana

Symfonik na scéně:
A. Dvořák

králem Alfredem, prozrazuje Wagnerův vliv. Ani v idylickém ovzduší opery *Král a uhlíř* (1871, 1874) na námět loutkové hry Matěje Kopecského se Dvořák nevymanil z pozdně romantického okruhu; ozvaly se tu však poprvé české tóny. Tragická *Vanda* (1876) na námět z polského dávnověku prozrazuje skladatelovo okouzlení velkou operou. Do povědomí obecnstva vstoupil Dvořák dvojicí komických oper. Svěží aktovka *Tvrde palice* (Nové české divadlo, Praha 1881) na text Josefa Štolby vyniká charakteristikou venkovských figur. Motivem záletného knížete, usilujícího o přízeň venkovské dívky, upomene libreto komické opery *Šelma sedlák* (Prozatímní divadlo, 1878) z pera J. O. Veselého na Figarovu svatbu. Skladatelova hudba svou bezprostředností a důrazem na lidový tanec navazuje na Smetanův vzor. Duet Jeníka a Bětušky ve 2. jednání (*Rozlučme se, drahá*) je nejsmetanovštější Dvořáková melodie.

V době výstavby budovy Národního divadla komponoval Dvořák historickou operu *Dimitrij* (1882). Text Marie Červinkové-Riegerové navazuje látkově na Musorgského Borise Godunova. Již libreto blízké kreacím E. Scriba přivedlo Dvořáka do blízkosti pařížské velké opery, tehdy v Praze oblíbené, jak o tom svědčí ansámby, finále a sbory. Skladatel našel nové tóny ve vylíčení Kremle modálně zbarvenou melodikou a harmonikou a vytvořil mohutné scény oratorního rázu.

Jakobín Dvořákovým mistrovským dílem je opera *Jakobín* (Národní divadlo Praha, 1889) na text libretistky předchozí práce. Starověský obrázek českého městečka ze sklonku 18. století je okořeněn zápletkou, s níž jsme se setkali v Bendově singspielu *Walder*. Skladateli imponovalo prostředí, jež důvěrně znal, a mohl vzdát hold i českému muzikantství, z něhož sám vyrůstal, včetně zdařilé figurky venkovského kantora. Opera získává sympatie bohatstvím melodických nápadů i vřelostí výrazu. Některé melodie náležejí k těm, jež navždy utkví v mysli diváků, jako duet *My cizinou jsme bloudili*.

Podle lidové pohádky, známé ze sbírky Boženy Němcové, napsal libreto mladý Adolf Wenig k Dvořákově opeře *Čert a Káča* (Národní divadlo Praha, 1899). Naivní látka vzbudila Dvořákovu pozornost možností vytvořit kontrastní scény fantastické i lidové. Učinil tak na vrcholu svého umění v prokomponovaném hudebním proudu, upomínajícím na powagnerovskou generaci, s vyzdvižením úlohy orchestru, bez duet a ansámblů, s množstvím jadrné taneční hudby. Dvořák neměl valné štěstí s libretisty; teprve v závěru své kompoziční dráhy dostal do rukou zdařilý pohádkový text. Dramatik a režisér Jaroslav Kvapil se inspiroval prastarým motivem báje o vodní víle a přetvořil jej v soudobé libreto vysoké básnické hodnoty. Ovlivněn Andersenovou pohádkou i Erbenovou

Rusalka

Kytící položil důraz na lyrické vyznění děje, v němž stojí proti sobě sympatické postavy pohádkové a sobecké figury lidské. Dvořák byl zcela zaujat kompozicí, v níž vyslovil své nejintimnější vyznání. Opera *Rusalka* (Národní divadlo Praha, 1901), hýřící dvořákovskými melodiemi i skvělou instrumentací, se stala jednou z nejoblíbenějších oper českého publika a v posledních letech proniká úspěšně do zahraničí.

Na sklonku života sáhl Dvořák opět po světové látce. Zhudebnil libreto Jaroslava Vrchlického na tragický námět z doby první křížové výpravy. Opera *Armida* (Národní divadlo Praha, 1904), v níž se mísí fantastické, erotické i exotické prvky, vyvolala ve skladatelově představitosti tóny vášně i patosu, nevzbudila však ohlas srovnatelný s předchozími díly. V době několikaletého působení v Brémách (1959—1962) nastudovala titulní roli Dvořákovy *Armidy* proslulá španělská sopranistka Montserrat Caballé.

Nejvýraznější postavou vedle dvou zakladatelských zjevů české hudby 19. století je Zdeněk Fibich (1850—1900). Syn lesmistra, vyrůstal v kulturním prostředí. Po absolvování gymnázia studoval hudební teorii, krátce i u Smetany, dále na konzervatoři v Lipsku, žil v Paříži, Mannheimu a od roku 1871 trvale v Praze. Tento kultivovaný skladatel, nakloněný světovosti, vědomě navazoval na tvorbu Smetanovu. Ve vývoji české hudby zaujímá pozici novoromantika s národním akcentem.

První z jeho sedmi dochovaných oper, *Bukovín* (1874) na libreto K. Sabiny, je komponována na naivní raně romantický námět z českého zemanského prostředí. Prvým výraznějším skladatelovým dílem je opera *Blaník* (1881) na text E. Krásnohorské. Pověst o blanických rytířích s příběhem zasazeným do pobělohorské doby zhudebnil Fibich jako patetickou operu s výraznými sólovými party a ansámby. Tragická opera *Nevěsta messinská* (Národní divadlo Praha, 1884) na libreto Otakara Hostinského podle Schillerovy hry se rozvíjí jako hudební drama se zdůrazněnou deklamací zpěvních hlasů a důmyslně vypracovaným orchestrem. Nové tóny přináší opera *Bouře* (Národní divadlo Praha, 1895), jejíž libreto podle Shakespeara napsal Jaroslav Vrchlický. V barvitě orchestrální partituře lze zaznamenat vlivy Čajkovského a Rimského-Korsakova, jejichž hudbu skladatel studoval. Od poloviny 90. let se stává jedinou Fibichovou libretistkou Anežka Schulzová, skladatelova múza i milenka. Ve vášnivé opeře *Hedy* (1897) podle epické básně *Don Juan* lorda Byrona se zračí tristanovská touha i melancholie konce století.

Nejvíce zaujal Fibich operou *Šárka* (Národní divadlo Praha, 1897), v níž je stará česká pověst tradována jako lyricky vroucí příběh. Děj se soustřeďuje na vášnivý vztah Ctirada a Šárky a vrcholí v druhém jednání,

Současník klasiků:
Z. Fibich

Nevěsta messinská

Šárka

v němž se spojuje půvab přírodních obrazů s milostnou lyrikou. Titulní role se stala přitažlivou pro významné české sopranistky. Fibichova nejnámější práce budí respekt svou výstavbou právě tak jako řadou jedinečných hudebních nápadů. Melodicky nesmírně bohatá opera spojuje gluckovsky vážný dramatismus s wagnerovským způso-

Čeští skladatelé roku

1885, skupinová

fotografie: Karel Bendl,

Antonín Dvořák, Josef

Bohuslav Foerster,

Jindřich Křan

z Albestů, Karel

Kovařovic, Zdeněk

Fibich



bem práce s příznačnými motivy i důmyslnou instrumentací, a náleží tudíž k nejzávažnějším českým scénickým dílům 19. století. Osobitým způsobem zde Fibich používá sboru komentujícího děj obdobně jako v antické tragédii. Svou dramatickou tvorbu Fibich uzavřel velkorysým dílem s námětem směřujícím do ovzduší severských ság, o boji křesťanství s pohanstvím. Opera *Pád Arkuna* (1900) s předehrou *Helga* a tříaktovou operou *Dargun* je založena na kontrastu sólistického prologu a opery s mohutnými sborovými scénami.

Odvážný tvůrčí čin a zároveň nejosobitější Fibichův přínos spočívá v trilogii scénických melodramů *Hippodamie* (*Námluvy Pelopovy*, *Smrt Tantalův*, *Smrt Hippodamie*; Národní divadlo v Praze 1890—1891). Na texty dramata Jaroslava Vrchlického vytvořil skladatel dílo, které nemá ve

svému oboru obdobu. Provedení se setkala na domácí půdě s jednoznačným úspěchem, na světová jeviště však Hippodamie nepronikla. Souhlasí to koneckonců s využitím melodramu na vážném hudebním jevišti jen v podobě fragmentů nebo jednotlivých scén, jak o tom svědčí např. opery od Weberova Čarostřelce (1821) přes Bergova Vojcka (1925) až po současnost. Humperdinckovy Královské děti (1897), celovečerní melodram, dosáhly ohlasu až v přepracování na operu (1910).

MAĎARSKO A CHORVATSKO | Zpěvohry komponované na maďarské texty se v Uhrách objevují na konci 18. století. Jako první se dochoval dvouaktový singspiel *Béla futása* (Bélův útěk, Budín 1822). Libretista János Kósi Patkó zpracoval činoherní text A. von Kotzebue, hudbu založenou na prosté stylizaci tzv. *verbunkos* složil József Ruzitschka. Zakladatelem maďarské národní opery je Ferenc Erkel (1810—1893), významná osobnost národního kulturního života. Syn kapelníka, vzdělal se hudebně v Prešpurku u Heinricha Kleina, stal se kapelníkem a později hudebním ředitelem Národního divadla a Hudební akademie v Pešti. Erkel, iniciátor koncertů a autor uherské národní hymny, se na operní tvorbu poprvé zaměřil v nacionalisticky vzrušeném období kolem roku 1848. Napsal osm oper především na historická témata, obsahující národně osvobozené motivy.

Tragická opera *Hunyadi László* (Lajoš Hunyadi, 1844) má za námět osudy dvou bratří z magnátské rodiny Hunyadovců, z nichž jeden je za odboj proti císaři popraven a druhý se stane legendárním uherským králem Matyášem. Libretista Béni Egressy nešetřil sytými barvami a hudba působivost jeho textu ještě stupňuje. Erkel jako operní skladatel vyrostl na italských vzorech, jeho jevištní koncepce připomíná Donizettiho. Současně jeho díly silně proniká prvek maďarské lidové hudby. Působivé lyrické nálady, zejména verbunkové intonace, strhly obecenstvo již při premiéře. Sborový pochod o smrti velkého intrikána, který zaznívá již v ouvertuře jako hudební motto opery, se zpíval za revolučních bojů na peštských ulicích. Nejpopulárnějším Erkelovým dílem se stal *Bánk bán* (Bán Bánk, 1861), v němž revoluční elán předchozí opery se mění ve vysloveně lidový maďarský tón. Libretista Béni Egressy čerpal z dramatu Józsefa Katony o lásce a zradě. I když jedním z hnacích momentů děje je milostná intrikánská historie o manželce uherského palatina, jež je svedena cizím šlechticem, vyzdvihuje opera národnostní prvek. Skladatelův výraz se v této opeře prohloubil směrem k psychologickému vystižení postav, v jejichž sólech je nejvíce patrný italský vliv. Overtura, písňová čísla i tance však znějí ohlasy verbunku



Ferenc Erkel
(litografie)

a čardáše. V orchestru se objeví vedle violy d'amour také poprvé v maďarské opeře cimbál. Náladové intermezzo dvou fléten ve scéně na břehu řeky Tisy zaznívá ohlasem pastýřských píšťalek. Stručná árie Bankova o vlasti je vděčným číslem maďarských tenoristů a vyvolává potlesk na otevřené scéně.

Obě Erkelovy opery, dodnes oblíbené na maďarských jevištích, sporadicky pronikly jen na scény střední Evropy vzdor tomu, že hudebně jsou založeny na tak enormně populární pololidové uherské hudbě 19. století. Skladatel bývá srovnáván s Moniuszkem, s nímž má společné i to, že ve druhé polovině 19. století zeje v maďarské operní tvorbě meze. Výjimkou potvrzující pravidlo je v tomto případě Jenö Hubay (1858—1958), jehož aktovka *A Cremonai Hegedüs* (Cremonský houslař, 1894) v novoromantickém duchu se připomíná proslulým houslovým sólem.

Z oper jihoslovanských skladatelů 19. století se dostala na mezinárodní jeviště jako jediná pouze Zajcova. Ivan Zajc (1832—1914), vyškolený v Miláně, působil ve Vídni a později v Záhřebu jako kapelník. Tento neobyčejně plodný chorvatský skladatel je autorem opery *Nikola Šubić Zrinski* (Mikuláš Zrinski, 1876), jejíž text napsal Hugo Baldić podle tragédie Theodora Körnera. Osud obránců města Sigeru, obleženého tureckými vojsky, připomíná závěr opery Prorok od Meyerbeera. Hrdina Zrinski, charvátský bán, umírá se svou ženou dobrovolně pod troskami pevnosti. Výbušné melodie často s pochodovými rytmy, podtržené barvitým zvukem orchestru, vše v italském slohu, získaly dílu popularitu. Závěrečný sbor *U boj* zlidověl.



Slavnostní otevření Teatro Regio v Turíně, 1740, olejomalba Pietra Domenica Olivera



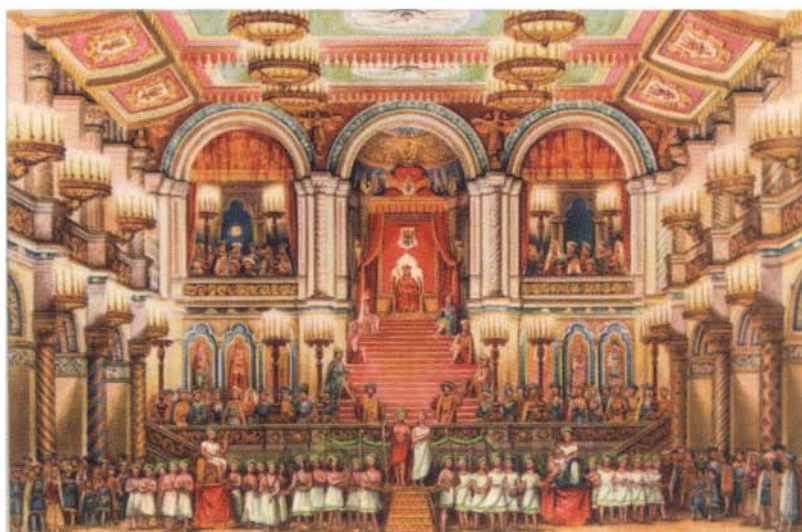
Hlediště opery v Bayreuthu, postavené v letech 1745–1748



Zámecké divadlo v Českém Krumlově (1766)



Výstup ze 2. jednání Kouzelné flétny: Tāmino, Pamina a Papageno, 1795



Gasparo Spontini: Agnes von Hohenstaufen, Berlín 1829, pantomimická scéna zasnoubení Rýna se Seinou



Královna Noci, scéna z 1. jednání opery Kouzelná flétna, Berlín 1816, Karl Friedrich Schinkel



Richard Wagner: Lohengrin, Mnichov 1864, scénický návrh Heinrich Döll



Rossiniho árie a postavy jeho děl na typickém doplňku večerní dámské toalety



Alfred Roller: figuríny z Růžového kavalíra (1911) pro původní premiéru v Drážďanech



Gioacchino Rossini: Italka v Alžíru (1813) v novodobé inscenaci



První představitelka Carmen (1875) Célestine Galli-Marie, malba Luciena Douceta (1884)



Richard Wagner na Lenbachově olejomalbě, 1882

20. století

OD ROMANTISMU K AVANTGARDĚ (1900—1920)

Ve dvou desetiletích, která jsou předmětem našeho výkladu o opeře, se odehrál nanejvýš pozoruhodný vývoj, v němž lze sledovat právě tak prvky minulosti jako budoucnosti. V historii hudby i opery se píše o post-romantismu, expresionismu, impresionismu, folklorismu a o moderně nebo avantgardě. U vědomí toho, že právě v opeře nelze mnohdy přesně vymezit uvedené pojmy ani je ohraničit, přidržíme se přece těchto označení uměleckých směrů pro názornost výkladu. Jsme si také vědomi toho, že nezdědka bude obtížné zahrnout určitého významného skladatele do jediného stylového proudu. Právě 20. století je na rozdíl od uplynulých staletí v opeře dokladem toho, jak vývoj postupuje také v operní formě natolik prudce, že jediný komponista prodělá ve svém uměleckém životě několik fází, někdy dokonce i protichůdných. Týká se to zejména těch velkých skladatelů, jejichž fyzický život byl požehnaně dlouhý, jako Richarda Strausse a Igora Stravinského.

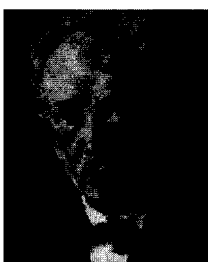
Vývoj opery ve 20. století probíhal v podstatně změněných společenských a kulturních podmínkách. V první řadě je to nesrovnatelně intenzivnější mezinárodní styk ovlivňující jak operní provoz, tak samotnou operní tvorbu. Není tu už jediné vůdčí centrum, jakým byla v minulém století Paříž; ke slovu se hlásí i další centra. Italská nadvláda je v tomto století definitivně zlomena; ve velkých městech, jako je Milán, Řím nebo Benátky, už nevystupují do popředí italská skladatelé v roli vůdčích zjevů evropské opery. Objevuje se nový fenomén, hudební a operní festival, jako jsou Salcburské hry (1920), Glyndebourne (1934) a další. Stavějí se nové operní budovy, architektonicky odvážné, s dokonale vybavenými interiéry a jevištní technikou. Zcela novým způsobem se šíří operní díla prostřednictvím médií, nejen rozhlasem, ale i na gramofonových deskách a pomocí dalších novinek v oblasti zvukového záznamu, včetně televize a filmu. K operním hvězdám 19. století, zpěvákům a dirigentům, přistupuje nyní režisér a hostování sólistů je obohaceno o poměrně častá vystoupení celých operních souborů, zejména v mezinárodním měřítku.

Vývoj opery ve 20. století lze rozdělit aspoň z evropocentrického hlediska na dvě velké fáze, jejichž přirozená hranice probíhá v polovině století, zpřesněna ukončením druhé světové války. Až do poloviny století se

*Dvě fáze opery
20. století*

V objektu
postromantismu

rozvíjí opera neobyčejně intenzivně ve střídání a vzájemném ovlivňování několika výrazných uměleckých směrů, někdy protichůdných. Přitom nejde jen o zápolení vyhraněných tvůrčích postupů, ale o zápas o operu vůbec a její budoucnost. V prvních dvou desetiletích 20. století, jež lze zahrnout na německé půdě pod pojem postromantismu, zůstává opera ve stínu Wagnerově. Hovoří se o postwagnerovcích a antiwagnerovcích; ve skutečnosti byli všichni skladatelé v Německu i v dalších zemích dotčeni hudebně dramatickou koncepcí Richarda Wagnera. Přetrvává Mistrův typ symfonické opery, v němž mohutný proud silně obsazeného orchestru je určujícím faktorem děl a zpěvák na jevišti víceméně deklamuje svůj part, vyvozený z orchestru.



Skladatel epochy:
Richard Strauss

Z wagnerovských začátků vyšel skladatel, který dosáhl v dlouhém životě téměř slávy svého velkého předchůdce, neboť je charakterizován jako největší německý skladatel po Wagnerovi a příznačně nazýván jako Richard II. Richard Strauss (1864—1949), rodák z Mnichova, vyrůstal ve vysoce hudebnicky exponované rodině hornisty královské kapely. Dostalo se mu znamenité odborné průpravy v teorii i praxi, stal se výborným klavíristou a věnoval se s úspěchem dirigentské dráze, zejména operní. Od mládí směřoval ke kompozici, jeho symfonické básně mají zakladatelský význam. Od nich se obrátil k opeře a vyrostl v největší zjev německé scénické tvorby v první polovině 20. století. Patnáct Mistrových oper představuje svým nesrovnatelným vývojem jedinečný komplet hudebně dramatické tvorby tohoto období. Poprvé se dostal Strauss na mezinárodní jeviště v jednoaktové opeře *Feuersnot* (Ohně zmar, Drážďany 1901). Kompozice obsáhlých zpěvoher o jednom jednání prozrazují dobovou oblibu činoher tohoto typu, jak je pěstoval švédský dramatik August Strindberg. Libreto v bavorském dialektu podle staré nizozemské pověsti sepsal uchovatel wagnerovského kultu Ernst von Wolzogen. Děj jednoaktové *zpívané básně* (*Singgedicht*) se odehrává ve středověkém Mnichově v době slavnosti slunovratu. Mladý kouzelník, jemuž milované děvče odpírá vytoužené spojení a ještě ho navíc veřejně zesměšní, se pomstí jí i celému městu: naráz zhasnou všechny ohně. Teprve až děvče otevře mládenci dveře a opětuje jeho lásku, ohně znovu vzplanou. V Straussově hudbě se ozvou lidové tóny, ještě však nesměle, v širokém toku mocně obsazeného orchestru.

Na vrchol scénické tvorby v oboru vážné opery dospěl Strauss strmým rozmachem ve dvou svých nejodvážnějších dílech, jejichž eruptivní děj vyjádřil extrémními skladebnými prostředky, s důrazem na psychologické prokreslení postav. Obě skladatelovy jednoaktovky z počátku tohoto

století jsou ve skutečnosti obsáhlá celovečerní hudební dramata, v jejichž popředí stojí vášnivé, eroticky vypjaté ženské postavy. V této souvislosti se hovoří obvykle o vlivu literárního naturalismu a psychoanalýzy Sigmunda Freuda. Operu *Salome* (Drážďany 1905) komponoval Strauss na německý překlad hry Oscara Wilda (1893), jen nepatrně změněné. Použití činoherního textu jako operního libreta byl v té době odvážný čin. R. Strauss se tak zařadil svou aktovkou spolu s Debussyho *Pelléasem* (1902) a Janáčkovou *Její pastorkyní* (1904) k průkopníkům literárně dramaticky fundované opery 20. století. Toto bezprostřední spojení operního libreta s činoherním textem znamená radikální změnu koncepce opery jako hudebního dramatu. Příběh zhyčkané, ukrutné a sexuálně zvrácené orientální princezny, známý ze Starého zákona, svědčí o dobovém zaujetí dekadentními látkami. Skladatel vyjádřil kolorit prostředí staré Judeje za časů krále Heroda vlastními kompozičními prostředky, aniž se uchýlil k archaizaci nebo exotismu. Vrcholné scény jako tance Salome nebo monolog heroiny jsou dokladem Straussova umění výstavby a gradace. Skladateli se podařilo vzájemně od sebe odlišit opojný a smyslný svět Salome od asketicky chmurného, exaltovaného světa proroka Jochanaana (= Jana Křtitele). Pěvecké party jsou nápadné extrémními nároky, jež se kladou na zpěváky. Navíc měla titulní role spojovat výkon pěvecký i taneční. Avšak již choreograf premiéry, český baletní mistr Augustin Berger, navrhl rozdělení úloh mezi zpěvačku a baletku, což se praktikuje i dnes. Při světové premiéře ve Dvorní opeře Drážďany pod skladatelovou taktovkou vytvořil postavu Heroda český pěvec světové proslulosti Karel Burian, kdežto role Salome byla velkým uměleckým triumfem Emy Destinové. Touto operou se etabloval skladatel pro velké, prvotřídní světové scény, a mimoděk si tak uzavřel cestu k popularitě mezi širšími vrstvami publika.

Rovněž *Elektra* (Drážďany 1909, česky Praha, ND 1910) je komponována na činoherní text. Skladatel byl nadšen hrou vídeňského literáta Huga von Hofmannsthal, kterou spatřil v režii Maxe Reinhardta v Berlíně. Drama podle Sofoklovy antické tragédie bylo přizpůsobeno dobovému psychologismu a zakomplexovanosti hlavní postavy. Elektra je Straussova stěžejní práce v oboru vážné opery a současně je vyvrcholením powagnerovského hudebního dramatu. Výstavba díla působí monumentálním dojmem; je to nejmohutnější celovečerní jednoaktovka, jaká kdy byla napsána. Celkově je zvukově sevřenější nežli *Salome*; wagnerovské leitmotivy — v počtu 40 — se mění v proměnlivá a dynamicky tvárná témata, jež charakterizují většinou krutost a osudovost postav. Skvěle jsou odlišeny obě dívčí role, vášnivě pomstychtivá Elektra, provázená

*Dvě vrcholná díla:
Salome, Elektra*

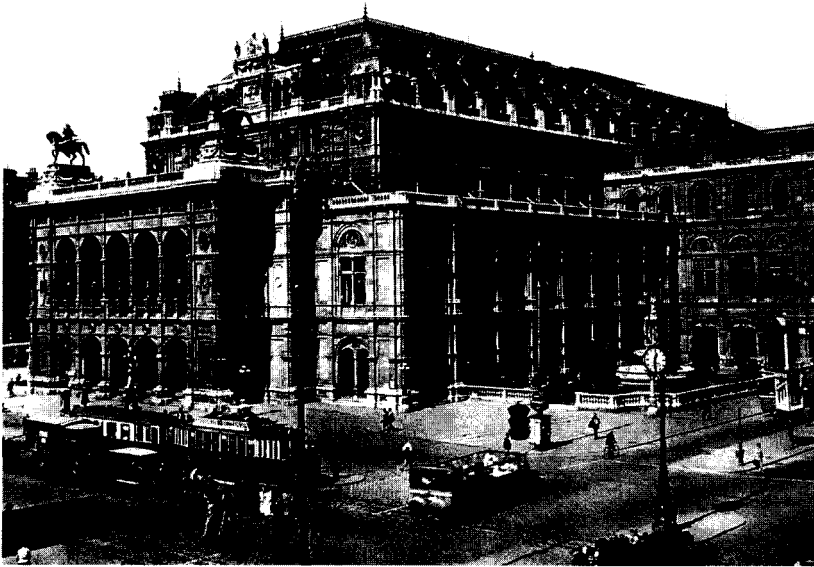
motorickou tematikou, a něžně půvabná Chrysothemis, jejíž světlé melodie („Chrysothemidiny valčíky“) předjímají atmosféru Růžového kavalíra. Nejnapadnější výrazovou složkou se stává harmonie; ve smělych bitonálních i polytonálních kombinacích dospěl skladatel na okraj atonality. Proslulý je v tomto ohledu orchestrální úvod ke scéně setkání Elektry s bratrem Orestem. V extrémně náročné roli Klytaimnistry (mezzosoprán) vynikala wagnerovská pěvkyně Martha Mödl, současně ceněná jako skvělá Isolda.

Nostalgie opery: Překvapivý obrat přináší do skladatelovy tvorby hudební komedie (*Komödie für Musik*) *Der Rosenkavalier* (Růžový kavalír, Drážďany 1911, česky ve stejném roce v Praze, ND — přidržujeme se tradičního českého překladu i s vědomím jeho nepřesnosti). Tentokrát napsal Hugo von Hofmannsthal pro Strausse původní libreto, a tak začala plodná spolupráce básníka a skladatele, jež nemá v opeře 20. století obdobu. Spojením Straussova dosud romanticky založeného talentu s aristokraticky noblesním Hofmannsthalem se skladateli otevřel nový svět. Ve srovnání se Straussovými předchozími díly je nápadná převaha diatoniky, přičemž zůstává přehusťení zvuku orchestru v nevyčerpateľné barvitosti i hýřivá melodika zpěvních hlasů. Do popředí vystupuje virtuózní manýrismus, který bude nadále určovat Straussovu skladatelskou fyziognomii. Libretista se s rozkoší ponořil do prostředí císařské Vídně za vlády Marie Terezie, reprezentovaného nejvyšší šlechtou a zbohatlíky, jejichž rozmařilý a lehkomyšlný život ironizoval. Námět z období rokoka zaujal skladatele i možností napsat mozartovskou operu. Skutečně podlehl Strauss kouzlu Mozartových figur, jak to dosvědčuje nejen jedna z hlavních postav opery, Maršálka, upomínající na hraběnku z Figarovy svatby, ale zvláště kalhotková role Oktaviána, novodobého Cherubína. Vznesené ovzduší tereziánské je osvěženo svérázným využitím dobového slangu a i baron Ochs je obdařen tryskajícími valčíkovými melodiemi. Ačkoliv vyhlíží Růžový kavalír jako začátek nového skladatelova období, je ve skutečnosti dílem nostalgickým, jakýmsi rozloučením s operou. Dále bude Strauss vytvářet pozoruhodné scénické práce, z nichž ani ty nejvýraznější nedosáhnou popularity tohoto jeho nejšťastnějšího díla.

Ariadna věští neoklasicismus Neoklasičtým tendencím se přiblížil Strauss v jednoaktové opeře s předehrou *Ariadne auf Naxos* (Ariadna na Naxu), opět na Hofmannsthalův text. Skladatel si vyžádal od básníka materiál pro mnohá čísla ve starém stylu — árie s recitativem a koloraturním zpěvem jako za časů bel canta, buffový kvartet. Duchaplný námět opery o opeře oživil libretista zcela nezvyklou zápletkou: na jevišti se odehrává současně představení opery seria a opery buffy. V paláci vídeňského boháče na konci 17. století

se objevily dvě skupiny komediantů, seriózní a buffová, a pán jim dává příležitost, aby ve vzájemném střetnutí ukázaly, co dovedou. Vážná role Ariadny je určena pro dramatický soprán, role Zerbinetty v intermezzu je kolorатурní soprán. K archaizačním momentům opery náleží obsazení role komponisty sopránem a mluvená role hofmistrova stejně jako

*Státní opera ve Vídni
(foto: Eduard van der
Nüll)*



hbité recitativy s doprovodem klavíru zastupujícího cembalo. Novinkou u Strausse je komorně obsazený orchestr o 36 hráčích, přesto však je opera naplněna opojně smyslovou, velmi hutnou hudbou. Skladatel vypracoval operu ve dvou verzích, z nichž první byla provedena ve Stuttgartu roku 1912 a druhá roku 1916 ve dvorní opeře ve Vídni. Druhá verze je stylově vytríbenější a představuje Straussovou klasickou partituru. Titulní roli obou premiér vytvořila Maria Jeritzka, dlouholetá členka Dvorní opery ve Vídni a Metropolitní opery v New Yorku. Této pěvkyni českého původu svěřil Strauss i hlavní roli ve svém dalším scénickém díle.

Nejdelší a hudebně dramaticky nejkomplicovanější Straussovou operou je *Die Frau ohne Schatten* (Žena beze stínu, 1919). Zápletka s ryze romantickým motivem ztráty stínu, jímž je postižena císařovna v pohádkové říši, upomíná na *Podivuhodný příběh Petera Schlemihla* od Adalberta von Chamisso (1814). Libretista Hugo von Hofmannsthal vytvořil tentokrát symbolistně založenou pohádku se složitým dějem s alegorickými prvky (ztráta stínu symbolizuje ztrátu mateřství). Skladatelova partitura

*Nedostupná Žena
beze stínu*

předčí svou umělostí vše, co dosud Strauss napsal. Orchester je nesmírně diferencovaný a vyčerpává takřka všechny možnosti instrumentace. Textová i hudební náročnost se uvádí jako jedna z hlavních příčin, proč toto vynikající dílo po premiéře ve Vídni nezbudilo širší zájem. A přece newyorská premiéra *Ženy beze stínu* pod taktovkou Karla Böhma a s Leoníí Rysanekovou v roli Císařovny se stala v Metropolitní opeře doslova hitem sezóny 1966—1967. V titulní roli vystoupila ve vídeňské Státní opeře v roce 1964 rakouská mezzosopranistka Christa Ludwig. Bylo to při poslední premiéře Herberta von Karajana, odstupujícího uměleckého vedoucího a šéfdirigenta.

Ve shodě s názvem znamená *Intermezzo* (1924), měšťanská komedie se symfonickými mezihrami o dvou aktech, jakési oddechové dílo mezi dvěma závažnými operami. Námět i libreto napsal Strauss na motiv vlastního manželského soužití. Lze v tom spatřovat jistý ohlas *nové věcnosti*, s níž se skladatelé víc než o generaci mladší — jako Paul Hindemith — vypořádávali s náměty denního života. Děj s jednoduchou zápletkou rozepře manželů, pramenící z nedorozumění, se rozehrává v krátkých, filmově stržžených scénách.

V další opeře se opět Strauss vrací k mytologickému námětu. Poměrně dlouhý čas, který věnoval opeře *Die ägyptische Helena* (Egyptská Helena, 1928), svědčí o tom, že spolupráce s libretistou Hofmannsthalem nebyla pro skladatele vždy bez problémů (1922—1927). Také tentokrát obohatil básník antický námět o řadu nových motivů. Po dobytí Troje se vrací spartský král Meneláos s manželkou Helenou, jejíhož únosce Parida potrestal smrtí a stejný osud chystá i jí, neboť nemůže zapomenout na pohanu, jíž se mu dostalo. Je třeba zásahu nadpřirozených sil, aby se oba manželé po překonání nástrah nakonec opět smířili. Ve skladatelově hudbě je znát velké soustředění; do popředí vystupuje melodika zpěvních hlasů, jíž se podřizuje volně plynoucí orchestrální proud. Neobyčejným půvabem je obestřena lyrická komedie *Arabella* (1933), poslední z řady oper, na nichž spolupracoval se skladatelem Hugo von Hofmannsthal. Jeho původní námět čerpá ze života zchudlé šlechtické rodiny ve staré Vídni kolem roku 1860, kterou mají zachránit před úpadkem dvě půvabné dcery; starší Arabella má být provdána za bohatého ženicha a mladší Zdenka vzhledem k chudobě rodiny se prozatím skrývá v převlečení za mládence. Blízkost Růžovému kavalírovi je zřejmá jak v textu, v němž opět nechybějí lidové momenty — opera se měla jmenovat původně *Bál fiakristů* —, tak ve zhudebnění, včetně valčíkové scény na plesu nebo dueta Zdenky a Arabelly v závěru 2. jednání. V titulní roli excelovala v 50. letech jako ve své nejzdařilejší roli sopranistka

Bál fiakristů: Arabella



*Maria Jeritza jako
Tosca (Státní opera ve
Vidni, 1950)*

švýcarského původu Lisa della Casa, vynikající představitelka mozartovských a straussovských postav.

Hudební komedie: Novou vzpruhou skladatelovy tvorby se stala *Die schweigsame Frau* (Mlčenlivá žena, 1935). Po Hofmannsthalově smrti našel komponista libretistu ve Stefanu Zweigovi, který zpracoval na libreto hru Shakespeara současníka Ben Jonsona (*Epicoene or the Silent Woman*, 1609). Straussovo oblíbené téma divadla na divadle je prezentováno výstupy herecké společnosti, jež si ztropí nechutný žert z hostitele, penzionovaného námořního důstojníka. Skladatel vytvořil na Zweigovo libreto plynulou konverzační komedii s řadou jevištně vděčných výstupů, vzletných ansámbků i podmanivých sólistických pasáží, v nichž dominuje závěrečný monolog starého admirála s úsměvnou větou „Jak krásná je hudba, když už nezní“. V roli Aminty podala na premiéře temperamentní výkon vynikající rakouská sopranistka rumunského původu Maria Cebotari. Pro svůj divadelní účinek náležela opera k vděčným repertoárovým titulům Komické opery v Berlíně za režie Waltera Felsensteina v 50. letech. S odstupem času se jeví jako ironie uvedení Straussovy jednoaktové opery *Der Friedenstag* (Den míru) v Mnichově roku 1938. Tímto dílem počíná komponistova spolupráce s rakouským spisovatelem a teatrologem Josephem Gregorem, který se stal libretistou tří jeho oper. Prostý děj rozvíjí osudy obleženého města na sklonku třicetileté války, končící šťastně dnem míru. Námětově jde vlastně o pozdní ohlas osvobozenécké opery, v hudbě se ozývají pochody a heroické intonace, jež maně připomenou ovzduší Beethovenova *Fidelia*. Velké sborové scény propůjčují dílu, oslavě vestfálského míru (1648), oratorní ráz. Kabinetní ukázkou skladatelova přezrálého umění je jednoaktovka *Capriccio* (Mnichov, 1942), *konverzační kus s hudbou* na text dirigenta Clemense Krausse. Tato *opera o opeře* řeší starý spor o vztahu slova a hudby na hudebním jevišti. Plynulé dialogy se u Strausse střídají s duchaplnými ansámblly; v pozadí klasicizující hudby je znát stín Gluckův právě tak, jako tu zaznějí reminiscence na hudbu mistrů italské buffy.

Klasické usmíření: Zbývající dvě zpěvohry, psané na antická témata, jsou plodem komponistova pozdního věku. Bukolická tragédie *Daphne* (Dafné, 1938) se vrací k jednomu z nejstarších námětů z počátků opery. Na libreto Josepha Gregora vytvořil Strauss vysoce poetickou, pastelovou hudbu, plnou polotónů a světlých barev. Dafné, věnovaná dirigentovi drážďanské premiéry Karlu Böhmovi, je holdem věčnému koloběhu v přírodě. Kuriozitu v operní literatuře představuje náročný epilog pro devítihlasý smíšený sbor a cappella se sopránovým sólem. Straussovi nebylo dopřáno oslavit premiéru své poslední opery. Tříaktová smavá mytologie (*die*

heitere Mythologie) *Die Liebe der Danae* (Danaina láska, Salcburk 1952) vznikla na starší námět Hofmannsthalův, který dotáhl Joseph Gregor do polohy barokního spektaklu. Antická báje o krásné Danae je kontaminována s pověstí o zlatychtivém králi Midasovi v parodicky laděném příběhu. Straussův rukopis prozrazují vypjaté kantilény heroiny, niterné dialogy a skvělé ansámby podobně jako instrumentační finesy barevně hýřivého orchestru. Překvapivě působí ve srovnání s dosavadním skladatelským dílem zvýšená účast pěveckého sboru.

Ve velkém operním světě zůstává Richard Strauss reprezentačním skladatelem své doby, k němuž se stále vracejí přední evropské i zámořské scény. Noblesní a skromný Strauss si byl vědom dobové a společenské determinace svých děl, o nichž byl přesvědčen, že *se udrží na okraji duhy*. Bývá-li Strauss označován za největšího německého skladatele po Wagnerovi, připomeňme důležitou skutečnost, že se od severana Wagnera liší svým jízánstvím. Toto rozlišení je v německé hudbě důležité zejména od pozdního baroka.

Straussův mladší současníci v německých zemích mají společné to, že všichni, stejně jako jejich mistr, přežili svou dobu, avšak žádný z nich neprodělal tak úžasný vývoj jako právě Strauss. Hans Pfitzner (1869—1949) býval označován za posledního romantika. Od doby, kdy spisem *Futuristengefahr* (1917) vystoupil proti Busonihomu modernistickým tendencím, považovali ho za strážce klasickoromantických tradic v německé hudbě. Vedle instrumentálních prací je Pfitzner především skladatelem písní, kantátových děl a oper. Ze čtyř se stala proslulou hudební legenda *Palestrina* (Mnichov 1917) na vlastní Pfitznerův text. Námět z ovzduší tridentského koncilu katolické církve (1563) posloužil skladateli k vyslovení odpovědnosti umělce vůči historickému poslání a vlastnímu svědomí. Pfitzner položil důraz na sférickou čistotu, vyjádřenou starými tóninami a také citací motivů z Palestrinovy *Missa papae Marcelli*. Zvláštností opery jsou převažující mužské role; jen epizodní pasáže jsou svěřeny ženským hlasům. Dílo má spíš epický než dramatický ráz, nápadné jsou sborové výstupy oratorního charakteru.

Rovněž Max von Schillings (1868—1933) je autorem čtyř oper, z nichž jedna dosáhla dobové mezinárodní proslulosti. Původně student práv, literární a kulturní historie se na radu Richarda Strausse, s nímž se seznámil v Mnichově, zcela věnoval hudbě. Roku 1892 byl asistentem Bayreuthských slavnostních her; vrchol jeho činnosti představuje funkce generálního hudebního ředitele ve Stuttgartu v letech 1908—1918, kde provedl 45 původních operních premiér. Roku 1926 vedl festivalová představení v lázeňských Sopotech, pořádaná pod širým nebem

*Poslední romantik:
H. Pfitzner*

M. Schillings: (Zoppoter Waldoper). Raketový úspěch poslední komponistovy opery Mona Lisa *Mona Lisa* o prologu, dvou aktech a epilogu (Stuttgart 1915), o jejíž premiéru se ucházela Vídeň, Berlín a New York, nelze vyložit jen námětem, jímž je dobová událost, totiž uloupení a znovunalezení slavného obrazu Leonarda da Vinci. Rakouská libretistka Beatrice Dovsky napsala pro skladatele svůj neatraktivnější text, jehož děj se odehrává ve skutečnosti a ve snu. Manželka obstarožního cizince se objeví se svým mužem ve Florencii v paláci Francesca del Giocondo, manžela Mony Lisy, a dává si vyprávět od mnicha tragickou historii. V sugestivním líčení bratra laika je přenesena do 15. století a stává se Monou Lisou, kolem níž se ovjí vášnivá láska dvou mužů. Veselý karneval, sbor mnichů v čele s inkvizitorským Savonarolou, erotická zápletky s chmurným koncem, to vše byl naštěstí jenom sen. Schillings se zavděčil publiku efektní hudbou, v níž se spojuje powagnerovský symfonismus s veristickými tóny.

Jen jedinou z dvojice svých oper na sebe upozornil symfonik Franz Schmidt (1874—1939). Bratislavský rodák, violoncellista Vídeňské dvorní opery, dosáhl v poválečné Vídni kariéry hudebního pedagoga a rektora. Zájezd do Paříže inspiroval tohoto rakouského skladatele k vytvoření opery na známé téma, *Notre Dame* (1914) podle románu Victora Huga. Schmidt je pozdní romantik s vytríbenou harmonickou složkou, reagující na podněty tvorby Richarda Wagnera osobitým způsobem. Z této opery se stalo světoznámým orchestrální intermezzo v novouherském slohu, charakterizující hlavní ženskou postavu, mladou cikánku Esmeraldu.

F. Schreker Ještě tři rakouští skladatelé náležejí do této skupiny postromantických hudebníků. Ve své době docílil efemérních úspěchů Franz Schreker (1878—1937). Rodák z Monaka, vzdělal se v hudbě ve Vídni a dosáhl tu kariéry jako vysokoškolský učitel kompozice. V době krátké činnosti v Berlíně (po nástupu nacistů k moci byl propuštěn) byli jeho žáky Alois Hába a Ernst Křenek. Od počátku století na sebe upozornil Schreker obsáhlými skladbami pro sbor a orchestr, avšak vlastní poslání nalezl v kompozici oper. Již první jevištní práci *Der ferne Klang* (Vzdálený tón, 1912) prokázal smysl divadelníka, u něhož je text propojen organicky s hudbou. Skladatel si napsal libreto, v němž se mísí jako v jeho dalších pracích skutečnost s neurčitou symbolikou a do popředí vystupuje vyjpatá erotika. Mladý umělec Fritz hledá s fanatickou vytrvalostí vzdálený tón, který touží zachytit ve své hudbě. Vzdá se milenky a putuje jako Peer Gynt světem, až se s ní setká po letech v benátském tanečním salonu. Později skončí jeho Greta na ulici; Fritz stále pracuje na své opeře, v níž se domnívá najít vzdálený tón, až dojde klidu, umíraje

v milenině náruči. Lze si přitom vzpomenout na Janáčkovu operu *Osud* s jejím hrdinou, skladatelem Živným, který umírá, aniž složil poslední jednání své opery. Schrekerova partitura upomíná na instrumentační umění Richarda Strausse i jeho harmonické finesy. Velmi náročné sólistické party jsou vděčné svou italizující zpěvností. Často využívá Schreker melodramu; z toho se mohl poučit Alban Berg, když zpracovával klavírní výtah opery. Motiv vzdáleného tónu je obklopen zářivými harmoniemi asi obdobně jako motiv stříbrné růže ve Straussově *Růžovém kavalírovi*. V opeře *Die Gezeichneten* (Poznamenání, 1918) bezmezně trpí postižený Alviano ve své krasoduchosti a erotismu, jež se nerovná s jeho zmrzačením. Skladatel vyjadřuje rozpor hrdiny mezi vášní a nemohoucností dvěma kontrastními příznačnými motivy. Opera upoutala na sebe pozornost zejména na německých scénách svou vášnivou vypjatostí, poplatnou doznívání romantismu.

Asi uprostřed své dráhy operního skladatele vytvořil Schreker dílo, které lze považovat za jeho nejvýraznější a nejhodnotnější. V opeře na vlastní námět i text *Der Schatzgräber* (Hledač pokladu, 1920) o prologu, čtyřech aktech a epilogu ožívá německý středověk. Silně emocionálně zabarvený děj zdůrazňuje erotický motiv. Pěvec Elis se sblíží s dívkou Els, jež je ztělesněním démonické postavy víly, působící záhubu mužům, kteří jí vstoupí do cesty. Ve hře je zlatý poklad, pro nějž Els neváhá vraždit. Inspirovaná hudba zaujala publikum hřívivostí a oslnivostí výrazu. Její popularitu na německé půdě dokládá padesát inscenací, než zmizela z repertoáru spolu s dalšími autorovými díly za nacistické nadvlády. Jisté oživení zájmu o umělcovu tvorbu vyvolala po 2. světové válce Schrekerova společnost se sídlem v Berlíně.

V historii hudby 20. století je zaznamenán skladatel a dirigent polského původu Alexander von Zemlinsky (1872—1942) jako švagr a spolupracovník Arnolda Schönberga. Tento vynikající mozartovský a mahlerovský dirigent vystřídal řadu významných míst ve Vídni a v Německu a v letech 1911—1927 byl šéfem opery Nového německého divadla v Praze. Roku 1924 tam inicioval a řídil původní premiéru Schönbergova monodramatu *Erwartung*. Od roku 1938 žil ve Spojených státech. Scénickou tvorbu zahájil Zemlinsky třemi díly na pohádkové látky. Ve třidvaceti letech složil operu *Sarema* (Mnichov, 1897), k níž napsal libreto jeho budoucí švagr A. Schönberg podle tragédie Rudolfa Gottschalla *Růže z Kavkazu*. Obnovené provedení opery v Trevíru roku 1996 ukázalo žhavost a nosnost námětu. Jde o odboj Čerkesů proti ruskému carovi z roku 1830 s motivem dívky Saremy, která opustila svého milence, vůdce vzpoury, když se zamilovala do ruského knížete. Dánský



Skladatel a dirigent:
Alexander
von Zemlinsky
(kresba Emil Orlik)

*Leo Slezak
v roli Stolzinga,
Mistři pěvci
norimberští*



dramatik Holger Drachmann inspiroval stejnojmennou hrou (1885) komponistovu operu o prologu a třech aktech *Es war einmal* (Bylo-nebylo, poprvé ve Vídni 1900). Ve třetí opeře *Der Traumgöрге* (Zasněný Jirka), komponované v letech 1904—1906 a provedené teprve roku 1980 v Norimberku, dospěl Zemlinsky k dokonale tematizovanému útváru, ovlivněnému raným Schönbergem. Hrdinou je jakýsi novodobý Parsifal, mladý muž žijící uprostřed reálného života svým snům. Ve Vídni sklídl skladatel úspěch s hudební komedií *Kleider machen Leute* (Šaty dělají člověka, 1910). Text napsal podle novely Gottfrieda Kellera se zachováním skladatelova záměru Leo Hirschfeld. Ve zhudebnění spojil Zemlinsky lyrický základ s prvky grotesky a docílil značné jevištní účinnosti. V létě 1915 komponoval v českých lázních Kynžvartě aktovku *Eine florentinische Tragödie* (Florentská tragédie, Stuttgart 1917). Symfonicky založená práce prozrazuje skladatelovo okouzlení renesanční hudbou. Zatímco v této opeře posloužila jako libreto stejnojmenná hra Oskara Wilda v německém překladu, další jednoaktovka, *Der Zwerg* (Trpaslík, Kolín n. R. 1922), vznikla podle Wildovy povídky *Infantčiny narozeniny* na text Georga Klarena. V opeře není trpaslík monstrum, ale civilizovaný, zakomplexovaný člověk. Zamilovaný trpaslík zpočátku neví o svém znetvoření a dvoří se princezně, a teprve až pohlédne do zrcadla, zjistí svoji ošklivost. Pro necitelnou princeznu je pouhou hračkou, lhostejnou i tehdy, když mu žalem pukne srdce. V hudbě vystupuje do popředí vřelá melodika a působivá orchestrace. Před skladatelovou emigrací do Ameriky byla provedena opera *Der Kreidekreis* (Křídový kruh, Curych 1933), Zemlinského poslední dokončená scénická práce. Hra Maxe Klabunda, kterou komponista zhudebnil, je známá z Brechtova zpracování. V komponistově hudbě, jež působí bezprostředním dojmem, se mísí čínská pentatonika s prvky jazzu, lyrický tón s parodií. V opeře je poměrně hodně použito mluvené slovo, na způsob melodramu i zcela bez hudby. V 80. letech se zároveň s oživením děl Schrekeroých obrátila pozornost k operní tvorbě A. Zemlinského, i k jeho nedokončené, ale mistrovské, neobyčejně zajímavé opeře *Der König Kandaules* (Král Kandaules). Nedokončenou orchestraci doplnil a dílo připravil k provedení ve Státní opeře v Hamburku v roce 1996 Antony Beaumont.

K postromantickým operním skladatelům náleží svými ranými díly příslušník mladší generace Erich Wolfgang Korngold (1897—1957). Brněnský rodák, syn známého vídeňského kritika, Hanslickova nástupce Julia Korngolda, byl zázračným dítětem jako pianista i skladatel. Ve Vídni se vzdělal v hudbě, byl žákem Zemlinského a působil jako dirigent a pedagog. Roku 1934 přesídlil do Spojených států a věnoval se

Zázračné dítě.

E. Korngold

v Hollywoodu se značným úspěchem filmové hudbě. Již jako jedenáctiletý složil baletní pantomimu *Der Schneemann* (Sněhulák), kterou instrumentoval Zemlinsky. V Mnichově roku 1916 bylo ohromeno publikum dvojicí jeho aktovek. Libreto k tragické opeře *Violanta* na námět z renesančních Benátek napsal Hans Müller, hudba v době kompozice šestnáctiletého autora hýří melodickými nápady i překypující orchestrací. *Der Ring des Polykrates* (Prsten Polykratův) je brilantně napsaná hudební komedie, jejíž text vytvořil na známý antický motiv H. Teweles. Slohově vycházel mladý komponista z R. Strausse a G. Pucciniho, nebyl ovlivněn druhou vídeňskou školou.

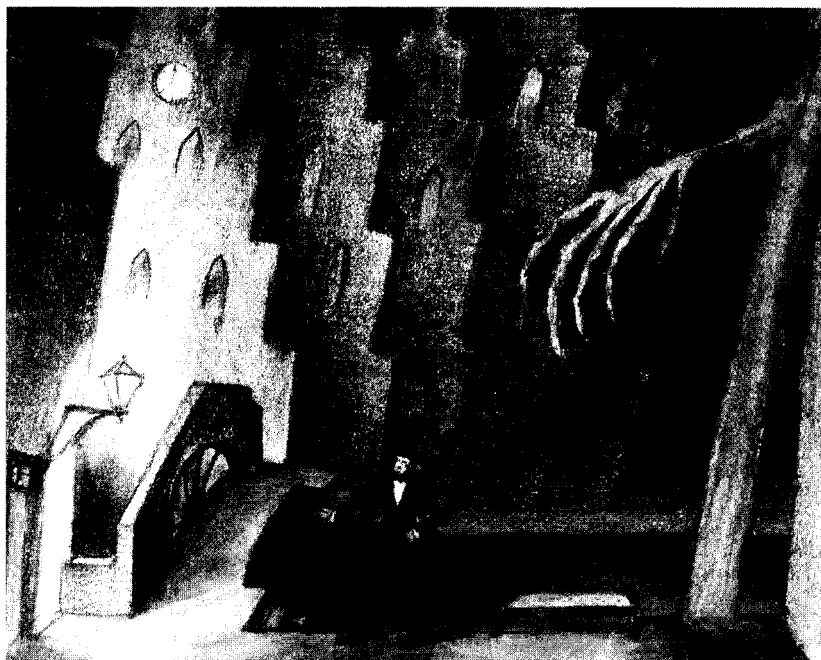


Erich Wolfgang
Korngold

Korngoldův světový úspěch, dotvrzený oživením díla na evropských i zámořských scénách v 50.—80. letech, znamenala opera *Die tote Stadt* (Mrtvé město), provedená ve dvojí premiéře v Hamburku a v Kolíně n. R. roku 1920. Podle chmurné literární předlohy románu belgického autora Georga Rodenbacha (1892) vytvořil libreto skladatelův otec pod pseudonymem Paul Schott. Historie muže, jenž po manželčině smrti učiní svůj dům památkem zesnulé, zakládá účinné jevištní situace. Dlouhodobý marný boj živoucí ženy proti všudypřítomnému obrazu zesulé paní nekončí tragicky jako v literární předloze, ale odchodem dvojice z mrtvého města. Mladý komponista vytvářel svou operu v okouzlení dílem Gustava Mahlera, jak o tom svědčí mohutně obsazený orchestr, hýřící barevností a proměnlivostí nápadů. Sólistické party jsou vděčné, melodie místy až sentimentální a směřující k populární hudbě. Původní premiéru v Kolíně n. R. řídil Otto Klemperer, v příštím roce se objevila opera ve Vídni pod taktovkou Franze Schalka a s proslulou sopranistkou Marií Jeritzou v titulní roli Marietty.

Expresionismus v opeře V době, kdy na německé půdě doznívá romantismus v pracích Wagnerových následovníků, vynořuje se v předválečné císařské Vídni nový směr, pro nějž se ujalo označení *expresionismus*. Podobně jako u hudebního impresionismu odvozuje se jeho název z malířství, a to z německé skupiny v Drážďanech (*Die Brücke*, 1905) a v Mnichově (*Der blaue Reiter*; Vasilij Kandinskij, 1911). Expresionistické tendence se projevují samozřejmě i v literatuře (Franz Werfel, August Stramm a především Georg Trakl) a v divadle (Frank Wedekind, Georg Kaiser). Expresionistický umělec nahlíží hluboko do lidského nitra; ve svých dílech zdůrazňuje citové napětí a psychologismus, výjimečné situace a subjektivní pocity. V hudbě se jeví expresionismus jako pokračování romantismu zdůrazněním jedinečnosti a stupňováním výrazových prostředků extrémním způsobem, jak jsme toho ostatně svědky už ve Straussově *Elektře*, v níž

se expresionismus zřetelně ohlašuje. Ve skutečnosti ovšem hudební expresionisté zavrhnou romantickou programovost stejně jako impresionistickou dojmovost. Melodika i harmonika se rozvíjejí uvolněním intervalových i akordických vztahů, zdůrazněna je zvuková barva, rytmika je diferencována do nejmenších detailů; tradiční formy jsou uvolněny a na



*Mrtvé město. Scénická
výprava Ludwiga
Sieverta, Frankfurt
1921*

jedné straně dosahují nebývalých rozměrů, na druhé straně jsou redukovány na nejmenší plochu. Expresionistické tendence se projevují u významných skladatelů první čtvrtiny 20. století, jako je Stravinskij, Bartók, Honegger, Hindemith. Jádrem expresionismu však tvoří skupina skladatelů *druhé vídeňské školy*, která vyznává jeho ideály přímo programově. Je to Arnold Schönberg, vůdčí zjev expresionismu, a jeho žáci, především Alban Berg a Anton von Webern. Tato skupina udala směr evropské hudbě na celá desetiletí; Schönberg a Berg vytvořili základní fond expresionistických oper.

Schönberg dospěl nesrovnatelným vývojem k vlastnímu stylu, pro nějž se vžil ne zcela výstižný název *atonalita*. V první fázi své tvorby se odpoutal v melodickoharmonické složce od tonálních vztahů dur-mollového systému. Ke kompozici jevištních děl přistoupil až po úspěšných sondách v nástrojovém i vokálním oboru. Jeho připravenost na daný úkol

dosvědčuje skutečnost, že za pouhých 17 dní složil roku 1909 monodrama *Die Erwartung* (Očekávání), jež bylo provedeno v Novém německém divadle v Praze pod taktovkou Zemlinského roku 1924 (česky zaznělo r. 1969 v Brně v překladu V. Noska).

A. Schönberg Arnold Schönberg (1874—1951), vídeňský rodák, byl v hudbě samouk; jeho teoretické školení se omezilo na několik lekcí u Zemlinského. Dirigentsky a pedagogicky činný byl v Berlíně a ve Vídni; roku 1933 emigroval do Spojených států, kde působil na univerzitě. Text k půlhodinové aktovce Očekávání napsala Marie Pappenheimová. Je to obsáhlý monolog nepojmenované mladé ženy, jež na okraji lesa se zlou předtuchou hledá svého milence, o jehož život se strachuje. Text je výmluvnou ukázkou expresionistického hudebního dramatu s převažujícími pocity osamění, bezvýchodnosti a zániku. Schönbergovo zhudebnění se rozvíjí v nepřetržitém proudu, bez variací a opakování, kromě několika drobných pamětných motivků. Melodika je nápadná nezvyklými intervaly, zvětšenou kvartou, velkou septimou a malou nónou, jež posluchače odvádějí od tonálních vztahů. Harmonika a rytmika jsou krajně uvolněné, hudba budí dojem extrémního zhuštění materiálu. Tíha dramatického vývoje spočívá na sólistce, jejíž monolog doprovází wagnerovsky mohutný orchestr. Zpěv přechází místy do *mluveného zpěvu*, *Sprechgesangu*, skladatelova svébytného vyjadřovacího prostředku, který později použil konsekvantně v cyklu melodramů *Pierrot lunaire* (Náměsíčný Pierot, 1912). Při této příležitosti připomeňme, že s výrazem *Sprechgesang* jsme se již setkali v souvislosti s dílem Richarda Wagnera, tenkrát ovšem ve zcela odlišném významu.

K výlučným Schönbergovým dílům náleží *hra s hudbou o 4 aktech Die glückliche Hand* (Šťastná ruka, 1924) na vlastní text. Jde o hybridní útvar na pomezí opery, melodramu a pantomimy. Jediným pěvcem je Muž (baryton), role Ženy a Pána jsou pantomimické. V úloze komentátora na způsob antického chóru vystupuje šestihlasý pěvecký sbor, který má předepsán rytmus přesně a tón přibližně a projevuje se i šepotem. Schönbergův text je symbolistní a erotický, upomínající na ovzduší Schrekerovo. Výjimečně nadaný a po štěstí toužící Muž je odstaven dobře situovaným Pánem, ztrácí Ženu a nakonec hyne ve spárech imaginárního netvora. V režii počítá skladatel s využitím světelných a barevných projekcí ke zdůraznění klíčových momentů děje. Teprve po delší odmlce se Schönberg obrací k hudebnímu jevišti, tentokrát zcela ojedinele v komickém oboru.

Jednoaktovka *Von heute auf morgen* (Ze dne na den, 1930) je pozdním ohlasem časové opery dvacátých let, v níž se objevovaly náměty z denního



*Arnold Schönberg
(na obraze George
Gershwina)*

života. Na dvou manželských párech se demonstruje nestálost moderního člověka ve věcech lásky a umění. Uprostřed obecné touhy po změně se najde pár, který nemění své názory ze dne na den. Jediná Schönbergova komicky laděná opera je psána pro velký a barevně tvárný orchestr s bicími nástroji, flexatonem, klavírem a celestou, mandolínou a kytarou, a to zcela novou kompoziční technikou. Na počátku 20. let dospěl skladatel od roztržštění tradičních vazeb tonální harmonie, jež uskutečnil v atonalitě, k metodě *komponování s dvanácti tóny*. Základem hudebního myšlení se stává předem stanovená řada o 12 tónech, jež se v průběhu věty opakuje s rytmickými změnami. Tato metoda skladatele nesvazuje, ale naopak mu dává v rámci pravidel možnost využít své individuality v invenci i technice. Skladatelův hudební humor se jeví jako zcela osobitý, založený na neobyčejně bohaté kontrapunktické sazbě, např. využití kánonu v ansámblech. Již Alois Hába v avantgardním hudebním časopise *Der Auftakt* (1930) poukázal na zvláštní vztah mezi technicky komplikovanou hudbou a jejím výsledným lehce pohyblivým poslechovým dojmem.

Monumentální torso:

Mojžíš a Áron

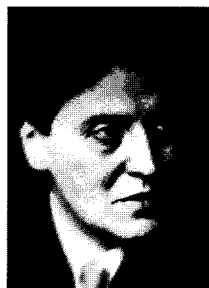
Nejobsáhlejším Schönbergovým dílem komponovaným dodekafonicky a zároveň jeho tvůrčím odkazem je opera *Moses und Aron* (Mojžíš a Áron). Skladatel vytvořil dílo na vlastní text o třech jednáních, v partituře však vypracoval pouze dvě jednání. Opera byla provedena scénicky roku 1957 v Curychu, řídil Hans Rosbaud. Schönberg se od sklonku první světové války obracel k duchovním látkám, v jejichž ztvárnění vyjadřoval své filosofické názory. Starozákonní námět ze 2. a 3. knihy Mojžíšovy pojal skladatel jako zápas duchovna a tělesnosti, myšlenky a činu. Filosof a zákonodárce Mojžíš není s to uskutečnit svou myšlenku; Áron je muž činu, který však svede lid na scestí. Závažnost Schönbergovy ojedinele opery se jeví již ve značném počtu osob a použití výrazových prostředků. Mojžíšův part představuje v historii opery zcela nově koncipovanou roli. Předepsán je přesně rytmus, výška tónů je jen přibližná a je naznačena notami, jež mají místo hlaviček křížky, jak jsme se s tím setkali u Humperdinckova melodramu *Královské děti* (1897). Interpretem má být herec, který je hudebně vzdělán, tak aby se jeho projev blížil mluvenému zpěvu (*Sprechgesang*). Protihráčem deklamačně vedené titulní role Mojžíšovy je Áron jako hlavní pěvecká postava, lyrický tenor s partem bohatě vybaveným koloraturou. Mimořádným způsobem kombinuje skladatel v opěře sólové i sborové hlasy zpěvní i mluvené. Fascinující je již počátek 1. jednání, scéna u hořícího keře, z něhož zaznívá hlas Hospodinův. Mojžíšovu mluvozpěvu odpovídá 6 pěvců — sólistů a mluvený sbor. Do neuvěřitelných detailů vypracovaný velký orchestr

vyjadřuje v každém okamžiku situaci na scéně nebo duševní hnutí jednajících osob. Nejvýraznějším orchestrálním číslem je tanec kolem zlatého telete, vrcholící v orgiastickém navršení zvuků. Nejvíc hodný obdivu je způsob kompozice opery, založený na použití jediné tónové dvanáctitónové řady, jíž je podřízena složitá tkáň obsáhlého díla. Z tohoto jádra vytvořil Schönberg v podivuhodné symbióze tvůrčí představivosti i zkáznění sugestivní monology, strhující dialogy, výrazné sborové scény a orchestrální mezihry. Sám skladatel považoval operu za neproveditelnou. Nyní náleží Mojžíš a Áron k chloubě repertoáru velkých světových scén jako reprezentační titul 20. století, monumentální operní dílo s oratorními rysy, jehož každé provedení je ojedinelou událostí.

Ve srovnání se zakladatelem a ideovým vůdcem expresionistů Schönbergem představuje Alban Berg (1885—1935) elementárního dramatika druhé vídeňské školy. Jestliže jeho učitele zkázňovala v dramatické kompozici tvůrčí reflexe, rozvíjí se u Berga jevištní útvar v dynamické životnosti. Vídeňský rodák Berg se z autodidaktických počátků školil u Arnolda Schönberga v letech 1904—1910. Ve Vídni pak se věnoval vyučování kompozice v zimě a kompoziční práci v létě ve Štýrsku a v Korutanech. Tvůrčí odkaz Albana Berga není obsáhlý; skladatel pracoval neobyčejně uvážlivě a ještě v závěrečné fázi doplňoval skladbu dílčími dodatky. Operu *Wozzeck* (Vojcek) komponoval na text hry revolučního německého romantika Georga Büchnera z roku 1836, který zkrátil z původních 25 na 15 scén. Toto zcela ojedinelé libreto na jedné straně zachovává útržkovitost a lapidárnost neobyčejně silného dramatika textu, na druhé straně vytváří symetrický celek o 3 jednáních, z nichž každé obsahuje 5 scén. Vojcek, prostý voják, který se nemůže vyznat v životě, se stává terčem posměchu omezeného hejtmana a předmětem nesmyslných pokusů obsedantního doktora. Marie, Vojckova milá a matka jeho dítěte, je svedena nafoukaným tambormajorem. Zoufalý Vojcek sprovedí Marii ze světa a spáchá sebevraždu. Hlubokým ponorem do lidské psychy, se sociálně kritickým nadhledem, silou a bezprostředností výrazu i jedinečným dramatismem stojí Bergova opera osamoceně ve scénické tvorbě první poloviny 20. století. V době práce na Vojckovi se skladatel pohyboval v okruhu atonality, a zachytil tak neobyčejně přesvědčivě, detailním způsobem duševní hnutí jednotlivých postav. Na rozdíl od wagnerovského dramatu, založeného na integraci všech složek hudebního výrazu v jediný celek, spočívá Bergovo pojetí na simultánním rozvoji relativně samostatných složek. Zpěvní hlasy jsou nápadně široce rozpjatými intervalovými sledy, svébytnými figurami nápěvů

*Elementární
dramatik: A. Berg*

*Opera oper 20. století:
Vojcek*



Alban Berg

a složitou melodickou strukturou, vzdálenou tonálnímu cítění dur a moll. Orchestrální part je budován melodickorytmicky tímž způsobem, avšak po stránce formy je založen na půdorysu starých instrumentálních forem, jako je suite, preludium, tanec, vojenský pochod, ukolébavka, passacaglia, rondo a invence. Opera *Vojcek* měla premiéru ve

*Scéna z opery Vojcek,
Covent Garden,
Londýn 1957*



Státní opeře Berlín (1924), dirigentem byl Erich Kleiber. Druhá inscenace se uskutečnila v Praze v Národním divadle pod taktovkou Otakara Ostrčila (1926).

Sugestivní odkaz:

Lulu

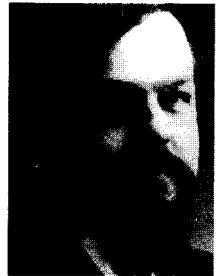
Ohromující úspěchy *Vojcka* na světových scénách podnítily skladatele ke kompozici dalšího díla. Podle hry expresionistického dramatika Franka Wedekinda upravil Berg text k opeře *Lulu* (Curych 1937, česky r. 1972 v Brně). Ze sedmi aktů dvojdílného dramatu vytvořil dvě jednání, práci však nedokončil. V prologu krotitel zvířat uvádí jako atrakci zvěřince ženu, jež působí neštěstí. Cestu do vyšších vrstev společnosti si *Lulu* vybojuje všemi prostředky a nezastaví se ani před likvidací těch, kdo ji pozvedli z bídy. Nakonec se stane prostitutkou a končí rukou úchylného vraha. Tento extrémní námět, srovnatelný jen s Bartókovým baletem *Podivuhodný mandarin*, zhudebnil skladatel s použitím volné tonality a dvanáctitónové techniky a ve výstavbě se opřel jak o staré formy instrumentální (sonáta, kánon, chorál), tak o formy vokální (kancóna, kavatina, hymnus). Ve srovnání s výbušným *Vojckem* působí *Lulu*

komorním a koncentrovaným dojmem. Zpěvní party již nevyhledávají extrémní skoky, orchestr je ve zvuku průzračnější; Lulu je skutečný filigránský skvost novodobé operní hudby. Až do sklonku 70. let se hrála ve dvouaktovém torzu. Roku 1979 bylo uvedeno v Paříži tříaktové znění, jež pořídil rakouský skladatel Friedrich Cerha, který dosud neznámé třetí jednání asi ze dvou třetin doinstrumentoval. Premiéra v pařížské opeře měla jednoznačný úspěch a zdá se, že tato verze bude všeobecně přijata jako definitivní.

Hudební expresionismus v opeře byl přijímán zpočátku s rozpaky, ba i s prudkým odporem, jeho většímu rozšíření ve střední Evropě však zabránil především nástup nacismu. Od 40. let vzrůstá počet skladatelů, kteří si osvojili dvanáctitónovou techniku a modifikovali ji pro svou tvorbu. Mezi nimi jsou operní komponisté, jejichž tvorba zasahuje do poválečné doby, jako Wolfgang Fortner, Rolf Liebermann, Hans Werner Henze a Luigi Dallapiccola.

Opera není nejvlastnějším oborem hudebního *impresionismu*. A přece, základní dílo tohoto směru, *Pelléas a Mélisanda* Clauda Debussyho (1862—1918), náleží k nejzávažnějším powagnerovským pracím a je zároveň nejvýznamnější francouzskou operou počátku 20. století. Z několika scénických záměrů uskutečnil skladatel pouze jediný, lyrické drama *Pelléas et Mélisande* (1902, Paříž, Opéra comique, česky v Brně 1921). Pětiaktová opera si vyžádala deset let usilovné kompoziční činnosti. Její vznik spadá do doby, kdy byl Debussy pod silným vlivem literárního symbolismu. Jakoby do stříbřité mlhy zahalené drama belgického básníka Maurice Maeterlincka (1893), vyznařující spíš střetání myšlenek nežli dramatický děj, poskytlo komponistovi výjimečný text. Debussy zhudebnil Maeterlinckovo drama s nepatrným zkrácením. S Richardem Straussem a Leošem Janáčkem tak náleží k průkopníkům opery na čínoherní texty, až dosud považované za nepoužitelné pro účely operního libreta. Skladatele zaujal tristanovský námět vztahu mladé ženy staršího muže k milenci s dějem, jenž se odehrává v prostředí středověkého hradu. Toto wagnerovské ovzduší naplnil Debussy zcela odlišnou hudbou. Jeho základním výrazovým prvkem je volně plynoucí dialog deklamačního rázu, pohybuující se většinou v těsném rozmezí několika tónů. Jen zcela výjimečně se rozezpívá sólový hlas do kantilénové polohy. Nikdy se nespojí dva hlasy ve dvojzpěvu a jen jednou na okamžik zazpívají unisono. Skladatel se vzdává ansámblů i sborů, text plyne kupředu, jako by byl recitován v činohře. Jen jedenkrát zazní sbor za scénou, na vokál, jako symbol hlasu moře. Významnou roli hraje orchestr, jehož proud

*Impresionismus
v opeře: C. Debussy*



Claude Debussy

plyne nepřetržitě; nekryje však zpěváka, neboť se naplno rozehraje jen v předehrách a mezihrách, spojujících jednotlivé obrazy. Původně měla tato intermezza spíš technický význam jako hudba vyplňující čas nutný k realizaci proměny jeviště, mají však mocný výrazový účinek; obvykle připravují ovzduší následujícího obrazu.

Výrazové inovace

impresionismu v opeře

Tato v obvyklém významu toho slova nedramatická opera, spočívající spíš na nápovědích a neurčitosti nežli v divadelních gestech, opera jako pod závojem, přináší do vývoje tohoto oboru novou hudební řeč. Skladatel usiloval o rovnováhu textu a hudby; východiskem učinil recitativ, který je ve francouzské opeře zásadní záležitostí od samého počátku. Debussyho recitativ je vzorně deklamovaný a výrazově jedinečně odstíněný. Schönberg vychází v recitativních pasážích ze stupňovaného pozdně romantického zpěvu, preferujícího rozpjaté intervalové skoky. Debussy naopak staví na úzkém tónovém rozpětí, blízkém lidské řeči. Oba tyto protichůdné melodické typy mají společné to, že se vzdalují tonalitě, nebo jak nyní němečtí teoretici výstižněji říkají *tonikalitě*, základnímu vztahu tóniky a dominanty v dur a v moll. U Schönberga se tak děje chromatismem a zrovnoprávněním všech tónů dvanáctitónové stupnice, u Debussyho používáním starých tónin, modů, dorského, frygického ad., dále pentatoniky a celotónové stupnice. Ve srovnání s extatickou melodikou Schönbergovou působí Debussyho nápečnost dojmem aristokratického sensualismu (D. J. Grout). Nová je rovněž Debussyho harmonie, jež je zvláště výrazným znakem skladatelovy hudební mluvy. Souběžně vedené akordické spoje s paralelními kvintami a oktávami se střídají s akordy alterovanými a s nerozváděnými disonancemi. Romain Rolland hovoří o opeře jako o království nónových akordů. Akordy jako by volně plynoucí prostorem odkrývají kouzlo netušeného; uvolněná harmonika je velkou vymožeností Debussyho výraziva. K tomu přistupuje také nová instrumentace, *barevná a přece průzračná, poskytující opojný požitek*. Premiéra Pelléase a Mélisandy v Paříži, dlouho připravovaná a plná nesnází, je památnou událostí v dějinách opery 20. století. Představitelka Mélisandy, skotská sopranistka Mary Garden, zahájila právě touto rolí kariéru jedné z nejvýznamnějších operních pěvkyní své generace.

Debussyho jediná opera neměla vzhledem k výlučnosti hudebního jazyka následovnic, pokud bereme toto jedinečné dílo jako celek. Dílčím způsobem však impresionismus ovlivnil i v opeře další generace skladatelů různého zaměření, jako Bélu Bartóka, Leoše Janáčka, Benjamina Brittena, Bohuslava Martinů a další. Komponisté pařížské Šestky se od Debussyho programově odvraceli jako od přežitku pozdní romantiky. Avšak v dalším vývoji opery podlehl kouzlu Debussyho hudební mluvy

skladatelé i na operním jevišti. V jubilejním roce 1962 došlo k všeobecné renesanci Pelléase na světových scénách. Vynikající nastudování pod taktovkou Pierra Bouleze v Paříži přijali recenzenti jako doklad liché pověsti o bezkrevném charakteru Debussyho hudby.

Vedle Debussyho se uvádějí v operní tvorbě období impresionismu dvě skladatelská jména, Dukas a Ravel. Paul Dukas (1865—1935), nositel Římské ceny (1888), po několika pokusech složil jedinou operu *Ariane et Barbe-Bleue* (Ariadna a Modrovous, 1907, česky v Brně 1935). Podobně jako Debussy komponoval na jen lehce změněný činoherní text Maurice Maeterlincka z roku 1899 o rytíři Modrovousovi a jeho sedmi ženách. Pečlivý důraz na deklamaci a diskrétní náladovost prozrazují francouzského autora z počátku století. Virtuózní práce s barevně odstíněným orchestrem dokládá Dukasovo umění jako autora proslulého orchestrálního scherza *Čarodějův učeň*.

Nejvýznamnější francouzský skladatel vedle Debussyho, Maurice Ravel (1875—1937), rodák z Pyrenejí (po matce Bask), zahájil výrazně úspěšnou dráhu pianisty a dirigenta v Evropě i v zámoří. Jako žák Gabriela Faurého jevil náklonnost ke klasicismu a vytříbenosti skladebné práce. Vedle Debussyho zakladatelského významu představuje Ravel v krátké historii impresionismu méně radikálního autora, který uplatňuje v klavírní tvorbě virtuózní techniku a v orchestrálních skladbách mistrovskou instrumentaci, jak to dokládá i orchestrace Musorgského *Obrázků z výstavy*. Ravelův impresionismus se projevuje ve smyslu pro jedinečně odstíněnou nástrojovou barvu. Hudební jeviště není Ravelovým hlavním oborem; skladatelovy balety *Dafnis a Chloé*, *Matka Husa* a proslulé *Bohéro* jsou známé spíš z koncertního pódia v podobě orchestrálních skladeb.

Mezi dvěma operními pracemi Ravelovými zeje časová mezera a každá z nich představuje jiný svět. *L'heure espagnole* (Španělská hodinka, 1911, česky v Brně 1925) na text komedie Franc-Nohainovy (1904) náleží svým vznikem (1907) do španělského roku skladatelova a lze ji pokládat za pozdní projev hispanismu, jenž se datuje ve francouzské hudbě od Georgese Bizeta a pokračuje v dílech Emmanuela Chabriera a Edouarda Lalo. Tato jednoaktová konverzační komedie předjímá svým deklamačním rázem neoklasickou buffu. Několik ostře řezaných figurek rozvíjí vtipný děj v epizodách založených na situační komice. Až na stručný kvintet ve finále, v němž se paroduje operní ansámbl, není v aktovce rozvinutější útvar. Parlandový ráz dialogů osvěžují názvuky na španělské tance v orchestru. Frivolní hříčka začíná v hodinářském krámmě. Ravel jako vášnivý sběratel starých hodin využil v krátkém orchestrálním úvodu svého instrumentačního mistrovství ve vykreslení

*Klasicistní
impresionista:
M. Ravel*

kouzelných zvuků různých strojků s tikáním, odbíjením hodin i s kukačkou. Tikání hodin svěřil trojici metronomů s předepsaným počtem úderů 33, 100 a 232 za minutu.

Ravelovu *lyrickou fantazii L'Enfant et les Sortilèges* (Dítě a kouzla, 1925, česky v Praze, ND 1926) lze označit za jednu z nejvzácnějších oper pro děti i dospělé, jaká kdy byla napsána. Dvojdílná opera na text Sidonie Gabrielly Colettové se odehrává v první části v civilním prostředí domácnosti, ve druhé části v čarovné zahradě a v obou případech se rozvíjí děj ve snu. Nevycválané děcko se stane předmětem vzpoury předmětů a hraček, s nimiž špatně zacházelo. Ve druhém dílu se ocitá v zahradě plné tajemného nočního života zvířátek a musí vyslechnout stesky a nářky těch, které zlovolně trápilo. Zvířata, hmyz i stromy chlapci hrozí, chtějí ho potrestat, až se nakonec všechno ukáže jako pouhý sen. Dramaturgicky nosným nápadem je deklamační ráz titulní kalhotkové role dítěte (mezzosoprán), vedle níž vystupují ve stručných, kantabilních číslech vedlejší postavičky. Oheň se např. rozzáří v efektní sopránové árii. Kabinetní kousek je scénka pastýře a pastýřky ve stylu francouzské rokokové hudby. Ve druhém dílu této opery je divák okouzlen líčením noční přírody v orchestru.

Folklor v operě Významným způsobem zasáhl do vývoje opery 20. století *folklorismus*, projevující se u skladatelů příklonem k písni a tanci lidu. Kontakty opery s lidovou tvorbou jsou patrné od baroka. Bez vlivů folkloru si nelze představit operu období klasicismu a zejména komponisté v období romantismu se obraceli přímo programově k písni svého lidu. Robert Schumann, v jehož tvorbě není folklorní vliv patrný, nabádá mladé hudebníky k tomu, aby *pilně poslouchali všechny lidové písně, neboť jsou pokladnicí nejkrásnějších melodií a otevřou jim pohled do povahy různých národů*. Stupeň závislosti na hudebním folkloru je však různý. V raném romantismu se spokojili skladatelé s citacemi a úpravami lidových melodií. V období novoromantismu ve druhé polovině 19. století dospívají tvůrci dosud méně známých národních hudebních kultur k hudbě, jež čerpá osobitým způsobem z lidové písně, aniž ji napodobuje, jak k tomu poskytuje jedinečný příklad Smetanova opera *Prodaná nevěsta*. Na rozhraní 19. a 20. století se vynořuje aktuálnost lidových prvků na operním jevišti v nových souvislostech. Jestliže i velcí skladatelé období romantismu se dali ovlivnit lidovou tvorbou většinou spontánně, zabývají se nyní komponisté písní a tancem lidu i teoreticky. V krajním případě vzniká personální unie komponisty a folkloristy jako v případě Bély Bartóka nebo Leoše Janáčka, jindy je skladatel

alespoň důvěrně obeznámen s lidovou sférou, jako Karol Szymanowski nebo Manuel de Falla.

Leoš Janáček (1854—1928), nejvýznamnější český operní skladatel první poloviny 20. století a jeden z velkých tvůrců světové opery, hledal úporným tvůrčím vývojem svou cestu. První operu složil ve 34 letech a teprve po odstupu několika let vznikaly další práce. Po úspěšné původní premiéře *Její pastorkyně* v Brně (1904) následuje opět delší pomlka a posledních několik let skladatelova života je jeho neplodnějším obdobím v dramatické tvorbě. V letech 1887—1888 komponoval Janáček operu *Šárka* na veršované drama Julia Zeyera s námětem z české mytologie. V té době se bezmezně obdivoval Antonínu Dvořákovi, dal mu dílo k posouzení a podle jeho připomínek je zevrubně přepracoval. Čtyři znění Janáčkovy *Šárky* upomenou na tvůrčí zápas Dvořákův, který svedl ve dvou verzích opery Král a uhlíř. I když lze v Janáčkově prvotině sledovat vlivy smetanovské a wagnerovské, je *Šárka* vážným dílem, v jehož pozdně romantickém základu již zajiskří janáčkovské myšlení. V důsledku nevole Julia Zeyera, který marně doufal, že jeho text zhudební Antonín Dvořák, se dostala *Šárka* k provedení teprve roku 1925 v instrumentaci skladatelova žáka Osvalda Chlubny. Druhá Janáčkovy opera, jednoaktovka *Počátek románu* (1894), představuje ve skladatelově díle téměř kuriózní záležitost. Jedině skutečností, že Janáček byl v době kompozice této textově prostoduché komické venkovské zpěvohry doslova stržen vírem národopisného nadšení, lze vysvětlit podobu dílka téměř sestaveného z úprav lidových písní a tanců. Janáčkovský badatel John Tyrell navíc prokázal, že plné tři čtvrtiny opery jsou převzatou instrumentální hudbou, z níž byly vyvozeny zpěvní hlasy. Avšak i v tomto na prvé zdání diskutabilním díle lze zaslechnout v rozvínutých recitativích a ariosech názvuky na Janáčkovu nejznámější operu.

Na prahu čtyřicítky počíná Janáček pracovat na opeře *Její pastorkyňa*, kterou dokončil v nejtěžší době svého života, kdy umírá jeho milovaná dcera Olga. Po téměř desítileté práci Janáček dílo zadal Národnímu divadlu v Praze, ale Kovařovic je odmítl, a tak se premiéra konala v Brně (1904) a na scénu ND se dostala až v roce 1916 (s několika Kovařovicovými, především instrumentačními retušemi, které Janáček ostatně autorizoval). Vedle Strausse a Debussyho komponuje Janáček na činoherní předlohu, poprvé v české tvorbě na prozaický text. Venkovské realistické drama Gabriely Preissové (1890), odhalující lásku i krutost individuálního a společenského života, vystihuje vztahy hlavních postav s nesmlouvavou upřímností. Zcela nově tu zaznívá z operního jeviště ve vážném díle nářečí, až dosud využívané v komickém oboru. Nemá tu dekorativní smysl, ale slouží k zvýraznění prostředí a věrohodnosti

*Výbušný i vřelý:
L. Janáček*



*Leoš Janáček
(kresba Eduarda
Miléna)*

Její pastorkyňa

vyjádření. Ve vývoji Janáčkova hudebně dramatického slohu znamená Její pastorkyňa téměř skok od naivně romantického folklorizování Počátku románu směrem k radikálnímu folklorismu. Místo citátů lidových melodií, ulpívajících na povrchu, se skladatel nyní opírá o *hudební idiomy* moravské lidové písně, jejímuž zevrubnému studiu se věnoval jako folklorista. Největším Janáčkovým přínosem pak je výzkum a aplikace tzv. *nápěvků mluvy*, živé hovorové řeči, jež se mu stala bezednou studnicí inspirace také v operní tvorbě. Skladatel nenapodoboval svérázné motivky, které si zapisoval ve svém okolí, ale pod jejich vlivem vytvářel stylizovanou jevištní hudební mluvu, jež je od Pastorkyňe nejnápadnějším rysem Janáčkova dramatismu. Osobitým přestylováním nápěvků mluvy se přiblížil lidovému prostředí i skutečnému životu kolem sebe v nerosrovnatelné míře. Její pastorkyňa se tak dostává sugestivního účinku; divák je vtažen do hry, jako by byl účastníkem děje, jednou z postav na jevišti. Janáček se odklonil od pozdně romantického jevištního typu a založil svou dramaturgii na výrazně pulsujícím dialogu. V takto pojetém hudebním dramatu nemají valnou úlohu ansámby, sbory nebo balety. Avšak tam, kde je skladatel použije, jsou dokonale funkční a mají sugestivní účinnost, jako výstup rekrutů v 1. jednání. Ve druhém jednání vrcholí Janáčkův lyrismus v pasážích Jenůfčiných. Úchvatný je monolog Kostelničky a jedinečnou katarzí dvojzpěvu Jenůfky a Lacy se dílo uzavírá. Cestu na evropská jeviště otevřela Její pastorkyňa německá verze, kterou připravil Max Brod. Poprvé takto zazněla *Jenufa*, jak zní její obecně v cizině známý titul, ve Vídni roku 1918. Titulní roli nastudovala jako jednu ze svých velkých kreací Maria Jeritza, proslulá pěvkyně českého původu, brněnská rodačka. Její pastorkyňa je nejčastěji hranou Mistrovou operou doma i v zahraničí. Po ní však následuje skupina scénických děl, jimiž se temperamentní, nestárnoucí skladatel blíží tehdejší evropské avantgardě.

Na přelomu: Osud

Skladatelova čtvrtá opera *Osud*, komponovaná v letech 1903—1904, je dílem na rozhraní Janáčkova tvůrčího vývoje. Jejím námětem se stala životní zpověď mladé ženy, jež okouzila v Luhačovicích padesátiletého skladatele. Látka opery *Osud* je zdánlivě nejméně janáčkovská z celé Mistrovy tvorby, avšak po námětech z venkovského života patrně Janáček zatoužil vyrovnat se s tehdy módním prostředím umělecké bohémy. *Tři románové obrazy* na skladatelův scénář a libreto, na němž spolupracoval s mladičkou učitelkou Fedorou Bartošovou, evokují nadnesenou životní historii skladatele Živného, vkládajícího svůj osud do těžce vznikající opery. Živný se po letech sejde se svou láskou, která mu darovala syna. Nic nestojí v cestě jejich manželství, avšak šílená matka skladatelovy

ženy způsobí tragédii, při níž obě zahynou. Opera Živného dostává tragický rozměr, skladatel umírá před jejím dokončením. Je podivuhodné, jak z tohoto dobou poznamenaného námětu, navíc ztvárněného do nezdařeného libreta, vykresal Janáček tak výraznou hudbu. Možná že tu spolupůsobily i momenty z jeho vlastního života. Opera spočívá na dialogu rozvinutém v duchu skladatelových nápěvků mluvy. Velký monolog Živného v závěru opery náleží k nejlepšímu, co skladatel napsal pro hudební jeviště. Výstižně je zachyceno prostředí lázní Luhačovic, které Janáček důvěrně znal ze svých letních pobytů. Mondénní společnost lázeňských hostů charakterizuje skladatel jemně parodickým valčíkem. Orchester se podílí na dramatické akci výbušnými interjekkciemi zejména v prvním jednání. Novinkou byl klavír na scéně, který zaznívá v jednom z klíčových míst v opeře. Opera o nedokončené opeře čekala dlouho na realizaci. Koncertně zazněla v Čs. rozhlase Brno pod taktovkou skladatelova žáka a spolupracovníka Břetislava Bakaly roku 1934. Ke scénickému provedení došlo roku 1958 ve Státním divadle v Brně v dramaturgické úpravě Václava Noska a zároveň ve Stuttgartu s radikálními zásahy Kurta Honolky.

Uplynulo 13 let, než se skladatel odhodlal ke kompozici další opery. *Výlety páně Broučkovy*, jak zněl původní název, jsou originální již v rozvržení do dvou částí, jež se provozují v jednom večeru, *Výlet pana Broučka do měsíce* a *Výlet pana Broučka do 15. století*. Jako autoři libreta jsou uvedeni Viktor Dyk a František S. Procházka spolu s dalšími pěti spolupracovníky. Premiéra opery se konala v Národním divadle v Praze pod taktovkou Otakara Ostrčila roku 1920. Janáčkův překladatel a upravitel Max Brod skladateli napsal, že se ve Výletech octl na samém hudebním ostří. Komponistovým záměrem bylo vytvoření burleskní satiry v těžké době první světové války. Na scéně se objevuje nehrdinský hrdina, nenapravitelný šosák, pan domácí Matěj Brouček, stálý host v hospodě Na Vikárce ve stínu Svatovítského chrámu. Bláznivá féerie prvního dílu konfrontuje Broučkovu požívačnost s éterickými Měsíčníany, ve druhém dílu je pranýřován v husitské Praze jako zbabělec. *Výlety pana Broučka* jsou první moderní Janáčkovou operou jak pojetím, tak realizací. Je to dílo mistrovské dramatické zkratky; *v rychlém střídání převádí skladatel diváka obratem ruky z burlesky do nejuchvatnější hymničnosti*. Děj se rozvíjí v kaleidoskopickém pásmu, jež vyvolává dojem filmových scén *s figurkami veselého, chvílemi groteskního ladění*. K divákově orientaci v tomto dění plném kontrastů slouží sólové zpěvní party, ve srovnání s předchozími operami více vyhraněné, vycházející z nápěvků mluvy. Vedle nich je to zdůrazněná role orchestru, vystihujícího podmanivou

Vážná groteska: Výlety pana Broučka

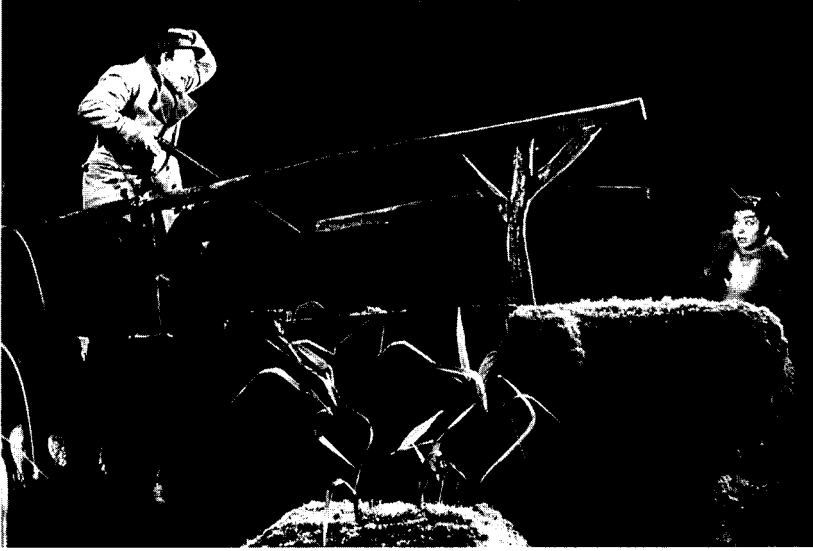
náladu měsíčné noci stejně jako směšné chování pana Broučka nebo vážné ovzduší jeho přátel z husitské Prahy. Důležitá je tu účast pěveckého sboru, který na malých plochách vykouzlí pozadí dramatického děje. Opera o Matěji Broučkovi náleží k Janáčkovým nejnáročnějším koncepcím. Kde je tu hranice mezi snem a skutečností, mezi satirou, lyrickým okouzlením a obdivem? V měsíční první části zaznívá hudba vesmírného prostoru vedle vlídné parodovaných Měsíčanů, důležitý je podíl pohybové a baletní složky. Za zmínku stojí valčík, s jehož secesní podobou jsme se setkali už v operě *Osud* a který zazní ve *Výletech* v travestované podobě tance na Měsíci. Do třetice se objeví, a snad patrně nejkrásněji, v tanci cvrčka a kobylky v 1. jednání *Příhod lišky Bystroušky*. Druhá, husitská část *Výletů* duní ozvěnou dávných věků s výraznými hymnickými nápěvy. Zejména v první části bilogie je významný podíl pohybové a baletní složky. Mezi českými operními skladateli bychom marně hledali komponistu, který by s takovou důvěrností vykreslil ovzduší staré Prahy jako Janáček, jediný významný skladatel, žijící a tvořící mimo hlavní město.

Lyrické drama: Káťa Kabanová

Poprvé se skladatel stává vlastním textařem v operě *Káťa Kabanová* (Brno 1921, František Neumann). Libreto si upravil podle dramatu Alexandra N. Ostrovského *Bouře* (1859), uvedeného v pražském Národním divadle roku 1919. Na rozdíl od mravoličného vyznění hry ruského dramatika Janáček vyzdvihl ve své úpravě, jež je podstatnější nežli adaptace textu *Její pastorkyně*, postavu Káti jako ústřední, a tak se již v textu stala jednou z Janáčkových velkých ženských rolí. Jaroslav Vogel, dirigent důvěrně obeznámený s Mistrovým dílem jako interpret, upozornil na neobyčejnou ucelenost tematické práce, jež dodává tomuto lyrickému dramatu sugestivní přesvědčivost. Životní tragédie mladé ženy, jež žije po boku slabošského muže v područí despotické tchyně a nedokáže se vymanit z tohoto prostředí ani opravdovou láskou a volí nakonec dobrovolný odchod ze světa, je skvělá dramatická látka. Jednotlivé postavy jsou výrazně odlišeny, Káťa je obklopena nejvroucnější hudbou, jakou kdy Janáček napsal. Skladatel se soustřeďuje na hlavní rysy děje; líčení prostředí, jakkoliv pozoruhodné, slouží spíš jen k odlehčení lyricky dramatického pásma. K vrcholům díla náleží Kátiny monology a dialogy s milencem Borisem a závěrečná scéna u Volhy s tajemnými hlasy neviditelného sboru v unisonu a s Kátiným rozloučením. V roce 1991 vystoupila jako Káťa vynikající sopranistka slovenského původu Gabriela Beňačková v Metropolitní operě v New Yorku v inscenaci, jež byla nastudována pod taktovkou Charlese Mackerrase v češtině. V roce 1998 dirigoval v pařížské operě *Palais Garnier* Kátu český dirigent Jiří Kout, režii měl Friedrich Götz.

I v kontextu svébytných námětů skladatelových oper působí *Příhody lišky Bystroušky* (Brno, 1924 František Neumann) jedinečnou originalitou. Podnětem ke vzniku díla byla humoristická povídka Rudolfa Těsnohlídka *Liška Bystrouška* (1921), jež vycházela na pokračování v Lidových novinách. Fabuli příběhu o zvířatech, která hovoří lidskou řečí

*Nesrovnatelný námět:
Příhody lišky
Bystroušky*



*Příhody lišky
Bystroušky, Komische
Oper Berlin, 1956;
Rudolf Asmus,
revírník, Irmgard
Arnoldová, liška
Bystrouška, režie
Walter Felsenstein*

a prožívají s lidmi své osudy ve věčném koloběhu přírody, vymyslel Těsnohlídek, inspirován sérií kresbiček z mysliveckého života, jež pořídil před lety jeho přítel, malíř Stanislav Lolek. Tak vznikla z materiálu odloženého ad akta opera, jež nemá námětově obdobu v celých operních dějinách a patří k nejpozoruhodnějším dílům první poloviny 20. století. Janáček, sám znamenitý fejetonista Lidových novin, ze zdánlivě nenáročného textu vytvořil závažné operní libreto s nepřehlédnutelným filosofickým podtextem. Příhody lišky Bystroušky jsou oslavou přírody, jíž dodávají ostře řezané zvířecí i lidské figurky kořenné příchuti. Modernost Janáckovy opery spočívá ve vystižení atmosféry, jež je důležitější nežli souvislý děj, včetně půvabné lesní přírody okolí Brna a svérázného líšeňského nářečí. Skladatelovo umění emocionální zkratky dosahuje v této opeře o zvířatech a lidech svého vrcholu. Jen letmo načrtnutý děj se rozvíjí ve stručných obrazech v několika navzájem se prolínajících rovinách, lyrické a dramatické, přírodní a lidské. Ve srovnání s Těsnohlídkovou předlohou jsou obě hlavní postavy v Janáckově opeře pojety závažněji. Liška je ztělesněním ženství udržujícího život, něžného

i nevypočitatelného. V Revírníkovi Janáček vyjádřil Janáček filosofii svého životního stáří, hledícího na svět s moudrou shovívavostí. V Lišce Bystroušce vytvořil originální, svébytné, zpívané, tančené a hrané divadlo 20. století. Zpívaný text se tu střídá s orchestrálními intermezzy a baletními výstupy. Kouzlo proměnlivé přírody v ročních obdobích je zachyceno s jedinečnou přesvědčivostí. Transparentní instrumentace, atmosférický, plenérový ráz hudby určují výrazovou rovinu Janáčkovy opery. V tom smyslu se hovoří o vlivu impresionismu včetně použití celotónové stupnice. Proslulým se stal závěrečný monolog revírníka, vřelý hymnus na oslavu života. Příhody lišky Bystroušky slavily triumfální úspěchy na scéně Komické opery v Berlíně v režii Waltera Felsensteina, kdy dosáhly během několika let několika set repríz — ohlasu, s nímž se nesetkalo dosud žádné dílo skladatele tohoto století. V roli Revírníka proslul v několika sezónách basbarytonista Rudolf Asmus, působící v Brně, Praze a od roku 1956 jako člen souboru *Komische Oper* v Berlíně. Připomeňme při této příležitosti, že německá verze, *Das schlaue Fuchslein* (poprvé v Mohuči, 1927), je dílem Maxe Broda. Zasloužilý překladatel Mistrova díla, který uvedením *Její pastorkyně* do německé jazykové sféry (*Jenufa*, Vídeň 1918) otevřel Janáčkově cestu ke světové slávě, pořídil tentokrát méně zdařilý text. Snad už nesnáze, jež měl Brod s překladem nářečných výrazů, kterým vždy nerozuměl, popustily uzdu jeho fantazii. Vyzvedl např. Terynku, o níž se u Janáčka hovoří ve vztahu ke dvěma mužům na scéně, ale jež se na jevišti vůbec neobjeví, na jednu z významných postav. Podle Broda se stává Terynka postupně milenkou faráře, revírníka a rectora, a tím se vyznění díla nepřijatelně posouvá do jiné polohy, než jakou měl na mysli skladatel.

*Civilismus a tajemno:
Věc Makropulos*

Ke své předposlední opeře si zvolil Janáček překvapivě látku ze současného velkoměstského prostředí. Jako předloha mu posloužila nedávno napsaná hra Karla Čapka o třech jednáních *Věc Makropulos* (1922). Skutečnost, že se s tímto soudobým prozaickým textem vyrovnal beze zbytku, je ověřením životnosti jeho nápěvků mluvy jako zdroje inspirace hudebně dramatického díla. V opeře překvapuje bohatství motivického materiálu; v každém ze tří jednání zazní 30 až 40 ostře profilovaných motivů jedno až čtyřtaktových. Janáček nejen stylizoval přesvědčivě městskou mluvu, ale také odlišil charakter jednotlivých osob i způsob, jakým reagují v daném okamžiku na vývoj situace na jevišti. Titulní postava Emilie Marty je jednou z velkých ženských rolí Janáčkových. Ve srovnání s Čapkovou ironizující a fantastickou postavou vidí skladatel svou hrdinku jako zoufalou, trpící ženu a mění také závěrečnou rezignaci v Čapkově hře na dramatické vyústění v odchod Marty ze světa. Jedinečný

kontrast mezi civilistickým prostředím současného života a démonickou minulostí, jež vyzařuje z postavy slavné zpěvačky, ztvárňuje Janáček prolínáním drobnokresby a kantability. Rychle se střídající obrazy 1. jednání se zpomalí ve 2. jednání a 3. dějství je neseno melodicky rozpjatými oblouky, jež vrcholí v závěrečné katarzi. V dramaticky vyhoceném ději najde skladatel místo pro výstižně vykreslené figury, jako je poklížečka nebo bláznovský Hauk-Šendorf. Janáčková čapkovská opera nemá ansámby v pravém slova smyslu a chybí jí pěvecký sbor. Jen k závěru se objeví v monologu Marty přítakávající skupina mužského sboru, umístěná v orchestru. Mistr uvedl na jeviště mysteriózní motiv z rudolfínské Prahy, v české opeře dosud nevyužitý. Stín třístaleté tajemné bytosti zasahuje scénu od počátku až do vysvobozujícího závěru. Věc Makropulos řídil jako svou poslední janáčkovskou premiéru roku 1926 významný šířitel skladatelova díla, šéf opery Národního divadla v Brně František Neumann.

Z koncepčního hlediska je z Janáčkových jevištních děl zřejmě nejoriginálnější jeho opera poslední, *Z mrtvého domu*. Janáček sáhl tentokrát po látce zcela neoperní, avšak s mocným emocionálním nábojem. Z románu Fjodora M. Dostojevského *Zápisky z mrtvého domu* (1860—1862) upravil libreto o třech dějstvích, z nichž každé obsahuje vyprávění vězňů carské trestnice na Sibíři. Janáčka text Dostojevského tak strhl, že během kompozice opery překládal přímo z originálu, jak to dokládá množství rusismů a dokonce i ruských slov, jež se vloudila do libreta vznikajícího zároveň se zhudebněním. Nepřítomnost obvyklého dramatického děje přibližuje Janáčkovu operu ideálu epického divadla, od něhož se však liší absencí jakékoliv rétoriky nebo moralismu. Hrdinou je kolektiv vězňů; postava Alexandra Gorjančikova, politického přestupníka, jež vystupuje do popředí jako morálně bezúhonná, je symbolem svobody. V této *černé opeře*, jak ji Mistr sám nazval, se vyskytují téměř výhradně mužské hlasy, v sólech i ve sboru. Mužský sbor se objeví na scéně i za scénou v jedinečném rozrůznění obsahu i výrazu. Kalhotková role tatarského chlapce Aljeji, oblíbenice Gorjančikovova, zcela vybočuje z tohoto oboru, vyhrazeného tradičně stylizovaným figurám. Chmurný děj *Mrtvého domu* je oživen pantomimickými výjevy divadla na divadle; i to je prvek moderní opery. Při zdánlivé mozaikovitosti nese Janáčková opera rysy Mistrových pozdních děl; je vystavěna úsporně z několika málo motivů. Zasvěcený znalec lidské psychy, jakým byl Janáček, se tu hluboko ponořil do lidského nitra a vyjádřil víru v mravní základ lidského života. Janáček se premiéry své opery nedočkal. Přípravy díla k provedení se ujali jeho žáci, dirigent Břetislav Bakala a skladatel Osvald

Janáčkův lidský odkaz: Z mrtvého domu

Chlubna, po textové stránce Otakar Zítek, režisér pěti původních skladatelových inscenací. Premiéru opery *Z mrtvého domu* řídil v Národním divadle v Brně Břetislav Bakala (1930). S odstupem času se ukázala úprava Janáčkova posmrtného díla jako spíš prakticistní než koncepčně zdůvodněná. Nehledě k množství instrumentačních retuší byl změněn závěr opery, místo původního zakončení do chmurného pianissima zazní hymnický sbor vězňů o svobodě. Teprve zevrubná revize partitury, kterou podnikl dirigent a dramaturg Václav Nosek, zahájila roku 1947 její novodobá provedení v této podobě.

Osud Janáčkova díla na domácích i zahraničních jevištích odpovídá originalitě jeho tvůrce. Autoritu získal Janáček zpočátku v hloučku oddaných obdivovatelů v Brně a v Praze; měl řadu žáků, avšak pro zcela ojedinělou skladebnou řeč nevytvořil školu. Jen zvolna pronikaly Janáčkovy opery do povědomí obecnostva a získávaly si obdiv i náklonnost doma i ve světě. V současné době náleží Janáček k nejčastěji hraným operním skladatelům první poloviny 20. století.

B. Bartók

Podobně jako Janáček zabýval se po celý život lidovou písní maďarský komponista Béla Bartók (1881—1945). Jestliže však Janáček měl zájem především o moravskou lidovou tvorbu a pronikl do světa jako český skladatel operou *Její pastorkyňa*, inspirovanou lidovou tvorbou moravského regionu, Bartók studoval lidovou píseň maďarskou, slovenskou, rumunskou i píseň jiných národů a operu z venkovského života své vlasti nekomponoval. Ve své osobnosti Bartók spojoval zcela ojediněle hluboce vzdělaného a produktivního folkloristu se skladatelem. Konfrontací evropské moderny, pod jejímž vlivem vyrůstal (R. Strauss, Debussy), s lidovou tvorbou, vyspěl v jednoho z vůdčích skladatelských zjevů světové hudby první poloviny 20. století. Pro jeho umělecký vývoj bylo významné, že objevil starou pentatonickou vrstvu maďarské venkovské písně, překrytou v novější době novouherskou hudbou. Avšak jednoaktovka *A Kékszakállú Herceg Vára* (Hrad vévody Modrovouse, Budapešť 1918, česky v Olomouci 1960) na text Bély Balázse, publikovaný 1910, je nejen nejvýznamnější maďarskou operou 20. století, ale náleží k nejzávažnějším scénickým dílům nové doby. Inspiraci poskytla libretistovi Maeterlinckova hra *Ariadna a Modrovous* (1899), na jejíž jen málo změněný text komponoval stejnojmennou operu francouzský skladatel Paul Dukas. Básník pojal hru jako mystérium, vnitřní drama Modrovouse a Judity, jejichž vztah se rozvíjí v tajemném prostředí vévodova hradu. Judita postupně odhaluje tajemství šesti komnat, v nichž hledá stopy po zavražděných Modrovousových ženách. V sedmé komnatě je však spatří jako živoucí, vystupující z hloubi vzpomínek, proměněných

v sen a krásnějších, než může být živá žena. Judita se marně vzpírá, aby se také stala přeludem, avšak sen, který probudila v Modrovousově duši, ji zabíjí. Vévoda zůstává se svými sny sám a jeho hrad se beznadějně propadá do temnot.

Bartókovo zhudebnění splývá dokonale s libretem; hudba plyne kupředu v mocném orchestrálním proudu, zářícím impresionistickými barvami. Dialog vévody a Judity je založen na důmyslně tvarované deklamaci, jež vychází z metroritmických struktur staré maďarské lidové písně. Nápadná je harmonická složka, jež svou ustavičnou proměnlivostí vystihuje vývoj složitého symbolistního děje. Libretista nazval text scénickou baladou, ve skladatelově nápěvnosti lze vysledovat návaznost na lidové balady severního Maďarska a Transylvánie. Divadelní účinnost tohoto dramatu lidské psýchy se snaží režiséři posílit různým způsobem. Při inscenaci v New Yorku roku 1952 doprovázela postavu Judity tanečnice, jež vyjadřovala pohybem její myšlenky. V brněnském nastudování roku 1961 připojil režisér M. Wasserbauer k dvojici protagonistů, oděných v historických kostýmech, druhý pár v moderním společenském oděvu.

Zcela jinak se přiblížil maďarskému folkloru Bartókův druh a spolupracovník. Zoltán Kodály (1882—1967) rodák z Kecskemétu, studoval gymnázium v Trnavě na Slovensku a zpíval tam v katedrálním sboru. V Budapešti absolvoval univerzitu a konzervatoř, stal se významným folkloristou a aktivním sběratelem lidových písní. Spolu s Bartókem vydal 1906 sbírku 20 starých maďarských lidových písní, odhalující pentatonickou vrstvu domácího folkloru. V povědomí světové hudební veřejnosti zůstává Kodály jako skladatel, v Maďarsku si vybudoval pozici nejvýznamnějšího komponisty a pedagoga. V jeho odkazu se nacházejí skladby všech hlavních vokálních i nástrojových oborů; zejména se Kodály cení jako sborový skladatel čistotou stylu, založeného na dokonalé rovnováze soudobosti a folkloru.

V komické opeře *Háry János* (Jánoš Háry, 1926) se octl v blízkosti útvaru připomínajícího starou zpěvohru, nejspíš německý singspiel. Hrdinou smyšleného děje je lidový hrdina Jánoš Háry, husar, který vypráví po letech jako starý venkovan přátelům v krčmě své životní zážitky, dobrodružství z vojny ve stylu uherského barona Prášila. Hra je rozčleněna na prolog, čtyři obrazy a epilog; lze si při tom vzpomenout na rozdělení Offenbachovy opery Hoffmannovy povídky. Háry se vyšvihl svou statečností z prostého vojáka mezi nejvyšší pány, stal se generálem, porazil Napoleona a málem se dostal na rakouský císařský trůn jako manžel Marie Luisy. Nakonec však dal přednost své venkovské nevěstě Ilce. Hudba Kodályovy zpěvohry se člení na množství drobných čísel, z nichž každé

vyzařuje temperament lidového maďarského muzicírování. Postava Ilky je obestřena lyrismem, často zaznívají v tanečních číslech synkopy, lombardské rytmy (= obrácené tečkování s první notou kratší a druhou delší), hudecké cifry a melodické ozdoby maďarských lidových kapel s hojnými efektními běhy klarinetů. Ve světě se častěji než zpěvohra na scéně provozuje orchestrální suita Hány János o 6 částech. Cimbál, který v Erkelově opeře Bán Bánk v sousedství noblesní violy d'amour zněl tehdejšímu publiku poněkud exoticky, se u Kodálye rozehraje v proslulém čardášovém *Intermezzu* v dokonalé skladatelově stylizaci do virtuózních poloh.

Ze skupiny významných skladatelů první poloviny 20. století ovlivněných folklorismem je v operním oboru nejméně znám George Enescu (1881—1955). A přece jediná scénická práce tohoto nejvýznamnějšího rumunského skladatele nové doby stojí v popředí světové tvorby. Enescu studoval ve Vídni u Hellmesbergera a v Paříži patřil k nejlepším žákům Massenetovým a G. Faurého. Byl vynikajícím houslistou a pianistou, věnoval se s úspěchem i dirigentské činnosti. Od počátku století žil v Paříži a odtud podnikal koncertní cesty po světě. Byl rovněž vyhledávaným komorním hráčem, doprovázel na klavír např. Pabla Casalse a interpretoval houslové skladby současných autorů za jejich klavírního doprovodu, jako Richarda Strausse, Maurice Ravela ad. Enescovy kompozice prozrazují hluboké proniknutí do rumunského folkloru. Dvě rumunské rapsodie pro velký orchestr op. 11., zejména první, *A dur*, se staly populární a již v nich skladatel uplatnil stylizované prvky lidových kapel (lautari) s jejich uměním hraničícím s virtuozitou.

G. Enescu: *Oedipe*

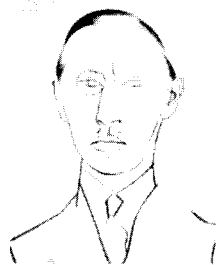
Jediná komponistova opera *Oedipe* (Paříž 1936) byla dokončena roku 1931. Libreto napsal francouzský básník a helenista Edmond Fleg, který usiloval o vytvoření hrdinské postavy thébského krále *ne jako božstva, ale jako bytosti z masa a krve*. Pověst o Oidipovi, stojící svým hrůzným námětem téměř osaměle uprostřed antických bájí, je známá ze Sofoklova dramatu; jen ojediněle se k ní vraceli skladatelé hudební scény. Hudbu ke hře *Oedipus King of Thebes* (1692, Londýn) složil Henry Purcell. První známá opera na toto téma je od italského skladatele Antonia Sacchiniho ve francouzské řeči, jež byla provedena v Paříži jako jeho *opus posthumum* 1787 pod názvem *Oedipe a Colonne*. Opera *Edipo Re* (1920, Chicago) je poslední v řadě děl, jimiž se snažil Ruggiero Leoncavallo opakovat světový úspěch svých Komediantů. Nejvýraznější prací na tento námět je Stravinského *opéra-oratorio Oedipus Rex* (1927). K oidipovské tragédii se obrátil ještě Carl Orff v jednoaktovce *Oedipus der Tyrann* (1959).

Enescova obsáhlá opera *Oedipe* o 4 jednáních se rozvíjí v podobě jednolitého dramatického pásma. Základem je velmi diferencovaný dialog, pohybující se v širokém výrazovém rozmezí od mluveného slova až po expresivní kantilénu. Skladatel vychází ze starých modů a současně uplatňuje v nápěvnosti folklorní rumunské prvky, chromatismy a čtvrttóny. Mnohotvárný orchestrální part prozrazuje vliv impresionismu. Skladebná práce je velmi důmyslná, melodika vychází ze tří hlavních motivů, v nichž stojí na prvním místě čtyřtónová skupina, zaznívající v dialogu sfingy a Oidipa. Skladatel položil důraz na emocionalitu a psychologismus; převážně volná tempa a konstantní orchestrální proud oslabují mimoděk dramatický spád. Vrcholem opery je dialog Sfinxy a Oidipa, který se objevuje rovněž na koncertním pódiu jako skladba se sopránovým a basbarytonovým sólem. Skutečnost, že Enescu vytvořil silně hudebně dramatické dílo na antický námět s rozhodujícími stylizačními prvky inspirovanými rumunským folklorem, svědčí o životnosti folklorismu jako jednoho z vůdčích směrů hudby 20. století.

Jestliže jsme poukázali na proměnlivost stylových proudů jako jeden ze základních znaků tvorby operního skladatele 20. století, pak názorným příkladem pro toto tvrzení je svým jevištním dílem Igor Stravinskij (1882—1971). Jako novodobý Próteus měl schopnost neustále měnit svou podobu a přitom zůstat vždy svým. V literatuře se píše o třech hlavních obdobích Stravinského tvorby, ruském, neoklasickém a seriálním, přičemž je samozřejmě možné i dělení detailnější. Především však je Stravinskij nejvýraznější reprezentant hudební *avantgardy* 20. století a vystupuje jako vůdčí zjev světové hudby až do roku 1945, kdy se od něho odklání velká část mladých komponistů směrem k Schönbergovi. Ve své knize *Philosophie der Neuen Musik* (1949) klade T. W. Adorno proti sobě jako antipody A. Schönberga a I. Stravinského, přičemž jako zastánce a vynikající znalec tvorby zakladatele expresionismu mu dává přednost v roli průkopníka moderny před Stravinským, konzervátorem minulosti. Jako skladatel scénických děl však vystupuje Stravinskij po celý svůj tvůrčí život v roli podněcovatele nových myšlenek. Jeho sklon k preferování rytmu, příznačný pro první polovinu století, ho předurčil jako skladatele baletů. I když opera stojí vlastně stranou komponistova zájmu, vykonal Stravinskij i v tomto oboru rozhodující vliv na další generace.

Stravinského náklonnost k divadlu, jak se jeví i v řadě skladatelových scénických děl, má kořeny v rodinné tradici. Jeho otec byl vynikajícím sólistou, basistou carské opery v Petrohradě. Mladý Stravinskij studoval práva a byl současně soukromým žákem Nikolaje A. Rimského-Korsakova.

*Proteovský zjev:
I. Stravinskij*



Igor Stravinskij
(kresba Pablo Picassa)

Zároveň byl ovlivněn impresionismem Clauda Debussyho a pro jeho zaměření k baletu byl důležitý podnět Sergeje P. Ďagileva, průkopnického impresária, organizátora skupiny *Ballets Russes de Diaghilev* v Paříži 1909. Ďagilev nejen objednal u Stravinského balet *Pták ohnivák* (1910), ale podnítil komponistovo zaměření na ruské látky. V tomto baletu je ještě znát ovlivnění Rimským-Korsakovem a impresionismem. V baletu *Petruška* (1911) je burleskní námět vyjádřen hudbou inspirovanou periferním prostředím starého ruského jarmarku, založenou na novém využití metrorytmičké stránky. Na vrchol tohoto ruského období vystoupil Stravinskij v baletu *Svěcení jara* (1913), jež se považuje za jeho nejvýznamnější dílo. Mytickou látku z pohanské Rusi zhudebnil skladatel s vyzdvížením polymetrické složky na přední místo; střídání taktů různého složení vedle synkop, přesouvání dob, ostinátních motivů je doprovázeno polytonálními útvary a agresivní instrumentací; jako samostatná *čtvrtá skupina* v orchestru vystupují bicí nástroje. Ve stínu těchto základních děl Stravinského barbarského období, jak se někdy nazývá druhá, radikální fáze skladatelova ruského období, jako by stála první jeho opera. Lyrická pohádka *Le Rossignol* (Slavík, 1924 Paříž, česky v Brně 1937) vznikla na text Štěpana Mitusova za účasti skladatele v letech 1908—1914. Náročný part slavíka, kolorатурní soprán, prozrazuje ještě ovlivnění Rimským-Korsakovem (Zlatý kohoutek), avšak celkově dílo směřuje do koncertantního stylu skladatelových děl. Ruské látky se objevují u Stravinského také v době jeho švýcarského exilu, kam odešel ještě před vypuknutím revoluce ve staré vlasti (1910—1914). Burleskní hraná a tančená historka *Le Renard* (Liška, 1922 Paříž) na autorovo libreto má prostinký námět lidové bajky, hudebně dramatické zpracování je však velmi rafinované. Texty v lidovém tónu jsou interpretovány s důrazem na fonetickou stránku, jako říkanky nebo rozpočítávadla, v jejichž zhudebnění se autor s rozkoší noří do setrvačnosti lidového projevu. Podle původní představy Stravinského měli provozovat toto *epické hudební divadlo* cirkusoví artisté, šašci a klauni na scéně jako pantomimu, čímž se chtěl skladatel vyhnout rutině baletních umělců. Zpívaný děj svěřuje autor dvěma tenorům a dvěma basům v orchestru. V *ruských choreografických scénách se zpěvem a hudbou Les Noces* (Svatba, komp. 1914—1917, premiéra v Paříži 1923) je nápadný inkantační a skandovací ráz zhudebnění lidových obřadních textů. Sólisty a sbor doprovází instrumentální sbor složený ze skupiny bicích nástrojů a čtyř klavírů; původně to měla být čtveřice cimbálů.

Ve *Svěcení jara*, *Lišce* a *Svatbě* se výrazně projevuje Stravinského druhá fáze ruského období, založeného na folklorismu 20. století. „Skladatelův

Pablo Picasso:
Ragtime — obálka
ke skladbě Igora Stravinského



Stravinského bouřlivá léta hudební folklorismus je jeden z nejradiálnějších zvrátů, které přineslo moderní hudbě druhé desetiletí 20. století a který je možno nazvat *radikálním hudebním folklorismem* (J. Vysloužil). Stravinskij zpochybňuje operu jako tradiční útvar a vzdaluje se jí v avantgardních jevištních formách. Nejvíc se vzdalil opeře *ve čteném, hraném a tančeném Příběhu vojáka* (L'histoire du soldat, Lausanne 1918) o dvou dílech. Text upravil švýcarský básník Ch. F. Ramuz. Podobně jako v Lišce tu zhudebnil Stravinskij naivní lidový příběh avantgardním způsobem, s využitím moderní taneční hudby, jež pronikala do Evropy z jižní i severní Ameriky. Rovněž jevištní ztvárnění naznačuje zcela nezvyklou koncepci, odlišující se od interpretačních tradic. Scénu tvoří malé pohyblivé jarmareční jeviště na nevyšokém lešení. Na každé straně se nachází kulaté pódium; na jednom z nich sedí vypravěč u malého stolku se žejdlíkem vína a sklenicí, na druhém pódiumu je instalován orchestr. Příběh vojáka je jakýsi jarmareční morytát pro šest sólových nástrojů, bicí skupinu, dvě mluvené a dvě taneční role. Stravinskij k tomu složil 13 hudebních čísel velké rytmické pregnance. Vojenskému námětu odpovídá několik pochodů, dále se tu nachází tango, valčík a ragtime, avšak také dva chorály, vše v parodizující podobě. Vojenský pochod funguje jako stálá hudební myšlenka, přičemž vypravěč má recitovat v taktu hudby. Emancipaci od opery naznačuje virtuózní ráz a objektivnost těchto kousků, jež se provozují bohužel nesrovnatelně častěji na koncertním pódium, bez účasti mluvy a pohybu, než v divadle.

Období neoklasicismu Ruské období Igora Stravinského skončilo; skladatel se v pařížské emigraci, jež se stala jeho domovem od počátku dvacátých let do začátku druhé světové války, obrací k *neoklasicismu* a stává se jeho vůdčím představitelem až do padesátých let našeho století. Jednoaktová *Mavra* (Paříž 1922, česky Praha, ND 1927), komponovaná na ruský text B. Kochna podle Puškinovy povídky, avšak provozovaná ve francouzském překladu J. Larmanjata, může být považována za neoklasickou operu buffu. Je věnována památce Glinkově, Puškinově a Čajkovského; odehrává se ve staroruské měšťanské společnosti, kterou Stravinskij znal z dětství a na niž hledí nyní po letech s neskryvaným humorem. Děj je vyhrocen do satiry; mladá dívka skrývá v domě statného husara, svého milého, v převleku za dívku; mladík je prozrazen ve chvíli, kdy se holí. Toto málem gogolovsky burleskní ovzduší je vystiženo kromě jiného také zvláštním obsazením orchestru, složeného z dřevěných a žestových dechových instrumentů, vlastně tedy dechové kapely.

Opera-oratorio: Oedipus Rex Vrcholným dílem skladatelova neoklasického období je *opéra-oratorio Oedipus Rex o 2 aktech*. V úsilí o vytvoření nadčasového, objektivního



*Igor Stravinskij:
Oedipus Rex. Sólisté
maji divadelní masky
řecké antiky*



*Glenn Gould
in A. V. ...
Spartan...*

...and the ...



I. Stravinskij
(akvarel J. E.
Blanche)

díla se Stravinskij rozhodl komponovat na latinský text. Na požádání mu napsal básník Jean Cocteau francouzské libreto zhušťující Sofoklovu tragédii na nejvyšší možnou míru; překlad do latiny vytvořil Jean Daniélu. Skladatel zhudebnil text způsobem ještě upomínajícím na jeho ruské období, zachází s ním místy jako spíš s fonetickým materiálem. Silně rytmizovaná hudba však je nyní zákázněna a působí neobyčejně stylově čistě. V pěveckých partiích sólistů, Jokasty a Oedipa, zazní koloratury a probleskne i smyslová krása připomínající Verdiho; zazní i téměř belcantový duet. V interpretaci díla zdůrazňuje Stravinskij sošnost a nehybnost. Ideál nehybného divadla jako výraz modernismu vyhlásil Vsevolod E. Mejerchold (1908) s odvoláním na antické drama. Sólisté i sbor mají předepsány antické divadelní masky; Oedipus v prvním dílu masku komediální, ve druhém tragickou. Od přísné stylizace a hieratického ovzduší díla se odráží vypravěč (mluvčí, spíkr), který se má objevit ve fraku, aby komentoval děj v živém jazyce. To všechno vyhlíží značně uměle i archaicky; vzdor tomu však náleží partitura Krále Oidipa svou vyhraněnou, soudobou hudební mluvou k nejvýznamnějším dílům první poloviny 20. století. Podtitul *opéra-oratorio*, kterým obdařil skladatel své dílo, naznačuje jeho hybridní ráz a to je jeden z příznačných prvků Stravinského hudebně dramatického typu. Ve skutečnosti máme co činit spíš s oratoriem, zdomácněným na koncertním pódiu. Prozrazuje to již původní, koncertní premiéra v Paříži roku 1927, po níž následovalo roku 1927 první scénické provedení v Berlíně pod taktovkou Otty Klemperera. Hudebníky i veřejnost okouzluje Oedipus Rex magickým ovzduším hudby, jež jako by se vracela do dávných dob a splývala s obřadem.

Hybridnost, jež je výrazným znakem jevištních děl Igora Stravinského, je nápadná i v melodramu *Perséphone* (Persefona, Paříž 1934) pro recitátora, tenor sólo, sbor a orchestr o třech obrazech. Starší hra André Gida byla určena pro slavnou tanečnici Idu Rubinsteinovou v hlavní mluvené i taneční roli zároveň. Avšak již na premiéře, kterou řídil Stravinskij, Rubinsteinová pouze recitovala a také napříště si komponista přál, aby role byla rozdělena.

Život prostopášníka

Teprve po třiceti letech, jež uplynula od Mavry, se objevila další opera Stravinského. Již delší čas zamýšlel skladatel napsat operu na anglický text. Inspiračním podnětem se mu stal cyklus mravoličně satirických rytin Williama Hogartha ze života staré anglické společnosti z první poloviny 18. století. Jeho název *The Rake's Progress* (*Život prostopášníka*) nese rovněž libreto, jež autoři Wystan Hugh Auden a Chester Kallman zpracovali podle skladatelova scénáře. Ještě v polovině století je patrné, jak Stravinskij uniká wagnerovskému hudebnímu dramatu směrem

k předromantickému divadlu. Námět opery by mohl být podkladem barokní alegorické hry, jak to naznačují již jména osob, vyjadřující jejich vlastnosti. Mládenec Tom Rakewell (= prostopášník) je zasnouben s Annou Truelove (= věrnou láskou); osud mu určí Nick Shadow (= stín), jeho sluha, jakýsi Leporello a Mefisto v jedné kůži. Z jeho návo- du se Tom oddá neřestnému životu, touha po rychlém zbohatnutí ho zahubí a přivede nakonec do blázince. Tom, který i ve své lehkomysl- nosti chtěl lidstvu pomoci fantastickým vynálezem (= faustovský mo- tiv!), umírá v náručí své milé, kterou kdysi opustil. Návrat do minulos- ti evokuje i množství starých anglických obrátů v textu. Hudba se rozvíjí v uzavřených číslech, sólech, ansámblech a sborech. Recitativy secco doprovází cembalo, objevují se i orchestrální recitativy. Ansám- blové scény mají kantátový ráz. Každá postava má vstupní árii jako ve staré opeře, některé árie jsou da capo. Objeví se názvuky bel canta i re- miniscence gluckovské a mozartovské až po romantické epizody, jako je velká *cabaletta* Anny ve 3. jednání. V epilogu odloží zpěváci paruky a zapějí kupletové finále s mravním naučením stejně jako v Mozartově opeře Don Giovanni. Stravinského hudba je napsána s mírnou travestií a dokonalým, virtuózním zvládnutím skladebných prostředků; je vr- cholem skladatelova neoklasicismu na hudebním jevišti. Premiéra v Be- nátkách roku 1951 za řízení skladatele získala bouřlivý ohlas. Titulní ženskou roli ztělesnila Elisabeth Schwarzkopfová, postavu ďábelského Nicka Shadowa vytvořil barytonista českého původu Otakar Kraus. Česká premiéra se konala roku 1962 v Praze.

Televize by měla jednou umožnit zrod nové, koncentrovanější formy hu- debního dramatu, svěčuje se Igor Stravinskij svému mladému příteli a spolupracovníkovi v *Rozhovorech s Robertem Craftem* (1967). Roku 1962 byla vysílána ve Spojených státech skladatelova televizní opera *The Flood* (Potopa) s Craftovým libretem. Původně Stravinskij neměl na mysli nezbytně divadelní realizaci, avšak epizodická výstavba díla založe- ného na souhře různorodých složek se ukázala jako stvořená pro televiz- ní zpracování. Větší část opery tvoří melodram, avšak jsou tam také zpí- vané pasáže a taneční výstupy. Jako ve středověkých hrách se prolínají v ději prvky legendární, vážné i komické. Po delší úvaze svěřil skladatel hlas Hospodinův dvojici basistů v orchestru, zpívající homorytmicky s doprovodem velkého bubnu. Satana zpívá vysoký tenor, rovněž v or- chestru; na jevišti ztvárňuje tuto roli tanečník. Mytické postavy jsou zpí- vané, lidské mluvené. Podobně jako v Oedipovi má spojovací slovo vy- pravěč. Stravinskij vychází v této televizní opeře z dvanáctitónové řady, zachovává si však stále svou virtuózně koncertantní, osobitou mluvu.

Opera o potopě světa se dostala poprvé na jeviště v Hamburku roku 1963 pod taktovkou Roberta Crafta a v režii Günthera Rennerta, iniciátora této inscenace.

Na rozdíl od Schönberga nevytvořil Igor Stravinskij školu, avšak po celá desetiletí ovlivňoval mladší skladatelské generace. V Paříži bezprostředně zapůsobil na skladatele Šestky, tvůrce jevištních děl Milhauda, Honeggera a Poulenca. V Německu se octl na čas pod jeho vlivem Paul Hindemith, později Carl Orff. V době pařížského exilu se mu obdivoval a komponoval pod jeho silným vlivem Bohuslav Martinů.

Na levém křídle:

A. Hába

Zcela osamělou osobností v dějinách opery první poloviny 20. století je Alois Hába (1893—1973). Rodák z Valašska, učitel na Slovácku, žák Vítězslava Nováka na pražské konzervatoři a Franze Schrekera ve Vídni a v Berlíně, dospěl houževnatým sebevzděláním a neúnavnou kompoziční činností k výsledkům srovnatelným s evropskou avantgardou dvacátých let. Hába je nejen tvůrcem mikrotonální soustavy čtvrttónové, šestinótové a dvanáctinótové, ale také skladatelem, který se pohyboval suverénně v těchto dosud neznámých systémech jako v půltónové soustavě. Svůj příklon k novým soustavám zdůvodňoval existencí odchylek od tradiční soustavy, jak se s nimi setkal v lidové písni. Inspirovaly ho rovněž modální útvary, které preferoval jeho učitel V. Novák, a podstatně na něho zapůsobil Arnold Schönberg ve svém období volné atonality. Jiří Vysloužil klade v hábovské monografii autorovy snahy do kontextu s radikálním folklorismem Bartókovým a Stravinského. V knize Česká moderní hudba píše Vladimír Helfert o skladateli jako o *nejodvážnějším výbojci v říši zvukové*.

Alois Hába

Čtvrttónová opera:

Matka

Dokladem Hábovy osamocené průbojnosti je jeho nejzávažnější dílo *Matka, opera ve čtvrttónové soustavě na vlastní text, op. 35*, jejíž světová premiéra v německém překladu (*Die Mutter*) se konala roku 1931 v Mnichově za řízení Hermanna Scherchena. Česká premiéra s původním skladatelovým libretem byla v Praze (1947) pod taktovkou Karla Ančerla. Sociálně kritický námět z venkovského prostředí rodného Valašska ztvárnil komponista jako alegorii mateřství. Hrdinkou je již nemláďá žena Maruša, jež se nezalekne sňatku se starším vdovcem s několika dětmi. Sedlák si nepřeje další děti, žena si však vybojuje právo mít potomstvo a v těžkých dobách dřiny a nesnázi vychová nevlastní i vlastní děti k snazšímu životu. *Chtěla a přivedla na svět děti nejen z těla, ale i ze své boží duše, která si jich žádala* (F. Pujman). Matčiny zásluhy uznává po letech i tvrdý a sobecký muž. Hába zhudebnil libreto, napsané v jihovlašském dialektu, s důrazem na zpívané slovo, jež převažuje nad komorně obsazeným orchestrem. Poprvé ve vokálním oboru použil atematického

způsobu práce; vyhýbá se opakování motivů a témat, vše se rozvíjí jako pásmo volně řazených myšlenek. Vychází při tom z citlivě deklamovaného slova, přičemž slovo a hudba jsou organicky propojeny. Na lidové prostředí poukazuje sled písní a tanců o svatbě, dvě ukolébavky a zejména pohřební nářek žen. Svým výstupem zaujaly tyto plačky (= naříkačky) již na premiéře. Jako první český skladatel uvedl A. Hába na jeviště pohřební obřad, venkovský funus. Při něm zazní *marcia funebre*, smuteční pochod pojatý jako *passacaglia*. Je to jediná klasická forma, jež se v operě vyskytuje. Aplikací této staré variační formy nad ostinátním basem v operě se Hába octl v blízkosti velkých skladatelů 20. století, jako je Alban Berg, u něhož se objevuje *passacaglia* v operě *Vojcek* (1925), Dmitrije Šostakoviče (*Lady Macbeth Mcenského újezdu*, 1934), Benjamin Brittena (*Peter Grimes*, 1946) a Paula Hindemitha (*Harmonie světa*, 1957). Mnichovská premiéra *Matky* byla přijata s nadšením; přijel na ni i Josef Suk, který se zasadil jako rektor pražské konzervatoře o to, aby Hába stanul v čele nově založeného oddělení pro čtvrttónovou a šestinotónovou hudbu; tam vychoval skladatel množství žáků domácích i zahraničních. Již po premiéře se však objevily hlasy, varující před nesnázemi při interpretaci tak nezvyklého díla. Ukázalo se, že i natolik závažná práce, jakou je bezesporu Hábova opera *Matka*, se nemůže stát trvalým hostem na operní scéně právě pro obtíže, s nimiž se setkávají zpěváci i instrumentalisté. Pro zajímavost uvedme obsazení orchestru: dvojitě smyčcové kvarteto, kontrabas, 2 čtvrttónové klarinety (zvláště konstruované), 2 trubky, 2 klavíry s distančním laděním 1/4 tónu, dvě harfy upravené stejným způsobem a bicí skupina. Např. ve vyšších polohách se hráči na housle jen nesnadno orientují ve čtvrttónovém systému.

Alois Hába složil ještě v půltónovém systému operu *Nová země* (1934—1936) na libreto Ferdinanda Pujmana podle románu Fjodora Gladkova (1930). Opera, komponovaná ve volné atonalitě, však nebyla provedena. Realizace se nedočkala ani sociálně kritická Hábova opera s náboženským přídechem *Přijď království Tvé (Nezaměstnaní)*, komponovaná v letech 1938—1942 v šestinotónové soustavě na skladatelovo libreto v úpravě Ferdinanda Pujmana. Použité šestitóny způsobují, že vokální melodie v operě mají ještě blíže k hovorové mluvě než čtvrttónové vokální melodie *Matky*. Ve smělých pokusech o hudebně dramatickou tvorbu v mikrotonálních systémech nenašel Hába následovníky.

TRADICE A NÁRODNÍ KULTURY (1900—1945)

ITÁLIE | Dvojí poslední vzmach italské operní produkce, pramenící v 19. století, prodloužil její nadvládu v prvních dvou desetiletích 20. století; verismus a dílo Giacoma Pucciniho. Skladatelé mladší generace stojí pod tímto vlivem, avšak zároveň se obracejí k novým vzorům, Straussovi, Debussymu i Stravinskému. Projevují také zájem o instrumentální tvorbu, což bylo v italské hudbě 19. století vzácností. Tradiční typ jednoznačně operního skladatele, jako byl Verdi a ještě Puccini, už přestal být moderní. Jednotlivé opery skladatelů této generační vrstvy se dostávají jen zřídka na mezinárodní jeviště a už nebudí zájem srovnatelný s díly vůdčích zjevů francouzské, německé nebo rakouské opery. Do skupiny skladatelů, jež vystupuje se svými jevištními díly v Itálii od desátých do třicátých let 20. století, se řadí Franco Alfano, Italo Montemezzi, Riccardo Zandonai a Ermanno Wolf-Ferrari.

Italští tradicionalisté

Komponista a pianista Franco Alfano (1876—1954) studoval v Neapoli a v Lipsku u Samuela Jadassohna. Podnikal koncertní turné, byl ředitelem konzervatoří a divadla. V historii hudby má místo jako skladatel, který se podílí na konečném tvaru Pucciniho *Turandot* (1925). Podle testamentární smlouvy a ve skladatelově duchu vytvořil závěrečnou scénu. Ačkoliv ve svém dlouhém životě složil 10 oper, a tím se bezděčně přiblížil Puccinimu, dosáhl jen ojediněle zahraničních úspěchů. Jeho nejznámější dílo *La Risurrezione* (Vzkříšení, Turín 1904) je komponováno stylem konce 19. století. Látka podle románu Lva N. Tolstého ožila znovu v 60. letech ve stejnojmenné opeře Jána Cikkera a v téže době se dočkala práce F. Alfana obnovených premiér ve světě. Jako jedna z prvních italských oper komponovaných na prózu se objevila v Bologni roku 1921 *La leggenda di Sakuntala* na skladatelův text podle dramatu největšího básníka staré Indie Kálidásy (4.—5. stol.). Alfano komponoval již písně na básně Rabíndranátha Thákura a v jeho opeře se objevují prvky nového lyrismu. Orchestrální part prozrazuje vlivy Strausse a Debussyho, opera jako celek se hlásí k velkému typu powagnerovského dramatu. Staroindický námět zpracoval skladatel jako milostný příběh jedné ze tří kněžek v indické svatyni, Šakuntaly. Do dívky se zamiluje kníže; dává jí prsten, ona tuto zástavu lásky ztratí, najde jej rybář; tragický závěr končí smrtí na hranici. Také skladatelova partitura měla

smutný osud; byla zničena za války a Alfano ji rekonstruoval pod názvem *Sakuntala* (Řím, 1952). Pozdní dílo skladatelovo, opera o 4 aktech *Cyrano de Bergerac* (1936, Paříž) na francouzské libreto H. Caina, je ukázkou neoklasického vyústění Alfany tvorby.

Po několika méně úspěšných pracích pronikl do světa jednou operou Italo Montemezzi (1875—1952). Libreto k tříaktové *tragické poemě L'amore dei tre re* (Láska tří králů, La Scala 1913) napsal podle vlastní hry Sem Benelli. Tristanovský motiv rozvinul básník v milostnou historii s drastickým závěrem. Starý slepý král, žijící na odlehlém středověkém hradě, není s to unést nevěru své snachy. Usmrtí ji, její skon však vede ke zkáze jejího milence a také jejího manžela. Zhudebnění je založené na plynulém dialogu, v němž jsou patrné obrysy latentních árií. Vedle příznačných motivů se objevují ostinatní figury, jež mají dramatickou funkci. Dílo hodnotí D. J. Grout jako největší tragickou operu po Verdiho Otellovi. Měla také jednoznačný úspěch na světovém jevišti; nyní se objevuje jen zřídka. Touto jen vzácně uváděnou operou vzbudil v roce 1989 v Palermu zájem chorvatský dirigent Berislav Klobučar. Není bez zajímavosti, že Montemezzi se stal modelem pro postavu spisovatele v knize *Verdi, román opery* (1924) Franze Werfela.

Jako velmi nadějný talent se jevil žák Mascagniho v Pesaru Riccardo Zandonai (1883—1944). Mladého skladatele a dirigenta podporoval nakladatel Ricordi, neboť v něm spatřoval nástupce Pucciniho. Poslal ho do Španělska shromažďovat materiál k opeře *Conchita* (1911, Milán), k níž napsal libreto M. Vaucaire podle novely Pierra Louyse; italský překlad pořídil C. Zangarini. Čtyřaktová opera je řešena jako komorní divadlo o 6 scénách. Smyslná, nespoutaná Conchita je povahově příbuzná Bizetově Carmen; se svým milým Mateem prožívá řadu bouřlivých epizod, je neústupná až po závěrečnou tragédii. Skladatel s úspěchem zachytil ve své hudbě španělské prostředí; ve vokálních partech je znát ohlasy verismu; orchestrace, na níž si komponista zakládal, je ovlivněna Straussem a Debussym. Vítání ansámblové scény stejně jako instrumentální mezihry ve španělském tónu, zejména předehra ke 3. jednání (Notte a Siviglia), jsou vzácnými příklady hispanismu v italské opeře 20. století. Conchita, druhá skladatelova opera, dosáhla světového dobového úspěchu.

Trvalý ohlas ze Zandonaiových deseti oper získala *Francesca da Rimini* (1914, Turín, česky v Brně 1940) podle dramatu Gabriela d'Annunzia. O milostné tragédii v domě knížat Malatestů ve 13. století se zmiňuje už Dante ve své Božské komedii. Libreto upravil nakladatel Tito Ricordi s jen malými změnami z původní tragédie. Úspěch skladatelova zhudebnění je

založen na tom, že d'Annunziovy postavy jsou vlastně operní hrdinové. Námět připomíná Tristana a Isoldu, o jejichž nešťastné lásce zpívá populární hudec za doprovodu loutny v úvodu opery. Milostný vztah krásné Francescy a Paola Malatesty, sešvagřené dvojice, skončí tragicky zásahem milencova bratra, jenž se sám až dosud marně snažil získat náklonnost mladé ženy. Podle d'Annunziových předloh komponovali Pizzetti, Montemezzi, Franchetti a Malipiero, avšak nejúspěšnější byl právě Zandonai. Francesca da Rimini se stala jednou z nejvýznamnějších italských oper první poloviny 20. století. Skladatelova melodika vychází z Pucciniho; ve srovnání s ním je Zandonai víc nervózní a fragmentární, znamenitá orchestrace nezapře vliv Richarda Strausse. Evokace středověké atmosféry je přesvědčivá, včetně pečlivého výběru starých nástrojů. Druhou nejúspěšnější skladatelovou operou se stala *Giulietta e Romeo* (Julietta a Romeo) podle Shakespearovy hry a renesančních novel; premiéru v *Teatro Costanzi* v Římě roku 1922 řídil autor. Podle románu Selmy Lagerlöfové *Gösta Berling* (1891) vzniklo *dramma lirico*, jak zní podtitul Zandonaiovy opery *Cavalieri di Ekebù* (Rytíř z Ekebu, *La Scala* v Miláně 1925). Severská atmosféra předlohy je vystižena zvláštními harmonickými postupy a vytříbenou instrumentací.

Mistr konverzační komedie:
E. Wolf-Ferrari

Není náhodou, že nejpopulárnějším skladatelem italské opery byl ve své době Ermanno Wolf-Ferrari, Němec po otci malíři, známém kopistovi mnichovské sbírky, po matce Ital, narozený a zemřelý v Benátkách (1876—1948). Od mládí zručný klavírista, chystal se na malířskou dráhu, avšak studium u J. Rheinbergera v Mnichově určilo jeho příklon k hudbě. V letech 1909—1943 žil na volné noze jako skladatel v městečku u Mnichova. Kompozičně se záhy odvrátil od vševládajícího wagnerismu k lehce nahozené konverzační komedii intimního rázu s příznačným komorním stylem i obsazením, jako stvořenou pro uplatnění na menších scénách a již proto značně populární. V osobnosti E. Wolfa-Ferrariho jako by splynul typ italského Maestra 19. století s větším počtem oper — skladatel jich má tucet — a průkopníka neoklasicismu; v tom ohledu je srovnatelný s Busonim, rovněž vázaným na německé prostředí. Nejlépe se dařilo autorovi v hudebních komediích na předlohy Carla Goldoniho. V návaznosti na italskou buffu 18. století je patrný ve skladatelově tvorbě sklon ke klasickému zjasnění a výrazové prostotě. Několik oper Wolfa-Ferrariho mělo premiéru v německém jazyce, ačkoliv byly komponovány na italská libreta.

Druhá komponistova práce, *Le donne curiose* (Zvědavé ženy, 1903 v Mnichově pod názvem *Die neugierigen Frauen*, česky v Plzni 1906 jako *Zvědavé paničky*) vznikla na libreto Luigiho Sugana; německý překlad

pořídil H. Teibler. Námět podle Goldoniho představuje nevinnou historii žárlivosti benátských žen, jež se snaží překvapit své muže v kasinu určeném výhradně mužům. Skladatelův buffózní styl nevyklučuje belcantové pasáže, lidové písňové útvary, sladkobolné duety nebo půvabnou sborovou barkarolu benátského ražení. Úspěch, s nímž se setkaly Zvědavé ženy, nepominul ani v další opeře *I quattro rusteghi* (Čtyři grobiáni, Mnichov 1906 jako *Die vier Grobiane*) opět podle Goldoniho. Autorem libreta je Giuseppe Pizzolato, německý text je od H. Teiblera. Námět je v jakémisi obráceném poměru k předešlé opeře. Hrdinou je starožitník a jeho přátelé grobiáni, kteří nemají rádi ženy, nakonec však jsou pokořeni manželkami a komedie končí sňatkem mladé dvojice ze zneprátených táborů. Skladatelův výraz se zjemnil, hudba nabyla filigránských rysů. Prostředí karnevalu dává příležitost k uplatnění benátské lidové zpěvnosti. Znameníť nápad je obsazení čtveřice grobiánů vesměs basy.

Ještě více se přiblížila komornímu intimnímu stylu skladatelova hudební mluva v intermezzu o jednom aktu *Il Segreto di Susanna* (v Mnichově 1909 německy, *Susannens Geheimnis*, česky v Praze, ND 1910). Podle francouzské předlohy napsal text *Zuzančina tajemství* Enrico Golisciani, německé znění pro premiéru pořídil publicista Max Kalbeck. Stejně jako v Pergolesiho *Služce paní* se vyčerpá děj třemi postavami, so-pránem hraběnky Zuzanky, barytonem hraběte a němou rolí sluhy. Námět je však současný a svou moderností anticipuje tzv. časovou operu dvacátých let. Hrabě zakazuje své mladé ženě kouření a zároveň na ni ukrutně žárlí. Když jedenkrát zjistí, že je cítit kouřem, domnívá se, že má milence. Nastrojí léčku nečekaným návratem domů, zastihne však Zuzanku samotnou, jen s cigaretou. Šťasten nad takovým odhalením si sám zapálí a totéž s radostí dovolí i svému sluhovi. V této humorné miniatuře převládá deklamované slovo, doprovázené průzračně instrumentovaným orchestrem.

Obdobného rázu jsou i dvě další skladatelovy opery. Tříaktová buffa *La vedova scaltra* (Prohnaná vdova, Řím 1931) podle stejnojmenné komedie Carla Goldoniho je komponována na libreto Maria Ghisalbertiho. Komedialní zápletky je tentokrát originální. O ruku fešně vdovičky se ucházejí čtyři nápadníci, Angličan, Francouz, Ital a Španěl. Vdova každého ženicha zkouší, přičemž se ukazují jejich charakteristické vlastnosti, podmíněné i národností. Nejlépe je hudebně charakterizován Španěl. Autor se přiblížil italské buffě 18. století použitím secco recitativů s doprovodem cembala; také toto je předzvěst neoklasicismu. Za nejlepší buffózní operu pozdního období Wolfa-Ferrariho se považuje *commedia lirica Il Campiello* (Náměstíčko, milánská Scala 1936). Skladatel

komponoval toto dílo v okolí Říma na libreto M. Ghisalbertiho podle stejnojmenné komedie C. Goldoniho. Benátskému dialektu v libretu odpovídá autorova hudba, líčící kouzelné prostředí ulic a uliček s jejich obyvateli. Jednotlivé figury jsou ostře vykresleny: domyšlivá dívka Gasparina, její milý, cavaliere Astolfi a dvě staré ženy, zkarikované tenorovými party, jak to známe v italské komické operě již od času Alessandra Scarlattioho. Recitativy a zpěvní čísla navzájem splývají, svěžím dojmem působí ansámblly. Symfonické intermezzo i baletní hudba prozrazují kompoziční umění Wolfa-Ferrariho plynulou melodikou a průzračnou orchestrací. Intimní valčíkové rytmy dodávají mnohým scénám lehce zasněné nálady.

Výjimečně se obrátil komponista k tragické veristické látce v operě *I gioielli della Madonna* (Madonin šperk, Berlín 1911 v německé verzi H. Liebstockla *Der Schmuck der Madonna*). Dvojice libretistů Carlo Zangarini a Enrico Colisciani vytvořila text na loupežnický námět ze soudobé Neapole. Z barvitého prostředí města o svátku Madonny s kupci, handlíři, květinářkami, poutníky, žebráky a muzikanty vyrůstají nositelé děje: mladý kovář Gennaro, temperamentní dívka Maliella (= Carmen!) a vůdce camorristů (= lupičů) Raffaele. Lidové veselí, procesí s Madonou, milostné scény, výstupy žárlivosti i zklamání v lásce končí tragicky. Obvykle se i ve zhudebnění shledává vliv verismu, ve skutečnosti však navazuje skladatel na Verdiho a Donizettiho; na veristy upomínají temné a vášnivé tóny orchestru. V roli Gennara vystoupil na premiéře významný český tenorista Otakar Mařák. Roku 1933 skladatel operu přepracoval s využitím orchestrační techniky Richarda Strausse. Avšak již v původním znění znamenala dobový světový úspěch.

Ještě jednou se mohl Wolf-Ferrari těšit ze světového ohlasu svého díla, tentokrát poprvé provedeného v milánské Scale. Libretista Giovacchino Forzano je autorem textu na motiv o opilém plebejském spáči, jehož donesou do paláce a zacházejí s ním jako se šlechticem. Třífaktová opera *Sly* s podtitulem *Legenda o znovuprobuzeném spáči* (Milán 1927) pochází námětem z pohádek Tisíce a jedné noci, objevuje se u Shakespeara a u Ludviga Holberga ve hře Jeppe z Kopečka. V operě se posouvá děj do vážné polohy a končí tragicky. Vínem omámený spáč je chudý básník Sly, jenž se probouzí v hraběcím zámku, sblíží se s krásnou ženou hraběte, jejíž rozmar se promění v lásku. Sly je uvržen do žaláře, nemůže unést svůj osud a umírá. Bouřlivý úspěch původní premiéry v Miláně zdůraznil skvělým výkonem v titulní roli tenorista Aureliano Pertile. Vřele byla přijata na jevišti milánské Scaly rovněž *La dama boba* (Pošetilá děvče, 1939), jejíž libreto vytvořil Mario Ghisalberti podle stejnojmenné komedie

Lope de Vega (1617). Skladatelovo umění obnovené opery buffy s prvky komedie dell'arte, bel cantovými sóly a hybnými ansámblu tu zazářilo v plném lesku. Ještě téhož roku se objevila opera v německé verzi (*Das dumme Mädchen*), kterou pořídil skladatel a Franz Rau, v Mohuči a v Berlíně. K ohlasu na scénách v Německu přispěla sopranistka Erna Berger.

Ke skupině italských skladatelů oper v prvních desetiletích 20. století přiřadíme ještě jedno, dnes zapomenuté jméno. Riccardo Pick-Mangiagalli (1882—1949), rodák ze Strakonice v Čechách, vystudoval v Miláně a později se stal ředitelem tamější konzervatoře Giuseppe Verdiho. Jeho první opera *Basi e Bote* (1927, Řím) je psána na text verdiovského libretisty Arriga Boita v benátském nářečí. Komponistu připomínáme jako autora první opery, jejíž původní premiéra se konala v rozhlase. Komedii *L'ospite inatteso* (Nenadálý host) vysílalo roku 1931 Rádio Milán.

FRANCIE | Po bouřlivém vývoji na sklonku 19. století se obrací v prvých desetiletích francouzská opera směrem k skladebně vytříbenému, idealizujícímu typu, od romantismu a realismu k noblese a meditaci. Pelléas a Mélisanda, epochální opera Clauda Debussyho, nezbudila u francouzských hudebníků ohlas srovnatelný s kultem Richarda Wagnera v Německu i mimo ně. Operní skladatelé ve Francii až do vystoupení pařížské Šestky nevytvořili vzdor svým pozoruhodným uměleckým schopnostem díla, jež by natrvalo zaujala domácí obecnost, neřkuli aby se uplatnila na mezinárodním jevišti jako životné hodnoty. Na nejlepších z nich však lze kvitovat úsilí skladatelů o výběr námětů vysoké morální úrovně stejně jako vytříbenost kompozičních prostředků s náznaky klasicismu a impresionismu. Za reprezentanty onoho jakéhosi mezidobí lze považovat Vincenta d'Indyho, Gabriela Faurého, Henriho Rabauda a Raoula Laparru.

Francouzští
konzervativci

Vincent d'Indy (1851—1931) pocházel ze staré šlechtické rodiny, usídlené v kraji Vivarais. Prošel zevrubným hudebním vzděláním, byl žákem Césara Francka. Návštěva bayreuthských her ho přiblížila wagnerismu, opera se však nestala středem jeho uměleckého snažení. Je zakladatelem pařížské konzervatoře *Schola cantorum* (1896), jejíž název, odvozený z papežské instituce, prozrazuje důraz na duchovno a historismus. Jako jeden z představitelů francouzského hudebního života měl d'Indy zásluhu na obnovení zájmu o staré mistry; podílel se na edicích děl J. Ph. Rameaua a C. Monteverdiho.

V. d'Indy

Skladatel se uplatnil na hudebním jevišti osmi pracemi, z nichž tři lze označit za opery. Dramatická legenda o 7 obrazech a prologu *Le chant de*

la cloche (Píseň o zvonu) na vlastní text podle Friedricha Schillera znamenala první velký úspěch d'Indyho. Toto sborové dílo s orchestrem zaznělo koncertně v Paříži 1886 a na scéně se objevilo v Bruselu 1912. Druhá skladatelova opera, lyrické drama *Fervaal* (Brusel 1897) s prologem a 3 akty, bývá považována za ohlas Parsifala. S poslední Wagnerovou operou má společné použití techniky příznačných motivů v umírněné podobě (12 motivů). Současně vykazuje chromatismy v harmonii a zejména v orchestrální složce nové barvy (4 saxofony, 8 saxových rohů a chromatické pedálové tympány). Pro dokonalou skladebnou techniku byl *Fervaal* považován za oživení francouzské opery. Námět i libreto opery jsou dílem skladatelovým. Děj se odehrává v jižní Francii a v horské krajině v Cevennách, v mlhavé historii za válečných vpádů Arabů. Keltský náčelník *Fervaal* je těžce zraněn v boji se Saracény, ujme se ho saracénská čarodějka Gylhen; paralela s Parsifalem a Kundry je tu zjevná. Na rozdíl od Wagnerova mystického závěru se na konci d'Indyho *action musicale* povznášející Gylhen a *Fervaal* mocnou silou lásky k nebi. V koncepci díla sehrál roli i skladatelův původ a mládí prožité v hornatém kraji Cévennes, obdivuhodném koutu albigenkých, valdenských a protestantů. Melodická představitost d'Indyho je silně ovlivněna svéráznou lidovou písní tohoto kraje. Rovněž třetí komponistova opera, *L'Étranger* (Cizinec, Brusel 1903), rovněž na vlastní text, navazuje námětově na Wagnera, v tomto případě na Bludného Holanďana. Mladá dívka Vita, její nastávající, celník André a mezi mladý pár vstupující tajemný Cizinec, odlišný věkem a záhadný svým spasilským posláním, jsou zřetelnou paralelou Senty, Erika a Holanďana. V závěru mizí Cizinec s Vitou na člunu ve vlnách; oba hynou láskou, zatímco lid na břehu zpívá hymnus.

Nejvýznamnějším hudebně dramatickým dílem Vincenta d'Indyho je obsáhlá *La Légende de Saint Christophe* (Legenda o svatém Kryštofu, Paříž 1920). Libreto k tomuto alegorickému duchovnímu dramatu o 3 dějstvích a 8 obrazech napsal skladatel, předlohou mu byl příběh ze sbírky *Legenda aurea* Jakuba de Voragine (13. stol.). Středem složitého děje je pohanský silák Auferus, který se ocitá postupně v moci Královny Rozkoše v její říši lásky, Krále Zlata a Knížete Zla. Marně hledá v pozemských říších Krále Nebes, až na radu poustevníkovu se jej snaží nalézt v sobě samém. Jedenkrát se octne na břehu rozbouřeného potoka, přenešeděčko (= Jezulátko) přes dravý proud a od té doby se nazývá Christophorus, *Nosič Kristův*. Z tohoto jádra legendy se odvíjejí další příběhy Kryštofa, nositele křesťanské víry, znovu v konfrontaci s představiteli říší zla, rozkoše a zlata, až po závěrečný obraz, stětí svatého Kryštofa.

Vypravěč a recitační sbor, uvádějící v podobě prologu světcovy příběhy, poukazují na oratorní ráz díla, jak to známe později ze Stravinského opery-oratoria *Oedipus Rex* nebo z Honeggerovy *Jany z Arku*. O vlivu R. Wagnera svědčí 24 leitmotivů stejně jako silně obsazený orchestr, zjemnělý vynalézavou instrumentací. Nápadné jsou ohlasy francouzské lidové písně se svými charakteristickými melodickoharmonickými obraty a pulsujícími rytmy, jež stojí v pozadí pozoruhodné modulační stránky d'Indyho partitury.

Dlouho byl ve Francii populární Gabriel Fauré (1845—1924) jako představitel národní hudby, zastupující u velké části veřejnosti průbojného Clauda Debussyho. Rodák z Pyrenejí, v klavírní hře žák Saint-Saënsův, byl výborný varhaník, činný v pařížských kostelích. Roku 1905 se stal ředitelem konzervatoře v Paříži, v posledních dvou desetiletích trpěl hluchotou. Jako pedagog vychoval množství žáků, mezi nimi M. Ravela a G. Enesca. Tento ušlechtilý komponista, z jehož díla se dodnes hraje především *Requiem*, je lyrik kladoucí na první místo melodii; jeho výraz v mnoha vokálních dílech je elegický. Podobně jako d'Indy podílel se Fauré na oživení zájmu hudebníků o starou francouzskou tvorbu 18. století. Ve svých dvou operách se obrací k antickým námětům. Původní premiéra lyrické tragédie o 3 aktech *Prométhée* (Prometheus), k níž vytvořil libreto Jean Lorrain, se konala roku 1900 v antické aréně jiho-francouzského města Béziers pod taktovkou skladatelovou. Lze si přitom připomenout, že operní představení pod širým nebem, známá již v pozdním baroku, ožívají ve 20. století v čele s pravidelnými akcemi v severoitalské Veroně (od r. 1913). Lyrická báseň (*poème lyrique*) *Pénélope* o 3 dějstvích na libreto René Fauchoise byla provedena v Monte Carlu roku 1913. Známa antická pověst o Odysseově návratu po ukončení trojské války, jak ji zbásnil Homér, je sledována v textu krok za krokem. Skladatel již v předešlé exponuje témata Odyssea a Penelopy a přibližuje divákovi klid a odlehlost antiky se scénami měsíčné noci při Odysseově návratu, náladou moře a stálosti Penelopiny v očekávání manžela při dotírajících ženiších. V partu Penelopy převládá lyrika, v průběhu děje zazní mnohokrát pěvecký sbor jako aktivní činitel. Závěr opery končí triumfálním sborem, oslavou manželské lásky. Ve francouzské i světové literatuře je Penelopa označována za jeden z vrcholů opery ve Francii 20. století, avšak její scénické osudy tuto tezi nepotvrzují. Po provedení v několika okolních zemích dnes patří k operám zvukového snímku.

Ve srovnání s delikátností a rafinovaností slohu G. Faurého projevil živý divadelní smysl ve svých sedmi operách, z nichž poslední je opus

G. Fauré

posthumum, Henri Rabaud (1873—1949). Byl žákem Massenetovým na pařížské konzervatoři, roku 1894 obdržel Římskou cenu, deset let dirigoval v opeře v Paříži, v letech 1920—1940 byl ředitelem konzervatoře po Gabrielu Faurém. S nadšením přijali v Paříži i dalších francouzských městech Rabaudovu druhou operu *Mârouf, savetier du Caire* (Marouf, káhirský příštípkář, 1914). Libreto podle pohádek Tisíce a jedné noci napsal Lucien Népoty, ve skladatelově zhudebnění se zračí dlouhá tradice francouzské komické opery v brilantně vržené partituru, zachycující pitoresknost arabského světa. Opera proběhla do dvacátých let evropskými i zámořskými scénami.

Svémi několika operami se upsal Raoul Laparra (1876—1943) francouzskému scénickému hispanismu, čili pěstování španělských látek, jak jsme se s ním setkali naposledy v Ravelově Španělské hodině. Rodák z jihofrancouzského Bordeaux, byl žákem Massenetovým a Faurého na konzervatoři v Paříži. Stal se nositelem Římské ceny, žil v Paříži jako skladatel, věnoval se i teoreticky španělské lidové písni a tanci a napsal studii *Bizet et l'Espagne* (1934). Mnoho získal u Isaaca Albénize a studiem španělského hudebního folkloru. Mezinárodního úspěchu dosáhl tragickou operou o třech jednáních *La Habanera* (Paříž 1908) na vlastní libreto. Námět je veristický: dva bratři se zamilují do dívky, jež se provdá za jednoho z nich a druhý zabije svého bratra při venkovské tancovačce. Zhudebnění svědčí o silném vlivu španělské lidové písně. Tragická látka opery *La jota* (1911) prozrazuje již svým názvem rozhodující účast lidového tance. V námětu lze shledat příbuznost s čarodějnými motivy děl Manuela de Fally. Do dívky Soledad, obdařené magickou silou, se zamiluje kněz, ač je zadána vesnickému chlapci. Španělské prostředí je vystiženo v hudbě návazností na andaluský taneční folklor, *cante jondo*.

ŠPANĚLSKO I V německé muzikologické literatuře se uvádí Španělsko jako školský příklad tvrzení, že národ se svérázným, vysoce vyvinutým hudebním folklorem nemívá odpovídající mezinárodní úroveň umělé tvorby. Ve zlatém věku španělského divadla v 17. století se vyvíjel španělský svérázný typ, zvaný *zarzuela* podle královského paláce poblíž Madridu, v němž se provozovaly tyto kusy v první vývojové fázi. Původně dvorská zábavná hra se zpěvy a mluvenými dialogy se vyvinula v lidový typ odpovídající anglické ballad opera nebo německému singspielu. V 19. století zarzuela pozvolna ustupovala lavinovitěmu pronikání italské opery, avšak kolem roku 1850 se znovu obnovila jako typ národní zpěvohry s výraznými folklorními prvky. V 18. století se mezi akty činoher vsouvalo intermezzo (*entremes*) končící zpěvem (*tonadilla*). Ve druhé polovině století se pak tonadilla osamostatnila jako útvar blízký francouzské opéra comique. Nejprve to byla menší forma s náměty z denního života; k jejímu rozkvětu došlo zejména v Madridu. Autorem několika zarzuel i oper byl Felipe Pedrell (1841—1922), jehož kompoziční tvorba ustupuje do pozadí v porovnání s nesrovnatelnými zásluhami, jaké má tento umělec a muzikolog v jedné osobě o moderní španělskou hudbu. V Pedrellově odkazu stojí na prvním místě muzikologické spisy a edice památek staré španělské hudby. Vedle osmivazkového vydání chrámové hudby a edice kompletního díla největšího španělského skladatele 16. století Tomáše Luise de Victoria je důležitá pro dějiny hudebního divadla ve Španělsku autorova edice *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* (1897—1898). Felipe Pedrell vychoval jako učitel tři přední komponisty novodobé španělské hudby, Albénize, Granadose a Manuela de Fallu.

Španělská zpěvohra

Isaac Albéniz (1860—1909), přijatý jako zázračné dítě v 6 letech na studium k Marmontelovi v Paříži, se proslavil především jako pianista koncertními cestami po Evropě i zámoří. Na hudebním jevišti se cítil nejlépe v komickém oboru zarzuely. Z několika oper pronikla jednoaktová *Pepita Jiménez*, jejíž libreto napsal v angličtině Francis Burdett Money-Coutts. Italskou verzi pro původní premiéru v Barceloně 1896 pořídil M. A. Galateri. Námět je španělský; poskytl jej stejnojmennou povídkou na motiv chvály pozemského života Juan Valera (1874). Mezitím se dočkala povídka dvojciferného počtu vydání, takže lze o Albénizově aktovce hovořit jako o raném španělském příkladu literární opery.

I. Albéniz

Vynikajícím pianistou byl rovněž Enrico Granados (1867—1916), původem z katalánské Léridy. Po studiích u Pedrella v Barceloně se vydal do Paříže, avšak znovu se vrátil do vlasti a působil potom v Madridu jako klavírista a skladatel. Podobně jako Albéniz je i Granados především klavírní skladatel. Nejznámější z jeho několika oper má ojedinělou historii

vzniku; byla inspirována skladatelovým cyklem klavírních skladeb *Goyescas* (1911). Soubor programních skladeb o dvou sešitech komponoval Granados podle obrazů a tapiserií španělského malíře Francisca Goyi. Libreto ke třem scénám *Goyescas* vytvořil Fernando Periquet y Zuaznabar. Opera byla přijata k provedení v Paříži roku 1914, avšak vypukla válka a k realizaci nedošlo. Původní premiéra se konala za účasti skladatele v Metropolitní opeře v New Yorku roku 1916 se zdvořilým úspěchem; na zpáteční cestě Granados i se svou ženou zahynuli, když se parník po útoku německé ponorky potopil.

Vůdčí zjev:
M. de Falla

Géniem moderní španělské hudby je Manuel de Falla (1876—1946), skladatel, jehož jsme mohli právě tak dobře zařadit do skupiny folkloristů 20. století; obvykle se srovnává jeho pozice ve Španělsku s Bartókovou v hudbě maďarské. Komponista se narodil v Cádizu na nejjihnějším cípu Andalusie, studoval na konzervatoři v Madridu a soukromě skladbu u Pedrella. V letech 1907—1914 pobýval v Paříži jako učitel hudby, seznámil se s Debussym, Ravelem a Albénizem. Tam vznikly jeho skladby ovlivněné impresionismem (*Noci ve španělských zahradách* pro klavír a orchestr). Po návratu z Paříže se usadil v Granadě, z koncertní cesty do Argentiny se nevrátil a zemřel v exilu. Opera nebyla středem skladatelova zájmu, světově proslulým se stal jako autor baletů. Přesto jeho dvě operní práce představují významné hodnoty pro španělskou scénu 20. století. Kolem roku 1900 se věnoval tvorbě zarzuel, roku 1905 získal 1. cenu v soutěži vypsané Akademií krásných umění na operu. Text k tomuto prvnímu skladatelovu většímu dílu napsal tehdy úspěšný libretista Carlos Fernandez Shaw. Tragická opera o dvou aktech *La vida breve* (Krátký život) se dostala na scénu v Nizze roku 1913 ve francouzské verzi (*La vie brève*), kterou pořídil P. Milliet. V původním španělském znění zazněla v Madridu roku 1914.



Manuel de Falla
(kresba Pabla Picassa)

Děj se odehrává ve venkovském prostředí komponistovy rodné Andalusie, v Granadě, za současné doby. Vesnická dívka Salud je vášnivě zamilovaná do svého chlapce Paca, on se však sblížil s bohatou Carmelou a uchystali slavnou svatbu. Do svatební síně vstupuje Salud, vypráví ohromeným hostům o své lásce, a když Paco vše popře, klesá mrtva k zemi. Toto skladatelovo dílo je snad nejbližší pojmu folklorní opery 20. století, neboť je doslova prostoupeno lidovou písní a tancem. Andaluský hudební folklor je výsledkem plodného střetání dávných byzantských prvků, jež převzala prvotní španělská církev, židovských synagogálních zpěvů, dále maurských a cikánských prvků, jež pronikly do Andalusie při vpádu arabských dobyvatelů Iberského poloostrova v 8. století a v přístěhovalecké vlně Cikánů v 15. století. Skladatel využil regionálního

folkloru, andaluské písně a tance ke stylizaci do operního útvaru, jímž překonal prostinký typ zarzuely a uvedl španělskou operu do světového kontextu. Právem napsal u příležitosti pařížské premiéry francouzský kritik, že Bizet v opeře *Carmen*, jež se považuje za prototyp španělské opery, ve skutečnosti jen používá španělských témat, která mění na francouzský způsob, takže jádro jeho partitury je ryze francouzské. Manuel de Falla však nepoužil ani jediného lidového nápěvu a místo melodií vycházel z ducha lidové písně, ne nepodobně jako v téže době u nás Leoš Janáček, jenž také pozvedl regionální prvky na mezinárodní úroveň. I když *La vida breve* obkroužila světové scény od milánské Scaly až po newyorskou MET, ve světovém repertoáru trvale nezakotvila. Jednou z příčin jsou obtížné pěvecké party, ozdobené množstvím obrátů a melismat lidové hudby, s nimiž se může vyrovnat pouze španělský zpěvák. Po premiéře se dal slyšet místní kritik, že ho víc zaujal dramatismus díla než balet ve 2. jednání. Avšak de Falla je především baletní skladatel a protějškem jeho opery z andaluského prostředí je světoznámý balet *Čarodějná láska* (1915), čerpající rovněž z folkloru komponistova rodného kraje. Také druhou hudebně dramatickou práci de Fallovu předchází balet, který je s ní stylově spjat, klasicistní *Třírohý klobouk* (1917). Pobyttem v Paříži se komponista sblížil s neoklasickými tendencemi francouzských kolegů a ve svém baletu na téma známé novely Pedra A. Alarcóna (1874) navázal na ovzduší Domenica Scarlattioho, italského mistra působícího ve Španělsku v 18. století.

Na objednávku kněžny Edmond de Polignac pro její soukromé divadlo v Paříži složil de Falla jednoaktovou operní hříčku *El Retablo de Maese Pedro* (Loutky mistra Pedra). Objednávka zněla na loutkovou operu a původně tak byla skutečně zamýšlena. Námět ze Cervantesova rytířského románu na skladatelův text by takto ožil na malé scéně s většimi loutkami pro hrdiny Cervantesova díla v čele s donem Quijotem a s menšími loutkami středověkého příběhu o únosu krásné Melisendry, jež se odehrává na jevišti jako divadlo na divadle. Po koncertním provedení v Seville 1923 došlo ke scénické realizaci v Paříži téhož roku, avšak s živými zpěváky místo velkých loutek a s loutkami, jež se pohybují na miniaturním divadle na scéně. Operní jednoaktovka v trvání sotva půl hodiny pro tři zpěváky — měli být původně podle skladatelova přání v maskách — a několik loutek, znázorňujících pantomimicky děj divadla na divadle, náleží ke skvostům operní literatury 20. století. Ve srovnání s operou *La vida breve* je hudební řeč Loutek mistra Pedra ve výrazu přísnější a tvrdší; navazuje na staré melodie Kastilie, země hradů a mnichů. Skladatelovi šlo spíš o vystižení archaického prostředí se starými

španělskými romancemi a maurskými názvuky nežli o romantický děj. Hlavní postava, Don Quijote, kolísá mezi vážností a humorem a nakonec zazpívá patetickou arietu k chvále rytířství a morálky. K neoklasickému divadlu směřuje figura vyvolavače, chlapecký soprán brebentící svůj reklamní dryáčnický part v překotném parlandu. Novinkou bylo v té době použití cembala v orchestru; na pařížské premiéře zasedla k nástroji Wanda Landowská, první interpretka skladatelova koncertu pro cembalo v Barceloně (1926). V zásadě instrumentální založení Fallovy hudby se projevuje v znamenité úvodní toccatě, sinfonii dona Pedra stejně jako v pavučinově jemných intermezzech při loutkových pantomimických výjevech. Česky zazněly Loutky mistra Pedra poprvé v Čs. rozhlase Brno v roce 1957 z iniciativy V. Noska. Pro zajímavost připomeňme, že kněžna de Polignac vyvolala svou objednávkou pro své soukromé divadlo i další skladby — Stravinského Lišku a Satieho Sokrata.

Ze skladatelovy pozůstalosti je třeba ještě uvést monumentální scénické oratorium *Atlántida*, na jehož realizaci léta pracoval de Fallův žák, skladatel a dirigent Ernesto Halffter. Námětem je epická báseň Jacinto Verdaguera z roku 1874, kterou na libreto upravil skladatel. V obsáhlém pásmu se odvíjejí mytologické příběhy zahrady Hesperidek, zkázy Atlantidy a dílo vrcholí založením španělského impéria v Jižní Americe. Monumentalizací a použitím skladebných prostředků připomíná skladatelovo opus posthumum Milhaudovu operu Christophe Colomb (1930), jež je rovněž kombinací opery a oratoria. Vypravěč, 12 sólistů, dva pěvecké sbory a velký orchestr jsou nositeli mimořádně variabilní, od předchozích de Fallových děl odlišné hudby. Zejména v četných sborových scénách vystupuje do popředí přísný sloh, upomínající na španělské mistry chrámové hudby 16. století. Scénická premiéra Atlantidy se konala v milánské Scale roku 1962, koncertně zaznělo dílo poprvé v newyorské MET téhož roku.

*Hudební moderna
v Rusku*

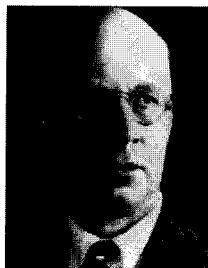
RUSKO | V době zrození ruské národní hudby druhé poloviny 19. století byla opera středem pozornosti skladatelů i obecnostva. Roku 1908 se toto období Mocné hrstky a Čajkovského končí úmrtím Nikolaje A. Rimského-Korsakova. Rusko zaplavuje vlna modernismu, srovnatelná se snahami umělců střední a západní Evropy. V ovzduší liberalismu tehdejší měšťanské společnosti se na konci první dekády nového století začíná prosazovat už druhá symbolistická generace (Blok, Bělyj, Brjusov, Balmont) a rozvíjí se literární symbolismus. V letech 1899—1904 vydává Sergej P. Ďagilev (1782—1929) v Petrohradě časopis *Mir iskusstva* (Svět umění), prosazující estetiku impresionistů. Roku 1898 je v Moskvě

otevřeno *Akademické divadlo* (MCHAT), u jehož kolébky stáli Konstantin S. Stanislavskij (1863—1938) a Vladimir I. Němirovič-Dančenko (1858—1943). V hudbě se přiblížil impresionismu a expresionismu svými instrumentálními díly především Alexander Skrjabin a Sergej Rachmaninov. Na texty ruských symbolistů komponuje Nikolaj Roslavec (1881—1944) a experimentuje s atonální hudbou. V této době kvasu a víru jako by nebylo místa pro operu. V desátých letech ohromí v Ďagilevově skupině západní Evropu ruský balet, navazující na velkou tradici minulého století novodobými výrazovými prostředky. S tímto baletem je nerozlučně spojeno jméno Igora Stravinského, který se vyvinul ve vůdčí zjev evropské avantgardy na ruské půdě. Na rozdíl od expresionistické opery nebo impresionistů neshledáváme se v předrevolučním Rusku se skupinou operních skladatelů, která by rozvíjela určitý umělecký směr na vážné hudební scéně.

Osamělým zjevem skladatele, ve své době uznávaného modernisty, je Vladimir I. Rebikov (1866—1920). Studoval v Moskvě a v Berlíně, kde nějaký čas žil, zdržoval se i ve Vídni a v letech 1901—1915 působil v Moskvě. Pozornost vzbudil drobnými lyrickými útvary beze slov, s hudbou a mimickým projevem. Jeho okouzlení impresionismem bylo nejvíc nápadné nadměrným používáním celotónové stupnice. Rebikovovy jevištní ambice prozrazuje jedenáct oper, z nichž jedna se stala dočasně proslulá i mezinárodně. *Hudebně psychologické drama Jolka* (Vánoční stromek, Moskva 1903, česky v Praze 1906 jako první zahraniční provedení) na libreto Sergeje I. Plaksina dle Andersenovy pohádky je tragicky otřesným protějškem Humperdinckovy Perníkové chaloupky. Zcela opuštěné, žebrající děvčátko se ocitá na Štědrý večer na prahu domu, za jehož oknem rozsvítili vánoční stromeček a všichni se radují z dárků. Osiřelé děvčátko unaveno usíná a sní o paláci, v němž ho princ zavede uprostřed nastrojených dětí k vyzdobenému stromku. Sen zmizí, na ulici padá sníh a v koutku pod okny leží zmrzlé děvčátko. Populárními se staly z Vánočního stromku taneční výjevy, valčík, tanec panáčků a čínských loutek, v nichž pokračoval skladatel v tradici baletních čísel Čajkovského. V opeře *Tea* (Thea, komp. 1904) na text symbolistní poemy Antonije P. Vorotnikova se Rebikov přiblížil alegorickému mystériu 20. století. Vedle zpěvních pasáží tu použil tzv. *melodeklamace*, rytmizovaného melodramu.

Takřka paralelně s vůdčím zjevem světové avantgardy Igorem Stravinským rozvíjí své scénické dílo Sergej Prokofjev (1891—1953). Rozeznávají-li se u Stravinského obvykle tři tvůrčí období, hovoří Prokofjev ve své autobiografii o pěti hlavních liniích, v nichž se rozvíjela jeho tvorba:

*Ruský dramatik
století: S. Prokofjev*



Sergej Prokofjev

klasické, resp. *neoklasické*, *novátorské* (= hledání vlastní harmonické řeči), *toccatové* nebo *motorické*, *lyrické* (stále více upoutávající na sebe pozornost) a *groteskní* (= scherzóznní). Podobně jako Stravinskij vyzrál i Prokofjev na půdě předrevolučního Ruska v modernistu a stal se již uprostřed desátých let jedním z významných skladatelů první poloviny 20. století. Odchovanec petrohradské konzervatoře, v kompozici žák konzervativního Anatolije Ljadova, získával zkušenosti poznáváním děl Richarda Strausse, Maxe Regera, jehož sarkastický humor ho zaujal při skladatelově návštěvě Petrohradu 1907, Alexandra Skrjabina a sblížil se přátelsky s básníkem Konstantinem Balmontem. Mladý Prokofjev vyrostl záhy ve vynikajícího pianistu, provozoval svá díla doma i v zahraničí. Od roku 1920 žil střídavě v USA a v Evropě, zejména v Paříži, kde Ďagilev provedl několik jeho baletů. Na rozdíl od Stravinského se Prokofjev věnoval více operě než baletu. V baletním oboru se jeho tvůrčí diapason pohybuje v širokém rozmezí od modernistického baletu *Ala a Lolij* (Skytská suita, 1914—1915), přes mechanistický *Ocelový skok* (1925) až k lyrickému neoklasicismu *Romea a Julie* (1935—1936). V letech 1915—1916 komponoval Prokofjev operu *Hráč* (Hráč) na vlastní libreto podle povídky F. M. Dostojevského (1888). Velký ruský spisovatel svým psychologismem pozornost domácích skladatelů kupodivu nepřitahoval. Prokofjev se však ve svém zhudebnění zaměřil spíše na psychologickou stránku než na vlastní děj. S neobyčejnou věrohodností vykreslil v hudbě ovzduší herny a charaktery hráčů. Položil důraz na deklamované slovo a soustředil se na vzrušený dialog, v celkovém rozvrhu se vzdal uzavřených čísel. Ostře profilované postavy vnučly Prokofjevovi myšlenku na vytvoření orchestrální suity, v níž jsou exponovány osoby a situace: 1. Alexej (= titulní role hráče), 2. babička (= též propadá hráčské vášni), 3. Pavlína (= schovanka generála ve výslužbě), 4. generál (= číhající na dědicství, jež náleží Pavlíně), 5. finále (= hráčské doupe, orchestrální epizoda ze 4. dějství). Interpretačně náročné dílo se dočkalo premiéry roku 1929 v Bruselu ve francouzském překladu (*Le joueur*, premiéra v češtině se konala v Plzni roku 1957). Vladimír Lébl označil *Hráče* za nejzralejší dílo předrevolučního Ruska.

Z prvních let Prokofjevova pobytu ve Spojených státech pochází opera *Láska ke třem pomerančům* (*Ljubov k trem apelsinam*) (Láska ke třem pomerančům). Skladatel ji komponoval na vlastní ruské libreto podle pohádky Carla Gozziho na objednávku operní společnosti v Chicagu. Inspirován ovzduším Mejercholdova experimentálního divadla vytvořil svou nejzdařilejší komickou operu, spojující humor s groteskou, pohádku se sarkasmem a lyriku s taneční gestikou. Základní polohou je travestovaná pohádka místy

přecházející do grotesky. Obsazení role kuchařky chraplavým basem s doprovodem tuby je vtipnou narážkou na výstup draka Fafnera z Wagnerova Prstenu Nibelungova. Důležitou funkci mají v operě symfonické mezihry. Orchestrální suita se *Scherzem* a zejména břitkým *Pochodem* náleží k nejoblíbenějším skladatelovým dílům. Láska ke třem pomerančům měla původní premiéru ve francouzském překladu (*L'amour des trois oranges*) roku 1921 v Chicagu; ředitelkou divadla byla Mary Garden, známá jako první Mélisanda v pařížské původní premiéře Debussyho opery; řídil skladatel. Premiéru v ruském originále nastudoval roku 1926 v Leningradě propagátor moderní opery Vladimir Dranišnikov.

K nejzávažnějším Prokofjevovým operám náleží *Ognennyyj angel* (Ohnivý anděl), k níž napsal libreto skladatel podle novely Valerije Brjusova (1907—1908). V komponistově tvorbě představuje tato tragická opera ojedinělé vybočení do sféry romantismu. Skladatelovo vyjádření, že Brjusovova knížka byla jedna z nemnohých skutečně uměleckých knih, které mohl najít v Americe, nevysvětluje zaujetí, s nímž tvořil toto pozoruhodné dílo. Více může napovědět skutečnost, že Prokofjev skicoval operu po počáteční americké fázi (1919) v Německu (1922—1923), na svazích bavorských Alp poblíž kláštera Ettalu. Hrdinkou děje, který se odehrává na sklonku středověku, je dívka Renata, posedlá dáblem. Zamiluje se do rytíře Ruprechta, který přichází z ciziny, avšak ani láska ji nedokáže ochránit před přízraky. U Brjusova se stává Renata obětí své spalující extáze, kdežto skladatel ji odevzdává do rukou inkvizice, takže umře na hranici. I tento verdiovský závěr poukazuje k pozdnímu romantismu stejně jako hutný symfonický proud, kterým je opera nesena jako v žádném jiném skladatelově díle. Sopránová role Renaty představuje největší ženskou postavu skladatelova hudebního jeviště. Hned první výstup, dialog Renaty a Ruprechta v sugestivním měsíčním svitu, vyjadřuje jedinečným způsobem, v nekonečném ostinatním popěvku, dívčinu vizionářskou bytost. Mohutný zdroj inspirace, tryskající z tohoto psychologicky vyhoceného námětu, se zračí i v tom, že skladatel vytvořil z materiálu, který mu zbyl — nikoli tedy z hudby obsažené v operě — ještě široce založenou 3. symfonii. Prokofjevova partitura se na čas ztratila a opera se dostala na scénu teprve po skladatelově smrti na festivalu v Benátkách roku 1955. Řídil Nino Sanzogno, režii měl Giorgio Strehler. Česká premiéra se konala v Brně roku 1963 v režii M. Wasserbauera. Skvělou Renatou byla Naděžda Kniplová.

V roce 1933 se Sergej Prokofjev vrátil do vlasti a věnoval se jak kompozici, tak interpretaci vlastních děl. Slavil úspěchy díky, jež svou melodičností a jasným stavebným členěním se snažila vyhovět požadavkům

Ohnivý anděl

*Sbor jeptišek z opery
Ohnivý anděl Sergeje
Prokofjeva, Spoleto
1959, Festival dei
Due Mondi*



kladeným na sovětské skladatele. K největším Prokofjevovým úspěchům na hudební scéně náleží balet *Romeo a Julie* (komp. 1935—1936) na shakespeareovský námět. Avšak i toto dílo, dnes rozšířené po celém světě, se setkalo v prostředí konzervativních domácích baletních umělců s nepochopením a jeho světová premiéra se odehrála na sklonku roku 1938 z iniciativy choreografa Ivo Váni Psoty na scéně Národního divadla v Brně. Reprezentativním dílem Prokofjevova zralého období, jež nese rysy neoklasického ustálení, je lyrickokomická opera *Obručeníje v monastyre* (*Zásnuby v klášteře*, Leningrad 1946, česky v Praze v Opeře 5. května 1947). Podle komedie *The Duenna* R. Sheridanana (1775) si napsal skladatel libreto za spolupráce vysokoškolské studentky Míry Mendelssohnové, své pozdější ženy. Mendelssohnová pořídila překlad a zbásnila písňové veršované texty. Děj, odehrávající se v Seville 18. století v prostředí bohatých kupců a šlechty, překypuje humorem i láskyplnými avantýrami.

Zásnuby v klášteře

V pestré směsici scén se tu střídají měšťanská domácnost, karnevalový rej a veselé shromáždění mnichů v klášteře. Dva staříci kující pikle proti mladým jsou přelstěni prohnanou chůvou, jakýmsi Figarem v sukních. Kontrastně jsou odlišeny oba milenecké páry, měšťanský s bezstarostnou veselostí a šlechtický s patřičným patosem. Vtipné situace, vyhocené v hudbě s prokofjevovskou pikanterií, se střídají s lyrismem, na němž skladateli zvlášť záleželo. Celou operou prolíná španělský lidový tón, který postrádáme v italských operách 18. století z tohoto prostředí. Prokofjev se nevzdává uzavřených čísel namnoze žánrově laděných, jako je serenáda, arieta nebo valčík. Značný důraz položil na rozvinuté ansámby. Sbor opilých mnichů v 8. obraze je kabinetní ukázkou operního humoru. Jedinečná je také domácí hudba v 6. obraze s kuriózním obsazením klarinetu, trubky a bubnu. Lze říci, že od Smetanova *Pochodu komediantů* z Prodané nevěsty nezazněl z operního jeviště tak vtipný instrumentální výstup, jako je tato domácí hudba.

Jako operní skladatel v sovětské společnosti se ani Prokofjev nemohl vyhnout politické realitě. Ve spolupráci se spisovatelem Valentinem Katajevem sepsal podle jeho povídky *Já, syn pracujícího lidu* libreto k opeře *Semjon Kotko* (Moskva, 1940). Děj se odehrává na Ukrajině v době obsazení německými vojsky za občanské války roku 1918. Hlavní hrdina je chudý venkovan, který se vrací z války do rodné vsi a prožívá znovu boj s nepřítelem, podporovaným místními sedláky a kulaky. V kaleidoskopu pestrého děje našel skladatel příležitost k vytvoření sugestivních scén, v nichž září jeho umění v plném lesku. Semjonovy námluvy u sedláka Tkačenka, o jehož dceru se uchází, probíhají jako simultánní výjev ve dvou místnostech. Scéna šílenství Ljuby, nevěsty rudého námořníka Carjova, připomíná tvrdošjně opakovaným motivem postavu Renaty z Ohnivého anděla. Ačkoliv skladatel usiloval o spojení tradiční ruské písňovosti s ovzduším masového zpěvu, nesetkala se tato občansky angažovaná opera s příznivým přijetím, i když její hudba je bezpochyby cenná. Ve srovnání s barvotiskovou motivací námětu předchozí práce vzbuzuje poslední Prokofjevova opera respekt ojedinělou látkou, jež proběhla světem v literární a filmové podobě. *Povest o nastojaščem čeloveke* (Příběh opravdového člověka) komponoval skladatel v letech 1947—1948 na vlastní libreto ve spolupráci s M. Mendelssohnovou. Povídka Borise Polevého z roku 1946, inspirovaná osudy ruského letce, si vyžádala nezvyklou podobu série 19 obrazů, jež po sobě následují na způsob filmových záběrů. Skladatel v kompozici využil zkušeností, jež získal dlouholetou spoluprací s filmem. I když jde o současnou látku, sáhl po rozčlenění na recitativy a árie, stylizoval valčík i lidovou zpěvnost. Příběh

opravdového člověka na operním jevišti je záležitost prudkých kontrastů, střídání výjevů ze současného civilního života s fantastickými scénami. Titulní postava letce Alexeje, vyžadující dokonalou souhru pěvecké, herecké a zvláště pohybové akce, náleží k nejnáročnějším rolím soudobé opery. I toto dílo bylo odsouzeno oficiální kritikou jako postrádající melodičnost a neadekvátní zvolenému námětu.

Prokofjevův odkaz: Uměleckým odkazem Sergeje Prokofjeva na hudebním jevišti se stala opera *Vojna i mir* (Vojna a mír, úplné provedení první verze v Národním divadle v Praze 1948) podle románu Lva Nikolajeviče Tolstého (1863—1869). Překážky, jež se stavěly v cestu zhudebnění tak mimořádného námětu, jaký představuje proslulé Tolstého dílo epickou šíří a množstvím epizod, jsou patrné v historii vzniku Prokofjevovy opery. Nejprve chtěl skladatel komponovat operu *Nataša Rostova*, avšak válečné události ho přiměly k rozšíření na jevištní kroniku, v níž jsou zachyceny osudy země za vpádu Napoleonových armád do Ruska. Prokofjev pracoval na opeře 11 let; nejprve měla mít podobu díla o dvou večerech, později byla stažena do jednoho celku. Pro srovnání uveďme, že v románu L. Tolstého vystupuje 559 osob; v první redakci Prokofjevovy opery se objevuje 220 osob, v definitivním znění 72 osob. Ve shodě s předlohou skladatel odlišil dvě základní roviny, psychologickou rovinu osobního života hrdinů a epickou, národní. Vzdal se uzavřených čísel; opera je nesena jediným širokým proudem volného recitativu. Prokofjev rozvíjí sólové zpěvní party výrazným způsobem od stylizované mluvy po široký melos. Střídají se tu scény vypjatých melodických oblouků s divokou rytmikou, valčíkové pasáže (*Natašin valčík*) s momenty silně expresivními (těžce zraněný, blouznící kníže Andrej). Zejména v mohutných sborových scénách se Prokofjev přiblížil tradici ruské hudby 19. století, zvláště Musorgskému. Skladatelova monumentální opera zazněla i k zahájení provozu nejmodernější operní budovy 20. století, skořepinového divadla v australském Sydney roku 1973.

Symfonik v opeře: Do krátké historie ruské avantgardy 20. století náleží dvěma operami Dmitrij Šostakovič (1906—1975). I v početně skrovném jevištním díle, budeme-li ho srovnávat s Prokofjevem, jeví se tento skladatel jako skutečný dramatik se smyslem pro kontrasty a konfliktnost situací i s rysy filosofické hloubavosti. Jestliže si Prokofjev vybíral ke zhudebnění originální látky, stupňuje se u Šostakoviče volba námětů až k exkluzivnosti. Pro námět své první opery se obrátil skladatel ke Gogolovi, autorovi zdomácnělému na ruském operním jevišti od druhé poloviny 19. století. Na rozdíl od většiny komponistů, kteří si vybírali humorné nebo pohádkové látky, zvolil si Šostakovič ke zhudebnění ostře satirický, fantastický

námět. Břítka operní burleska *Nos* (1930, Leningrad, česky v Brně 1973) vznikala v letech 1927—1928 na text skladatele a trojice spolupracovníků podle Gogolovy stejnojmenné povídky. Šostakovič připojil k textu ještě další spisovatelovy motivy a některé fragmenty z Dostojevského. Ve 20. letech vyslechl na koncertech v Leningradě skladby evropské avantgardy, Stravinského, Křenka, Hindemitha, a v čerstvé paměti měl premiéru Vojcka za přítomnosti skladatele Albana Berga (1927). Všechny tyto vlivy dokonale vstřebal do své hudební řeči a vytvořil konverzačně založenou komorní operu silně expresivního výraziva se soustředěním na charakteristiku osob na výstižně vykresleném pozadí. Opera vyznívá jako jedinečná jevištní satira s fantaskními rysy. Major Kovaljov jednoho dne zjistí, že jeho nos se mu ztratil a žije samostatným životem uprostřed denního života starého Petrohradu. Při strastiplném stíhání zažije řadu vzrušujících i groteskních příhod, až se zase vše jako zázrakem neočekávaně napraví. Šostakovič využil do krajnosti humorných, satirických i vážných situací ve svém zhudebnění. V satirickém sledu děje se střídají groteskní výjevy, jako je výstup s mandolínou nebo monolog s koncertantními houslemi, s vážnými scénami, jako je výstup v katedrále, kam pronásleduje Kovaljov svého Nosa, s tlumeným sborovým zpěvem v pozadí. Dryáčnický cirkusácká hudba při nasazování nosu doprovází tento bláznivý výjev; uplatní se tu Šostakovičova někdejší praxe klavírního doprovazecce němých filmů. Za všemi těmito bizarními momenty se skrývá v duchu gogolovské předlohy filosofický záměr. Opera *Nos* je interpretačně velmi náročná; vystupuje tu 29 osob, z nichž i ta nejméně exponovaná se projeví jakožto ostře řezaná figura. Komorně obsazený orchestr je spíš souborem sólistů, silně zastoupená skupina bicích nástrojů vystupuje samostatně v jednom z řady orchestrálních intermezz. Přednosti Šostakovičova dosud nedoceněného díla se mohou plně uplatnit při vynikajícím provedení, jak se ukázalo při zájezdu *Moskevského komorního divadla* do Československa roku 1976 v režii Borise Pokrovského a pod taktovkou Gennadije Rožděstvenského.

Pro námět druhé opery se obrátil Šostakovič k ruskému novelistovi Nikolaji S. Leskovovi. Příběh mladé ženy, jež v úsilí o dosažení životních cílů se nezastaví před několikanásobným zločinem, pojal skladatel na rozdíl od předlohy (1865) nikoliv jako záležitost provinění jednotlivce, ale jako rezultat zkažené společnosti. *Ledi Makbet Mcenskogo ujezda* (*Lady Macbeth Mcenského újezdu*, Leningrad 1934, česky v Olomouci r. 1936) psal skladatel na vlastní libreto za součinnosti A. Prejse. Titulní role Kateřiny, vyklenutá ve vášnivých melodických obloucích, náleží k největším ženským postavám v operě 20. století. V jejím partu využil

Operní burleska: Nos

*Lady Macbeth
Mcenského újezdu*

Šostakovič ruské písňovosti, romansu i poloměstského folkloru 19. století. Ve srovnání s touto titulní postavou působí další role méně výrazně. Slabým protihráčem Kateřininým je Sergej, vypočítavý milenec, nadutý a neupřímný donchuán. Role tchána (vysoký bas) je zkrslena do ironického šklebu. Významně se podílí na rozvoji děje, neseného výraznými pěveckými party, také orchestr, v němž se uplatňují sólisticky koncertantní nástroje. Zvláštní úlohu přisoudil skladatel orchestrálním intermezzům, jež svou obsáhlostí i obsahem překračují meze tradiční meziaktní hudby. Závažná mezihra mezi 5. a 6. obrazem je budována ve formě *passacaglia*. Obdobně jako v předešlé opeře se Šostakovič nevyhýbá ani estrádním tónům, jejichž pomocí podtrhuje satirické momenty děje. Naproti tomu působí mocným emocionálním dojmem sborové scény, zejména sbor vyhnanců. Při soudobé skladebné řeči setrval komponista tentokrát v okruhu klasicoromantického utváření formy s recitativními a áriovými pasážemi, duety, ansámblu a sbory. Leníngradská premiéra 22. 1. 1934 měla ohromující úspěch; opera se hrála víc než v 80 reprízách. Rovněž moskevské provedení 24. 1. 1934 mělo jednoznačný ohlas; následovalo přes 100 představení. V lednu 1936 byl však uveřejněn ve stranickém deníku *Pravda* pověstný redakční článek *Chaos místo hudby*, v němž byla spolu s dalšími díly Šostakovičova opera jednoznačně odsouzena jako projev formalismu nepřátelský lidu a stažena z repertoáru. Později skladatel dílo poněkud přepracoval a objevilo se v obnovené premiéře na počátku roku 1963 v Moskvě pod názvem *Kateřina Izmajlova* (Kateřina Izmajlovová).

Sergej Prokofjev — jehož dílo bylo ve zmíněném redakčním článku rovněž označeno z velké části za formalistické — a Dmitrij Šostakovič jsou vrcholné zjevy nejen ruské, ale i světové opery 20. století. Jejich jména jako symfonických a komorních skladatelů se vyslovují jedním dechem se jménem Igora Stravinského a se jmény tvůrců avantgardní hudby střední a západní Evropy. Ruští současníci této vůdčí dvojice průkopníků hudby 20. století náležejí svou jevištní tvorbou do další kapitoly věnované ruské opeře.

POLSKO | V prvních desetiletích 20. století vystupuje do popředí skupina polských operních skladatelů, jejichž díla se objevila ve vynikající interpretaci souboru *Národního divadla* ve Varšavě. Nová budova, otevřená roku 1891, měla jeviště hlubší nežli pařížská opera a hlediště pojmulu téměř 1800 diváků. Pro komponisty oper v Polsku je příznačná snaha získat vzdělání v některém ze západoevropských center i cesty po světě, na nichž mohou nabyt cenné umělecké zkušenosti.

Ignacy Jan Paderewski (1860—1941) je přímo prototyp kosmopolitního umělce, spojujícího slávu jednoho z největších pianistů doby s politickou činností — dvakrát stál v popředí svého národa v pohnutých dobách jeho historie. Vzdělán ve Varšavě, v Berlíně a ve Vídni, strávil mnoho času na koncertních cestách po Evropě, Americe i v dalších světadílech. V nepříliš rozsáhlém díle Paderewského, věnovaném především klavíru, hraje významnou roli první ze dvou skladatelových oper, jež po jednoznačném úspěchu premiéry získala ohlas nejen v Evropě, ale také se objevila na jevištích Spojených států. Libreto lyrického dramatu *Manru* (Drážďany, 1910) napsal v německé řeči Alfred Nossig podle novely Józefa Kraszewského *Chatř za vsí* (1853). Děj se odehrává v horské vesnici v Tatrách a jeho cikánská motivace je svým charakterem v historii evropské opery ojedinělá. Venkovanka Ulana se stala ženou cikána Manru a matkou jeho dítěte; jejich vzájemný vztah však kalí vesničané pomluvami a výsměchem a Manru touhou po svobodě ve společenství soukmenovců. Nakonec mladý manžel neodolá svodům a hlasu svobody; Ulana se v zoufalství vrhá do jezera a Manru sám zahyne úkladnou rukou zohyžděného muže, který Ulanu beznadějně miloval. V Paderewského zhudebnění lze sledovat prolínání národní tradice oper S. Moniuszka s vlivy R. Wagnera.

Obdobnou mezinárodní slávu, kterou získal Paderewski na poli interpretace, vydobyl polské hudbě jako skladatel Karol Szymanowski (1882—1937). Vzdělán ve Varšavě, mj. u Z. Noskowského, zdržoval se hodně na cestách, na nichž prováděl i vlastní díla jako klavírista. Szymanowski, po Chopinovi zřejmě nejvýraznější reprezentant polské hudby, se stal známý jako symfonický a komorní skladatel. Dvě opery spadají do středního skladatelova tvůrčího období. Jednoaktová *Hagith* (1922) vznikla na libreto Felixe Dörmanna v letech 1912—1913. Tragická legenda o panně a starém králi, známá již ze starého Orientu, ožívá v symbolistní baladě upomínající koloritem prostředím na R. Strausse a decentní harmonií na impresionisty. Lyrická titulní role Hagith kontrastuje s mohutnými sbory, jež směřují k další operní práci Szymanowského. Cesta na Sicílii a do severní Afriky inspirovala skladatele k druhé, známější opeře *Krol Roger* (Král Roger, 1926, česky v Praze, ND 1932). Libreto ve spolupráci se skladatelem napsal spisovatel Jarosław Iwaskiewicz, známý i u nás svou knihou o Chopinovi. Děj se odehrává na Sicílii v raném středověku; jeho hrdinou je král Roger, který se octne v konfrontaci se záhadným Pastýřem, hlasatelem antického mýtu. Kult boha Dionýsa, v něhož se na vrcholu opery promění Pastýř obklopený bakchanty a menádami, však nevede k restauraci pohanství, ale stává se projevem sblížení křesťanského a pohanského postoje a učiní krále Rogera lidštějším.

A. Szymanowski

Monumentalizující sicilské drama Szymanowského je založeno na volně plynoucím recitativu, střídajícím deklamační části s arioso. Král Roger je sugestivní dílo, které jistě patří k zlatému fondu opery 20. století. Pozornost upoutávají mohutné sbory, v nichž jsou patrné ohlasy byzantských obřadních zpěvů. Harmonická složka vychází z impresionismu, v opeře je znát skladatelův narůstající příklon k rozvíjení prvků polské lidové tvorby.

Nejsilnější skladatelskou individualitou v polské hudbě po Szymanowském byl do třicátých let 20. století Ludomir Różycki (1884—1953). Žák Z. Noskowského ve Varšavě a E. Humperdincka v Berlíně, zdržoval se v tomto městě nějaký čas jako skladatel na volné noze, vykonával několik cest po Švýcarsku, Itálii a Francii, působil pak ve Varšavě a v Katovicích. Centrálním dílem Różyckého je balet *Pan Twardowski* (1920) na domácí variant faustovského námětu, největší scénický úspěch polské hudby první poloviny 20. století v mezinárodním měřítku. Ze šesti skladatelových oper pronikla za hranice *Eros i Psyche* (1917). Komická opera *Casanova* (1923) o třech aktech s prologem a epilogem na text Juljana Krzewińskiego je koncipována jako vzpomínková hra. Známy dobrodruh tráví sklonek svých dnů na zámku hraběte Valdštejna v Duchcově a při psaní pamětí si vybavuje své dobrodružné i milostné zážitky. Ve srovnání s úspěšným baletem, v němž pronikají do popředí prvky polské lidové tanečnosti, lze sledovat ve skladatelových operách vlivy německé pozdní romantiky i italské zpěvnosti. Różycki upoutává dosud ve vlasti svým lyrismem a decentní harmonií.

ČESKÁ OPERA | K největším kulturním událostem druhé poloviny 19. století v Čechách náleželo otevření *Národního divadla* v Praze. Krásná novorenesanční budova, vzniklá ze sbírek národa, byla určena pro operu a činohru. Slavnostně byla otevřena roku 1881, avšak vzápětí zničena požárem a znovu otevřena roku 1883. Divadlo (jeviště se zdůrazněnou výškou /20 x 18 x 23 m/ a hlediště pro 1600, po rekonstrukci v roce 1983 pro necelou tisícovku diváků) umožňovalo nejen provozování světového repertoáru, ale především vybízelo domácí skladatele ke kompozici oper.

Dirigent a skladatel
K. Kovařovic

V posledních dvou desetiletích 19. století vytvořil pět oper autor, jehož význam spočívá především v dirigentské a dramaturgické činnosti u české první scény. Karel Kovařovic (1862—1920), absolvent pražské konzervatoře, harfista a klavírista, korepetitor a učitel v pěvecké škole Františka Pivody, rozvinul všestranné hudebnické schopnosti především jako dirigent. Operní tvorba Kovařovicova v sobě nezapře projev divadelního praktika. Dvě díla jsou námětově pozoruhodná. K veršované obrozené

veselohře S. K. Macháčka *Ženichové* (1884) se vrátil ještě po letech ve stejnojmenné komické opeře Jan F. Fischer. Tříaktová *Noc Šimona a Judy* (původně *Frasquita*, 1892) je první operou na proslulý námět Alarcónovy novely *Třírohý klobouk*, několik let před *Corregidorem* (1896) Hugo Wolfa. Trvalou popularitu na domácím jevišti si získal Kovařovic operou na námět ve své době velmi oblíbeného a váženého Aloise Jiráska. Libretista Karel Šípek je autorem obratně koncipovaného textu, v němž je zachován obrys děje Jiráskova románu o chodské rebelii, takže je možné hovořit o Kovařovicově opeře *Psohlavci* (1898) jako o českém příspěvku k románové opeře na rozhraní století. Ve zhudebnění autor nezapře vlivy zakladatelů národní opery i lidové hudby a tance, stylizované pozdně romantickým, národopisným způsobem. Jednoznačný úspěch Psohlavců na scéně Národního divadla v Praze Kovařovicovi pomohl k místu šéfa opery, jež zastával v letech 1900—1920. Náročné práci dirigenta a dramaturga věnoval všechnu svou energii a komponování oper se vzdal. Byl dirigentem světového formátu, uvedl na českou reprezentativní scénu díla Richarda Wagnera a zejména v té době aktuálního Richarda Strausse a velkou pozornost věnoval i domácí tvorbě. Na jeviště Národního divadla také uvedl opery vůdčí trojice skladatelů prvních desetiletí 20. století, J. B. Foerster, V. Nováka a O. Ostrčila. Z vynikající Kovařovicovy dramaturgie jako by vybočovalo dlouholeté váhání nad Její pastorkyní Leoše Janáčka. Následovala však slavná pražská premiéra roku 1916, kterou Kovařovic nastudoval a řídil, když si před tím vyhradil několik retuší, Janáčkem ostatně autorizovaných, které jsou většinou až dosud směřodatné doma i v zahraničí.

Ve srovnání s dobovými operními úspěchy Kovařovicovými zcela zapadl český dirigent Ladislav Čelanský (1870—1931) svou jedinou, námětově i koncepčně průbojnou operou. Jednoaktová *Kamilla* (1897) je komponována na skladatelův text ve volném verši, s využitím melodramu, kombinovaným v jednom výstupu i se zpěvem (vzpomeňme na Lortzingův duet z *Cara a tesaře!*). Kuriózní je údajná totožnost titulní postavy Kamily s hrdinkou Janáčkovy opery *Osud*, paní Kamilou Urválkovou. Obě opery jsou významným českým příspěvkem ke společenské mondénní tematice rozhraní století. U Čelanského stejně jako u Janáčka zazní na jevišti klavír. V tištěném libretu připojil skladatel *Několik úvah o moderní opeře*; volá tu po herecké aktivitě zpěváků, vyzvedá důležitost operní režie a odhaluje neutěšený stav školení operních pěvců, v němž se nepamatuje na rozvíjení herecké složky.

Někde na opačném pólu umělecké průbojnosti Čelanského stojí svou operní tvorbou Karel Weis (1862—1944), který má s tímto bouřlivákem

Mezinárodní úspěch:
K. Weis, *Polský Žid*

cosi společného jen v odbojném postoji vůči měšťanské společnosti. Weis absolvoval pražskou varhanickou školu a pak vystřídal několik zaměstnání. Ke kompozici oper byl připraven studiem u Zdeňka Fibicha. Z jeho sedmi prací dosáhla senzačního mezinárodního úspěchu opera *Der polnische Jude* (Polský Žid, 1901). Německé libreto napsali Victor Léon a Richard Batka podle francouzské předlohy Erckmann-Chatrianovy. Hrůzyplný příběh se odehrává v alsaské vesnici roku 1833. Starosta a hostinský Mathis přišel před lety k majetku strašlivým způsobem; zavraždil a oloupil polského Žida, který ho kdysi v tísní požádal o pomoc. Veristickou látku zhudebnil Weis pozdně romantickou, lehce přístupnou hudbou, stylově pestrou a znamenitě instrumentovanou. Provedení v Německém divadle v Praze vyvolalo v národnostně zjitřené společnosti ostré polemiky. Budova Nového německého divadla (*Neues deutsches Theater*, 1887), postavená na parcele bývalého Novoměstského divadla s prostorným a velmi krásným novorokokovým hledištěm, byla do roku 1938 reprezentační scénou německé menšiny v českých zemích.

K. Weis dosáhl zahraničních úspěchů rovněž operetami na německé texty. Složil také první českou původní hudbu k filmu *Magdaléna* (1921) podle J. S. Machara. Je třeba připomenout i jeho celoživotní ediční dílo *Český jih a Šumava v písni* o 15 honosně vybavených svazcích (1928—1941).

V zahraničních operních průvodcích udiví českého čtenáře, setká-li se vedle Bedřicha Smetany s druhým nejpoblárnějším skladatelem národní opery, Jaromírem Weinbergerem (1896—1967). Komická opera *Švanda dudák* (Praha, Národní divadlo 1927; německy s textem Maxe Broda *Schwanda, der Dudelsackpfeifer*, Vratislav 1928) se hrála až dosud na více než 300 scénách v překladu do dvou desítek jazyků. Libretista Miloš Karel vytvořil text připomínající motivaci a barvitost singpielové předlohy Wenzela Müllera. Na scéně se objevuje vedle známých postav i loupežník Babinský. Na jeho pokyn zahraje Švanda pod šibenicí a zachrání si život, podruhé zahraje čertům a spasí svou duši. Stylově nevybírává Weinbergerova hudba vychází ze smetanovsko-dvořákovského základu a příležitostně se přibližuje Puccinimu a Lehárovi. K populárním číslům opery náleží smetanovská polka, dvořákovský furiant a odzemek v tanci pod šibenicí, jež se hrají samostatně. Venkovské výjevy v lidovém tónu střídá komponista umně propracovanými pasážemi, jako je fugovaně založená scéna v pekle. Není náhodné, že Weinbergerova opera, v cizině považovaná za projev české národní hudby, je na domácích scénách prakticky zapomenuta. Úspěch této prvotiny se už Weinbergerovi nepodařilo zopakovat. Jeho další opery, *Milovaný hlas* (1930), *Lidé z Poker Flatu* (1932) a *Valdštejn* (1937), měly úspěch jen velmi krátkodobý a lokálně omezený.

Do skupiny českých skladatelů, jejichž dirigentská činnost převýšila kompoziční operní tvorbu, náleží vedle Kovařovice a Čelanského také František Neumann (1874—1929). Podivuhodnými osobními osudy dospěl tento přerovský rodák, určený občanskému povolání — vyučil se podobně jako kdysi Dvořák na otcovo přání masnému řemeslu —, k dirigentské a skladatelské činnosti. Vystřídal několik míst v Německu jako divadelní kapelník, až zakotvil v Brně ve funkci šéfa nově zorganizované české opery, již zastával v letech 1919—1929. S jeho jménem jsou spojeny české premiéry Debussyho, Ravela i Stravinského a pozdních oper Leoše Janáčka. Osm oper Františka Neumanna lze odkázat do okruhu děl komponujících dirigentů. Čtyři z nich dosáhly dobového ohlasu, jedna i mezinárodního úspěchu. V opeře *Liebelei* (1910, Frankfurt n. M.; 1911 v Brně, *Milkování*) se stala předlohou činohra rakouského impresionisty Arthura Schnitzlera. Děj začíná jako mondénní společenský příběh, končí však tragicky. Kristýna, dcera houslisty Josefovského divadla, má milence Fric Lobheimera. Netuší, že je jí nevěrný se záhadnou cizí dámou. Rezervní důstojník Fric je navštíven manželem této dámy a střet obou soků končí soubojem, z něhož Fric nevyjde živ. V tragické opeře *Der Herbststurm* (1919 Berlín; 1920 v Brně, *Ekvinokce*, přeložil Josef Vymětal), na vlastní německé libreto podle stejnojmenného dramatu Iva Vojnovice (1895), jako by Neumann mimoděk předjímal jihoslovenskou orientaci, jež se projevila v dramaturgii brněnské opery zejména za Milana Sachse (1932—1938). Poslední Neumannovou operou je historická *Beatrice Caracci* (1922, v Brně pod skladatelovou taktovkou).

Janáčkovský dirigent:
F. Neumann

Na prahu 20. století se uplatnila česká opera na scénách Národního divadla v Praze, dále v Plzni a v Brně. Od počátku 90. let do konce první války vytvořili skladatelé 63 hudebně dramatických děl. V popředí české operní tvorby stojí v prvních desetiletích 20. století trojice vůdčích zjevů. Nejbližší tradici je Josef Bohuslav Foerster, středem pozornosti je v té době Vítězslav Novák, soudobým výrazem se vyznačují práce Otakara Ostrčila. Všem těmto komponistům je společné, že opera nebyla jejich nejvlastnějším uměleckým projevem, až na výjimky se nestala populární ani na domácím jevišti a jen zcela ojediněle pronikla za hranice.

Trojice vůdčích zjevů:
Foerster, Novák,
Ostrčil

Neobyčejně kultivovaný a noblesní Josef Bohuslav Foerster (1859—1951) se hluboce zapsal do naší národní kultury mnohostrannou činností skladatele, pedagoga, spisovatele a hudebního a divadelního kritika. V obsáhlém díle zejména v oboru sborovém a písňovém vytvořil díla navazující na tradice pozdně romantické české hudby. Ideovým východiskem šestice oper tohoto niterně nábožensky založeného a sociálně citlivého umělce je láska a obětavost člověka ve společnosti, bratrství a soucit

J. B. Foerster

s trpícími. Konceptně neobyčejně originální Foersterovy opery představují zvláštní svět; jejich děj se rozvíjí spíš z psychologických zážitků jednajících postav než z ostře vyhocených dramatických konfliktů.

V první opeře *Debora* (1893) na libreto Jaroslava Kvapila podle stejnojmenné hry Salomona Mosenthala (1850) ožívá romantický motiv střetu mladé lásky s rasovou nesnášenlivostí, v české opeře tehdy nový. Děj přeložil libretista do pohraniční vsi v Čechách a hrdiny jsou selský hoch a židovská dívka. Zároveň s Janáčkem se Foerster obrací k sociální tematice a látkám denního života. Jeho nejznámější opera *Eva* (Národní divadlo Praha, 1899) má za předlohu hru Gabriely Preissové (*Gazdina roba*, 1889). Asociace na Janáčkovu Její pastorkyňu je zjevná, Foersterovo řešení je však odlišné. Skladatel upravil text do spisovné, veršované češtiny a také v hudbě ponechal stranou folklorní prvek. Na hře G. Preissové obdivoval především citovou čistotu a vroucnost hlavní postavy Evy, na kterou se soustředil i ve zhudebnění. Podle něho měla hudba vyjádřit to, na co nestačí slova. Počet postav v opeře je omezen a jsou doprovázeny stálými motivy, z nichž Evin je nejvýraznější a svou poetičností určuje ráz hry. Nový je psychologismus, který prolíná osudy hlavní postavy, i vřelá foersterovská lyrika. Jako jediná skladatelova opera se *Eva* udržela na repertoáru domácích scén a pronikla i za hranice (v r. 1915 byla provedena ve vídeňské Volksoper).

Na text Jaroslava Vrchlického podle Shakespearovy hry *Kupec benátský* vznikla Foersterova komická opera *Jessika* (1905). Ve skladatelově díle představuje jemně odstíněnou hru s výraznou charakteristikou dvojic a s více uzavřenými hudebními čísly. Ve dvou operách na vlastní libreto uvádí Foerster na jeviště náměty ze soudobé společnosti s psychologickými zápletkami mileneckých dvojic. Námětem opery *Nepřemožení* (1918) je láska plebejského synka a zámecké slečny, jež dojde až po letech svého cíle. Hudebně tu Foerster pokročil k prokomponované opeře, založené na jednolitěm orchestrálním proudu, z něhož vyrůstají zpěvní hlasy. V opeře *Srdce* (1923) vyústí nenaplněný vztah herce k jeho vytooužené lásce ve smírný závěr. Důmyslně komponovaná opera s vystoupením pouze dvou osob ve druhém jednání je nápadná využitím polyfonie. Nejniternějším vyznáním nábožensky založeného komponisty je opera *Bloud* (1936) na vlastní text podle námětu L. N. Tolstého, jakýsi svérázný český pendant Wagnerova Parsifala. Vyprávění o prostáčkovi Vítovi, který hledá Boha ve Svaté zemi a nachází ho doma prostřednictvím účinné pomoci ubohým lidem, upomene na motivaci operního pastorálu Bohuslava Martinů *Čím lidé žijí*, rovněž podle Tolstého. Hudební mluva Foersterova se odhmotnila až do jakési sférické polohy; zpěvohra je vlastně suitou o 7 obrazech.

Vůdčí pozici mezi českými skladateli na počátku 20. století zaujal Vítězslav Novák (1870—1949). Tento Dvořákův žák a mladší současník Leoše Janáčka byl znám svými moravskoslovenskými inspiracemi v orchestrální a komorní hudbě. Operní tvorbě se Novák věnoval až po čtyřicítce, tedy v době, kdy už ztrácel pověst průbojného novátora. Jednoaktovkou *Zvíkovský rarášek* (1915) na nezměněný text hry Ladislava Stroupežnického (1883) uvedl na domácí scénu jedno z prvních děl s prozaickým činoherním libretem. Veseloherní příběh o frejřii Mikuláši Dačickém z Heslova Novák zpracoval jako deklamačně založenou hříčku doprovázenou orchestrem s výmluvným motivickým komentářem. V prvních letech světové války pracoval na opeře *Karlštejn* (1916) podle veselohry Jaroslava Vrchlického. Vlastenecký patos díla měla podpořit veršovaná úprava Otakara Fischera. Vřelý melos zpěvních partů se rozvíjí i tentokrát na motivicky propracovaném orchestrálním pozadí. Skladatel pracuje s příznačnými motivy postav a situací v důmyslných proměnách, své místo mají i oblíbené novákovské citace (Hospodine, pomiluj ny; Svatováclavský chorál). K pozdně romantickému opernímu typu prvního desetiletí 20. století se hlásí *Karlštejn* i opomíjením sborové složky, vzdor základní oslavné myšlence díla. Středem opery je postava římského císaře a českého krále Karla IV., jež se tu jeví sympaticky v intimních chvílích rodinného života. Hold panovníkovi v závěru 2. jednání vyznívá i ve zhudebnění intelektuálně založeného Nováka jako nadnesená, hymnická scéna.

*Pozdní operní žeň:
V. Novák*

Nejšťastnější skladatelovou scénickou prací je *Lucerna* (1923) podle oblíbené hry Aloise Jiráska (1905). Rovněž tentokrát považoval Novák za vhodné svěřit činoherní text upravovateli. Známy překladatel z francouzštiny Hanuš Jelínek zveršoval a zřýmoval předlohu do konvenčního operního textu, jehož až jisté říkankovosti se skladatel mimoděk přidržel. Základem zhudebnění je v té době obvyklý způsob dialogu, podbarvený kouzlem lidového ovzduší. Hra o odbojném mlynáři se změnila na smavou pohádku. Na jevišti se pohybuje řada zdařilých figurek, jež na českých scénách získávají přízeň diváků: mladá kněžna a dvořané, mlynář, Hanička, učitelský Zajíček se svými šumaři a dva vodníci jako vystřižení z obrázků Josefa Lady. Cestu k publiku našel skladatel i v uvedení uzavřených čísel, árií a písní v lidovém tónu. Nápadná je realistická drobnokresba, líčení přírody ve zdůrazněném orchestrálním partu. Až na závěrečný sbor za scénou v opeře sborová složka chybí.

Lucerna

Vrcholem skladatelových ambicí na hudebním jevišti měla být opera *Dědův odkaz* (1926). Stejnomená báseň Adolfa Heyduka (1879) byla považována za autorovo reprezentační dílo. Příběh chlapce, který se

z nejhudších venkovských poměrů dostane působením kouzelné moci hudby do nejvyšší společnosti, zlákal skladatele svým morálním vyzněním. V polovině 20. let však konfrontace pohádkového světa víl a duchů s civilním prostředím velkoměsta obecně nezaújala. Negativně tu působilo patrně i staromilsky veršované libreto Antonína Klášterského. Novák se v této opeře soustředil na rozvinutí sólových hlasů, v nichž se objevují v partu kněžny Castelmare koloratury. V historii české opery má však tato práce význam obsáhlými symfonickými mezihrami. Orchestrální interludia hrají značnou roli již v opeře *Vojcek* (1924) Albana Berga a v Šostakovičově *Lady Macbeth* (1930) či později v Peteru Grimesovi (1945) Benjaminu Brittena.

Skladatel a dirigent:

O. Ostrčil

Nejprůbojnějším skladatelem ve vůdčí trojici českých operních tvůrců byl Otakar Ostrčil (1879—1935). Tento významný dirigent, šéf opery Národního divadla po Kovařovicovi v letech 1920—1935, dospěl k dráze skladatele a interpreta houževnatým sebevzděláváním od občanského povolání středoškolského profesora jazyků. Jako septimán byl žákem Zdeňka Fibicha v kompozici, ve hře na klavír se školil u Adolfa Mikeše. Stal se dirigentem Orchestrálního sdružení a operním dirigentem *Divadla na Vinohradech* (1914), kde uváděl ve spolupráci s režisérem Karlem Hilarem a výtvarníkem Františkem Kyselou zdařilé inscenace domácích (*Prodaná nevěsta*, 1915) i cizích děl (Berlioz: *Blažena* a Beneš, 1916). Zahraněční premiéra opery *Vojcek* (1926) Albana Berga v Národním divadle za Ostrčilovy éry byla událostí historického významu. První provedené scénické dílo Ostrčilovo, *Vlasty skon* (1904) na mytologický námět o dívčí válce, je obdobou Fibichovy a Janáčkovy *Šárky*. Libreto Karla Pippicha zhudebnil skladatel v duchu tradice české bájeslovné opery s menším podílem ansámbľů, s velkou účastí sborů a s obsáhlými orchestrálními mezihrami.

Ve dvou operách podle předloh Julia Zeyera splatil Ostrčil daň dobově oblíbenému symbolismu. Pohádka o královském princí, zbaveném zločinným způsobem zraku a znovu jej nabývajícím zázračnou mocí, se odehrává ve staroindickém mytickém prostředí. Ve shodě se současnými trendy položil skladatel v opeře *Kunálový oči* (1908, na text Karla Maška) důraz na rozvinutou harmonickou složku a vytříbenou polyfonii. Neměl na mysli vykreslit exotické prostředí, jak se o to snažili skladatelé na rozhraní století, ale soustředil se na vyjádření niterných procesů jednajících osob. Zpěvnou, lyricky jímavou hudbu této opery vystřídá ve druhém symbolistně laděném Ostrčilově díle drsnější výrazivo s nápadným využitím disonancí. *Legenda z Erinu* (1921, Brno) je zhudebněním veršovaného dramatu Julia Zeyera s námětem z irského dávnověku.

V průběhu ponurého děje se vynořují hrdinové se svými neústupnými vášněmi, jež vedou k tragickým konfliktům. I milostné city jednajících postav jsou heroicko-tragicky laděny. Dramaticky vzrušené sólové party zvýrazňuje mohutný symfonický proud.

V celkově vážném komponistově jevištním díle představuje jednoaktová půvabná veselohra *Poupě* (1911) ojedinělé vybočení do ovzduší jemně odstíněné hudební komedie. Skladatel komponoval na činoherní prozaický text F. X. Svobody. Hrdinkou je mladičká statkářova dcera, jež po vzplanutí k studentovi dá přednost trvalému vztahu ke zralému muži. Ovzduší připomínající Smetanovy Dvě vdovy vyjádřil Ostrčil soudobými prostředky ve volně plynoucím pásmu bez árií, ansámblů a sborů. Na scéně se objeví čtyři postavy, z nichž každá má svůj zvláštní svět a nakonec se sejdou v pohodě. *Poupě*, založené na mistrovsky zvládnutém konverzačním stylu, je první moderní česká komická opera. Utváření melodických linií zpěvních hlasů vychází z přirozeného spádu lidské řeči; na hudební veselohru poněkud hutný, ale bohatě odstíněný orchestr dotváří úsměvnou atmosféru díla.

Teprve po odstupu třinácti let se objevuje na scéně Ostrčilova poslední opera, jež se měla stát skladatelovým uměleckým odkazem. V ovzduší narůstajícího nebezpečí války v Evropě si Ostrčil za námět zvolil pacifistickou pohádku L. N. Tolstého, kterou libretista Jiří Mařánek přenesl do českého prostředí. Z ruského Ivana se stal český Honza, jenž se snaží přenést svůj sen o lásce a míru na světě do lidských srdcí. Když uzdravil nemocnou princeznu, dosáhne její ruky i trůnu, avšak Honzovo království je ohrožováno záští a záškodnictvím jeho dvou bratří. Dábel je nakonec popudí k válce, avšak vojáci odmítají bojovat proti lidu, který jim vyjde vstříc s květinami, hudbou a tancem. Vzdor naivitě námětu nelze nevidět jeho mravní hodnotu a vysoké umělecké hodnoty Ostrčilovy opery, jejíž provedení se setkalo s úspěchem. *Honzovo království* (1934, Brno) mělo původně prozaický text, který převedl libretista do veršů. Ani ve scénické pohádce se nevzdal Ostrčil harmonické uvolněnosti polymelodického proudu orchestru, i když je patrné celkové oproštění jeho výraziva. Sólové party jsou plynulejší, objevují se ansámblů a rozsáhlé sborové pasáže. Poprvé ve své operní tvorbě navozuje skladatel ovzduší folkloru, zejména v tancích a orchestrálních mezihrách. Dobovým rysem je alegorický rámec opery s prologem, v němž vystupuje dábel, chystající se k boji o světovládu. Dnes operní praxe u nás toto mistrovské dílo bohužel zcela opomíjí.

Úsilím o vyjádření operního námětu soudobými prostředky se Ostrčilovi blíží skladatel, který se vypracoval z provinčních poměrů na jednoho



Otakar Ostrčil

O. Jeremiáš z předních českých dirigentů. Otakar Jeremiáš (1892—1962) byl v kompozici soukromým žákem Vítězslava Nováka, získal uměleckou praxi jako violoncellista České filharmonie a sbormistrovská a dirigentská činnost v Českých Budějovicích se stala základnou, z níž dospěl k dirigentství Symfonického orchestru Čs. rozhlasu v Praze (1929—1945) a posléze k funkci šefa opery Národního divadla. Opera *Bratři Karamazovi* (1928) je vážným přínosem k psychologickému hudebnímu dramatu na domácím jevišti. Prozaický text vytvořil ve spolupráci se skladatelem romanopisec a dramatik Jaroslav Maria. Složitý děj románu F. M. Dostojevského (1879—1880) se rozvíjí ve střetání hlavních hrdinů, mezi nimiž nachází v závěru skladatel dvojici Míti a Grušenky jako schopnou začít na troskách hrůzného dědictví rodiny Karamazovů nový život. Svou hudbou vyjádřil Jeremiáš mnohostrannost duševních procesů jednajících postav, charakterizovaných bohatě obměňovanými příznačnými motivy. Sólové party stejně jako orchestrální složka jsou výrazně členité, zdůrazněn je základní expresivní výraz. Ve vzrušeném ději se střídají místa sžiravé ironie s lyrickými výjevy. Jedním z vrcholů díla je soudní scéna, závěrečný výstup přináší smírné zjasnění. Teprve s odstupem času komponoval Jeremiáš druhou operu, opět na námět světové tvorby. Libretista Jiří Mařánek upravil podle románu Charlese de Costera libreto k opeře *Enšpígl* (1949). Období okupace vtisklo této hře o prologu a 7 obrazech energický, úderný ráz; hudba vyznívá v oslavu lidového hrdiny jako bojovníka proti uchvatitelům.

Tradicionalisté

Do skupiny českých operních komponistů prvních desetiletí 20. století náleží skladatel, jehož hlavním posláním byla vědecká činnost estetika a folkloristy. Otakar Zich (1879—1934), původem z venkovské kantorské rodiny, byl žákem Otakara Hostinského na filosofické fakultě Karlovy univerzity. Jako gymnaziální profesor v Domažlicích studoval chodskou lidovou píseň a zejména hudbu. Od roku 1924 byl profesorem estetiky na pražské univerzitě. V hudbě byl samouk, v prvních skladbách vyrůstal z domácí tradice, z pozdních romantiků a z Gustava Mahlera. Pro jeho rukopis je příznačná vytříbená polyfonie i příklon k českému hudebnímu folkloru. Podle humoresky Svatopluka Čecha si napsal Zich libreto k jednoaktovce *Maltýřský nápad* (1910). Romanticko-realistický motiv je tu rozvinut v rozkošnou konverzační veselohru, v jejímž závěrečném ansámblu zazní rytmus *mateníku*, českého lidového tance s proměnlivým taktem. Obratem k psychologickému hudebnímu dramatu je Zichova tříaktová opera *Vína* (1923) na skladatelův text podle téměř nezměněné činohry Jaroslava Hilberta. Děj se rozvíjí v rovině společenské hry; skončí tragickou smrtí hrdinky, mladé dívky, jež v pokryteckém

prostředí není schopna se vyrovnat se svým někdejší pokleskem. Nejvyšší rozrušení dívky, jež sděluje v dopise milencovi svou vinu, je vyjádřeno důmyslnou fugou. Vzrušená deklamace zpěvních partů je doprovázena vyhrocenou harmonií a polyfonií. V hudební komedii o jednom dějství *Preciézky* (1926) zhudebnil Zich vlastní překlad Molièrovoy veselohry (*Les précieuses ridicules*, 1659). Nalezl tu nové tóny sarkasmu a parodie i muzikantského veselí. Námětově se zde Zich přiblížil mimoděk ovzduší operních skladatelů období neoklasicismu.

Snahou o osvojení výrazových prostředků soudobé hudby a zároveň přilnutí k lidové hudbě, ale i vysokou uměleckou hodnotou svého díla se Zichovi blíží Rudolf Karel (1880—1945). Byl posledním žákem Antonína Dvořáka na pražské konzervatoři; skladatelsky směřoval k velkým formám, založeným na důsledném tematickém prokomponování a důmyslné polyfonní práci. V první opeře *Ilseino srdce* (komp. 1904—1909, premiéra 1924) na text Antonína Kropáčka a Karla Huga Hilara zhudebnil společenský námět, tehdy v české opeře nezvyklý. Hrdinka děje Ilsa, milenka malíře Iva, se provdá za hraběte, kolísá však mezi láskou a manželstvím a nakonec náhle umírá. Novinkou na české operní scéně je divadlo na divadle, navíc v parodickém výstupu masek. Skladatelův návrat do sféry českých pohádek, k němuž přispěla i politická situace ve střední Evropě na počátku 30. let, znamenala *Smrt kmotřička* (1933, Brno). Znamý dramatik Stanislav Lom uvedl ve svém libretu na scénu rázovité figurky české pohádky — šumaře, Smrt, princeznu a konfrontoval je s moderním civilizačním světem, sanatoriem s lékařskými kapacitami. Motiv táty šumaře, který zpívá písničku za doprovodu kouzelných houslí, upomene na Dědův odkaz Vítězslava Nováka, předjímá však zároveň Kouzelné housle Wernera Egka. Šumařská písnička tátova kontrastuje účinně s vážnými akordy motivu Smrti kmotřičky. Ve scéně v limbu se tento motiv rozezní do velké melodické šíře.

Rudolf Karel, kdysi příslušník čs. legií v Rusku, účastnil se za okupace podzemního odboje a byl internován na Pankráci a později v koncentračním táboře v Terezíně, kde nedlouho před skončením druhé světové války zemřel. Z pankrácké věznice posílal tajně na útrzcích papíru fragmenty opery *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*. Komponoval na vlastní libreto podle pohádkové předlohy a nedokončenou operu rekonstruoval a instrumentoval skladatelův žák Zbyněk Vostrák k provedení roku 1948.

Obsáhlé skladatelské dílo Boleslava Vomáčky (1887—1965) vznikalo souběžně s občanským povoláním úředníka, kulturního pracovníka a hudebního kritika. Absolvent mistrovské třídy pražské konzervatoře u Vítězslava Nováka, obrátil se Vomáčka k opeře teprve ve zralém věku,

kdy už měl za sebou množství vokálních i nástrojových skladeb a vytvořil dílo ve zcela tradicionalistickém duchu. Libretista Adolf Wenig rozšířil známou baladu z Erbenovy *Kytice* (1853) na čtyřaktovou operu *Vodník* (1937). Ve scénách ve vodníkově říši poskytl komponistovi vděčnou látku k vykreslení bizarního a fantaskního prostředí, kontrastující se zdravou lidovostí venkovských výjevů.

Ve své době náležel Jaroslav Kříčka (1882—1969), skladatel, dirigent a pedagog k známým osobnostem českého hudebního života. Jeho obsáhlé dílo zasáhlo do více oborů; zejména byl ceněn jako vokální skladatel. Je autorem první české dětské opery *Ogaři* (1919, Nové Město na Moravě), určené svým prostým stylem amatérským souborům a hudebním školám. Text ve valašském nářečí napsal Ozef Kalda, nedávno objevený jako utajený básník Janáčkova cyklu *Zápisník zmizelého*. Z této zcela nenáročné zpěvohry žije Bábínčin maršovský valčík, soupeřící v mnoha úpravách s nejznámějšími světovými melodiemi. Po úspěšné operní prvotině *Hipolyta* (1917) na námět renesanční novely vzbudil skladatel pozornost satirickou komedií *Bílý pán aneb Těžko se dnes duchům straší* (1929, Brno) s textem J. L. Budína (= Jan Löwenbach) a autora na motivy Oscara Wilda. Libretista přenesl děj do Prahy a na venkovský zámek po první světové válce. Motiv zámeckého strašidla, na operním jevišti proslavený v Boieldieuově *Bílé paní* (1825), je tu zmodernizován v bláznivou komedii v konfrontaci usedlíků s Američany. Na rozdíl od Boieldieua se u Kříčky objeví vedle falešného strašidla opravdový duch zámeckého pána, jenž se po zdárném rozuzlení děje — zasnoubení mladé dvojice, Američanky a dědice zámku (který o něj přišel ve prospěch poslance mladé republiky) — spasen rozpadne v prach. Kříčkova opera je jakýmsi českým protějškem Křenkovy satiry *Jonny vyhrává* (1927). 2. obraz začíná groteskní hudbou na způsob němých filmů. Skladatel, vyrostlý v ovzduší české tradice v těsném kontaktu s lidovou hudbou, využívá moderní taneční hudby jako prostředku parodie. V německém překladu Maxe Broda se dostala Kříčkova revuální opera za hranice (1931, *Spuck im Schloss*, Vratislav).

CHORVATSKO | Za zakladatele chorvatské národní opery se považuje Vatroslav Lisinski (1819—1854). Jeho dvouaktová opera *Ljubav i zloba* (Láska a nenávisť, Záhřeb 1846) je komponována na námět z okolí Splitu v 16. století. V boji knížete Velimíra s hajduky šlechtice Vukoslava sehraji roli ozbrojení sedláci, kteří zachrání knížete. Ojedinelý motiv zásahu venkovanů ve prospěch oblíbeného vládce známe z Grétryho opery *Richard Lví srdce*. Z ukončení šarvátek se raduje mladá šlechtická dvojice, dcera knížete Ljubica a Obren, vítězný sok Vukoslavův.

Roku 1834 bylo otevřeno v Záhřebu veřejné divadlo, roku 1895 zahájila provoz nová budova *Národního divadla* Zajcovou operou Mikuláš Zrinski (z r. 1876). Již od 1. poloviny 19. století se objevovaly v Záhřebu opery v chorvatském jazyce. Skupina chorvatských skladatelů narozených v 70. letech 19. století usilovala hluboko do 20. století o sloučení prvků lidové domácí hudby se světovou tvorbou. V jejich dílech se objevují prvky wagnerovské i prvky veristické opery, určitý vliv má i blízkost Vídně. Dubrovnický rodák Blagoje Bersa (1873—1943) studoval v Záhřebu a ve Vídni, kde pracoval nějaký čas u nakladatele Doblíngera. Jeho epické založení se projevilo především v tvorbě symfonických básní, komponovaných pod vlivem Rimského-Korsakova a R. Strausse. Dvě ze svých tří oper skládal Bersa na německé texty. *Im Eisenhammer* (Oheň, 1911), opera o 3 aktech, jeví stopy wagnerovské techniky a italského verismu. Ve 3. jednání zazní *hudba strojů*, téměř dvacet let před Brandovou operou *Strojník Hopkins* (1929). Premiéra v Záhřebu se uskutečnila za kapelnictví českého dirigenta Milana Zuny (1909—1914). Opera *Der Schuster von Delft* (Delfský švec, 1914) je pozoruhodná alegorickou látkou. Štěstí a Neštěstí se po vzájemných střetávaních dohodnou, že ponechají lidem řízení jejich osudů.

Učitel hudby a sbormistr Josip Hatze (1879—1959) získal vzdělání v Pesaru u Mascagniho a vnesl do chorvatské hudby mezinárodní zkušenosti i vlastní svěží tóny. Všemi jihoslovanskými jevišti prošlo jeho hudební drama o jednom aktu *Povratak* (Návrat, 1911) a dostalo se i na Slovensko. Libretista Srdan Tucić uvádí na scénu drsnou historiku manželské nevěry, jejíž rozuzlení se odehrá o štedrovečerní noci: muž se vrací z ciziny a usmrtí milence své ženy. Ve shodě s námětem se vyskytují ve skladatelově hudbě prvky verismu spolu s ohlasy lidové písně. V opeře *Adel i Mara* (Lublaň 1932) na text B. Radici se skladatel pokusil o ztvárnění dvou odlišných světů, staré Dalmácie a Orientu. Námět nerovné lásky chorvatské dívky a tureckého šlechtice zpracoval v podobě lyrické opery se silně zastoupeným lidovým koloritem.

Prominentním chorvatským skladatelem mezi dvěma válkami byl Antun Dobronić (1878—1955). Na počátku 10. let studoval v Praze, absolvoval mistrovskou školu konzervatoře u V. Nováka. Ve svém početném díle usiloval o začlenění chorvatské hudby do evropského kontextu. Vedle pedagogické činnosti profesora hudební akademie v Záhřebu vystupoval i jako publicista a hudební kritik. Pro jeho vztah k lidové tvorbě je příznačné polyfonické zpracovávání chorvatských melodií. Ve všech svých dvanácti operách vyhledával Dobronić soudobé náměty a usiloval o jejich adekvátní zpracování. Pokusil se o operní cykly (*Dubrovnické*

A. Dobronić

diptychon 1916, 1920; *Jihoslovanská selská trilogie* o 3 celovečerních operách, 1938) a napsal tragikomickou operu *Pokladna noc* (Masopustní noc) o třech dějstvích pro jediného zpěváka. Obě skladatelovy nejznámější opery prozrazují již svými náměty i průběhem děje Dobroničovu náklonnost ke kruté osudovým látkám. Opera o 4 obrazech *Ekvinocij* (Ekvinokce, 1938) na skladatelův text podle stejnojmenného dramatu Iva Vojnoviče se odehrává v přítomné době v Dubrovniku. Láska kapitánovy dcery Anici a rejdařského mistra Iva naráží na odpor otce, který chce provdat dceru za staršího boháče Nika. Sociální námět je vyhocen osobním dramatem: z movitého nápadníka se vyklube někdejší svůdce chudé dívky Jele, s nímž měl syna — Iva. Když se přesto ve své touze po mladé dívce nezastaví ani před záměrem zničit štěstí mladé dvojice, Jele ho zabije a sama klesá mrtvá k zemi. Nastává rovnodennost (= ekvinokce), vichřice se odráží v lidském nitru. Vrcholem Dobroničova jevištního díla je hudebně scénické oratorium o 3 dějstvích, 6 obrazech s předehrami a mezihrami *Sluga Jernej* (Čeledín Jernej, 1946); libreto podle stejnojmenné povídky Ivana Cankara napsal skladatel. Čeledín Jernej, který zestárl po dlouholeté službě u sedláka, jemuž získal majetek, je vyhnán jeho synem. Z tohoto realistického motivu se vyvine sociálně vizionářský, patetický děj. Jernej se dovolává spravedlnosti postupně u starosty obce, u soudce, u císařského úředníka ve Vídni, po návratu do rodiště i u faráře. Jeho strastiplnou cestu provází marnými přímlovami smíšený sbor dělníků v orchestru. Když nakonec vzplane statek mladého hospodáře, který tolik ublížil Jernejovi, a čeledín, už ztrativší víru ve spravedlnost na světě, se jako šílený raduje, rozhořčení sedláci jej vrhnou do ohně. Ireálný sbor dělníků zakončí operu prosbou o smilování nad hříšníky. Chmurný ráz tohoto alegorického hudebního dramatu utvrzuje absence ženských rolí.

J. Dobronič:
Čeledín Jernej

Na spojení lidových prvků chorvatské hudby se světovou produkcí spočívá rovněž tvorba dvou skladatelů, příslušníků generace narozené v 90. letech. Rodák ze Záhřebu Jakov Gotovac (1895—1982) po studiích ve Splitu dovršil své vzdělání na Akademii ve Vídni u Josepha Marxe. V letech 1923—1957 byl dirigentem záhřebské opery. Ve svých devíti operách, založených homofonně s jednoduchou harmonickou strukturou, dával skladatel přednost venkovským látkám. Motiv opery *Morana* (1930, Brno) s libretem Ahmeda Muradbegoviće lze označit za variantu chorvatského vesnického Romea a Julie. Když mladý pár, Bojan a Morana, nezískají souhlas rodičů, odcházejí do hor, kde chtějí žít v boží přírodě se svou láskou. Místní zaříkávačka, jež se marně snažila získat Moranu pro bohatého sedláka, poštvě na milence rozlícený dav

lidu, pohoršený volnou láskou milenců. V poslední chvíli oba zachrání dobrý duch vesnice, dudák Gojen. Obřadním tancem kolem ohně tato optimistická tragédie skončí. Vedle sólových lyrických pasáží je v opeře nápadná úloha pěveckého sboru. Více než osmdesátí evropskými scénami prošla nejúspěšnější skladatelova opera *Ero s onoga svijeta* (Záhřeb 1935, poprvé za hranicemi v Brně v roce 1936 jako *Ženich z onoho světa*), k níž napsal text podle dalmatského vyprávění Milan Begović. Motiv šibala, který napálí selku vyprávěním o tom, že přichází z nebe, a vytláká na ní dary, je známý i z českého lidového podání. V Gotovacově opeře se vydává mladý bohatý sedlák Mića za ženicha z onoho světa, aby získal hezkou Djulu za ženu. Objevuje se v přestrojení za otrhaného tuláka, neboť nechce, aby si ho dívka vzala kvůli majetku. V šelmovských kouscích, které vyvádí vesničanům, je cosi z orientálních pohádek. Plynulé parlando dramatických epizod se střídá s uzavřenými zpěvními čísly, lyrismus se prolíná s temperamentem lidových tanců. Jsou tu působivé ansámblové výjevy a sbory s pregnantními rytmy. Rozlehlé závěrečné finále se sóly a sborem končí ohnivým lidovým tancem. Skladatel uvedl chorvatský folklor rovněž na evropské koncertní pódium v *Symfonickém kolu* (1926). Připomeňme, že podobně jako v minulém století zaujal evropské operní scény z jihoslovanské produkce Mikuláš Zrinski, dílo Ivana Zajce, v tomto století se prosadila opět chorvatská opera, *Ženich z onoho světa* Jakova Gotovace.

*Evropský úspěch:
Ženich z onoho světa
J. Gotovace*

Skladatel a dirigent chorvatského původu Krešimir Baranović (1894—1975) působil v Záhřebu a v Bělehradě, dirigentsky se podílel na zahraničním turné baletní skupiny Anny Pavlovy. Nejúspěšnější jeho skladbou byl balet *Perníkové srdce* (1924) se zřejmými vlivy Stravinského Petrušky. Ze dvou Baranovićových oper byla úspěšná *Striženo-koseno* (Striženo-koseno, 1932), námětově kuriózní zpěvohra s prvky komiky i mysteriózní pohádky. Pestrý děj se vyvíjí z naivního sporu dvou alegorických postav, Člověka a Ženy: byla tráva střižena, či kosena? Skladatel se opírá o lidovou tvorbu, v invenčně bohatém hudebním proudu zaujme barvitou instrumentací.

SLOVINSKO | Národní divadlo v Lublani provozovalo v 19. století italský, německý, český, ruský, francouzský repertoár i první domácí opery. Zakladatelským dílem slovinské zpěvohry je *Gorenjski slavček* (Kraňský slavíček, Lublaň 1872; v Brně 1910 v překladu E. Züngela). Text L. Pesjakové zhudebnil skladatel českého původu, člen rozvětvené hudebnické rodiny Anton Foerster (1837—1926). Děj, odehrávající se před rokem 1848 v Horním Kraňsku poblíž Bledu, je oslavou slovinské lidové

hudebnosti. Motiv vesnické zpěvačky, upomínající na operu buffu V. Fioravantiho (1799), vyvolává produkci děvčat na jevišti.

Slovinšská opera první poloviny 20. století se může vykázat třemi pozoruhodnými komponisty. Žák Vítězslava Nováka a Aloise Háby na pražské konzervatoři Slavko Osterc (1895—1941) byl činný jako profesor na konzervatoři a hudební Akademii v Lublani. Po romantizujících začátcích se přiklonil k Schönbergovi a Hábovi, stal se propagátorem atonality a atematismu; složil i několik děl ve čtvrttónovém systému. V prokomponované opeře *Krst pri Savici* (Křest u Sávského vodopádu, 1921) vytvořil dílo silně expresivní, bohatě instrumentované, ještě tonální. Jednoaktovka *Iz komične opere* (Z komické opery, 1928) je již atonální a polytonální, založená lineárně; instrumentální složka vystačí s 5 hudebníky. Poslední tři operní skladby Ostercovy se blíží typu Milhaudovy minutové opery.

Expresionista
M. Kogoj

Pionýrem expresionismu ve Slovinsku byl Marij Kogoj (1895—1956). Studoval ve Vídni u Franze Schrekera na konzervatoři a soukromě instrumentaci u Schönberga. Dvouaktovou operu *Črne maske* (Černé masky, 1929) komponoval podle psychologicky vyhroceného dramatu Leonida Andrejeva z roku 1908. Námět odkrývá vnitřní svět hrdinů, kteří se navenek projevují jenom akty šílenství. Polyfonně založená hudba opery budí dojem volné atonality Bergova Vojcka; je to silně expresivní dílo, vyvolávající mocný účinek. Ve své další práci, *Kar hočete* (Cokoli chcete, 1929) na text O. Zupačiče, přeložený ze Shakespeara, směřuje komponista z expresionistického základu k neoklasicismu a využívá lidových písňových prvků slovinských i istrijských.

Aplikací slovinských lidových prvků v celkově expresivním projevu s dílčím použitím dvanáctitónové techniky je charakteristický Matija Bravničar (1897—1977). Značnou pozornost vzbudil operní farsí *Pokušanje v dolini Šentflorjanski* (Pokušení v dolině sv. Floriána, Lublaň 1930) na vlastní text podle hry Ivana Cankara. Invenčně bohatá zpěvohra je částečně atonální, recitativní části se blíží stupňované lidské mluvě, naturalistický děj je zesilován barvitou instrumentací. Monumentální parabola *Hlapec Jernej i njegova pravica* (Podruh Ondřej a jeho právo, 1941), na námět totožný s Dobroničovou operou, je ojedinělým případem slovinské oratorní opery. Sbor komentuje děj, který interpretují sólisté v recitativech. Sazba je většinou homofonní, zpívané slovo je zdůrazněno transparentní instrumentací.

SRBSKO | Hudební život v Srbsku se rozvíjí od druhé poloviny 19. století. V novém *Národním divadle* (1894) v Bělehradě byla domácí operní

tvorba dlouho v pozadí. Ve 20.—30. letech se objevuje skupina skladatelů srbských oper, kteří se vyrovnávají s evropskou produkcí a uplatňují ve svých dílech prvky lidových písní a tanců. Provázanost kulturního života jihoslovanských národů dokládá dirigentskou i kompoziční činností Davorin Jenko (1835—1914), umělec slovinského původu působící od roku 1865 v Bělehradě, kde se stal roku 1871 kapelníkem Národního divadla. Na studiích ve Vídni složil slovinskou hymnu (1860, *Naprej zastava slave*) a k nástupu knížete Obrenoviće v Bělehradě roku 1872 slavnostní sbor, jenž se stal srbskou hymnou (*Bože pravde*). V početném Jenkově díle se nachází opera *Vračara* (Čarodějka, Bělehrad 1872).

Prvním významným srbským operním skladatelem je Stanislav Binički (1872—1942). Tento žák J. Rheinbergera na královském hudebním učilišti v Mnichově byl učitelem hudby, dirigentem a ředitelem opery v Bělehradě. V opeře *Na uranku* (Na úsvitě, 1903) je vylíčen konflikt mezi Srby a Turky, které doprovázejí stupnice se zvětšenými intervaly a orientální melismata ve zpěvních partech. Skladatelova hudební mluva prozrazuje ovlivnění verismem; operu přeinstrumentoval roku 1968 K. Baranović. Obdobné téma zpracoval Isidor Bajić (1878—1915) v romantické národní opeře *Knez Ivo* (Kníže Ivo, 1911) na text srbského dramatika Branislava Nušiće. Námět se týká utrpení Srbů v době povstání proti Turkům v 19. století. Hudba je pozoruhodná skladatelovým úsilím o rozlišení obou národnostních skupin. V melodice je nápadná tzv. balkánská stupnice se zvětšenou sekundou, často na sebe upozorní ohnivé lidové rytmy.

Skladatelem uvědomělé národní orientace byl Petar Konjović (1883—1970). Studoval na pražské konzervatoři u Vítězslava Nováka, uplatnil se jako dirigent a pedagog v Záhřebu a v Bělehradě, kde založil rovněž muzikologický institut. Jeho dílo zahrnuje vokální i instrumentální skladby. Šest Konjovićových oper, většinou na historické náměty, spojuje expresivní ráz s uvědomělou stylizací hovorové mluvy a barvitou instrumentací. Nejúspěšnější z nich se stala *Koštana* (Záhřeb 1931, Brno 1932) podle povídky Borisava Stankoviće a na motivy lidové poezie. Mladá cikánská zpěvačka Koštana je předmětem touhy několika mužů. Bratr starosty obce Mítka je uchvácen jejím temperamentem a zpěvem, starý statkář Hadži Toma chce její náklonností získat nové mládí. Nejsilněji touží po dívce jeho syn Stojan. Koštana je však připoutána ke společenství svých lidí, s nimiž sdílí jak zpěvy a tance, tak pronásledování vesničanů, a nakonec vzdor nabídce Stojanově a jeho zapřísahání odjíždí do světa. Opera je prostoupena zpěvními a tanečními scénami. Zaznívají tu staré lidové písně, na počátku 4. jednání se scéna rozvíří *Čočeckými tanci*.

P. Konjović

MAĎARSKO | První stánek našla maďarská opera v budově Národního divadla v Pešti (1837). Tato scéna byla svědkem úspěchů operních děl Ference Erkelera. Roku 1884 zahájila činnost v nové budově *Maďarská národní opera*, dnes o 1320 místech. Působili tam dirigenti Gustav Mahler a Arthur Nikisch, umělec maďarského původu, a odehrála se tam řada maďarských premiér světových oper. Druhou operní scénu získalo hlavní město Maďarska v Nové opeře (1911, 2200 míst), nyní s názvem *Erkelovo divadlo*. Od roku 1930 byl dirigentem Národní opery János Ferencsik.

V prvních desetiletích 20. století se rozvíjí maďarská hudba především v oblasti orchestrální, komorní a vokální. Jako skladatel několika oper vystupuje pianista, dirigent a komponista Ernő Dohnányi (1877—1960). Tento přešpurský rodák studoval v Budapešti a dovršil kompoziční vzdělání u Eugena d'Alberta. Byl dirigentem filharmonické společnosti v Budapešti, od roku 1948 se usadil v Americe. Jako interpret děl Bély Bartóka a Zoltána Kodálye šířil znalost novodobé maďarské hudby, ve své tvorbě setrval v pozdně romantickém okruhu; východiskem mu byl zejména Brahms. Ze tří Dohnányiho oper je námětově originální *A Tenor* (Tenor, Budapešť 1929), kterou vyvolal v život Carl Sternheim povídkou *Bürger Schippel* (1913). Groteskni historka se týká typického německého vokálního kvarteta, jehož vůdčí zjev, tenorista, zemře a na jeho místo je v nouzi přijat opilý flautista Schippel. Komplikace nastanou, když si chce vzít za ženu dceru nejzámožnějšího člena kvarteta. Skladatel usiloval o rozlišení tří vrstev měšťanské společnosti a jejich vzájemných vztahů. Jiskřivá hudba hýří vtípem a překypuje lyrismem; opera měla úspěch na domácích scénách i v Německu.

RUMUNSKO | V prvních desetiletích 19. století vystupovaly v Bukurešti německé a francouzské operní společnosti v soukromém šlechtickém divadle. Roku 1853 bylo otevřeno *Národní divadlo*, v němž působily vedle sebe rumunská a italská operní skupina. Roku 1875 vedl divadlo dirigent Gheorghe Stefanescu na vysoké umělecké úrovni. Vládním dekretem z roku 1885 bylo nařízeno provozovat opery pouze v rumunské řeči. Operní společnost založená roku 1919 byla zestátněna roku 1921 a obdržela vlastní budovu. Rozvinutý operní ruch na rumunské půdě dokládají nově založená divadla v Jasy, Temešváru a v Kluži (1896). V temešvárské opeře začínal roku 1898 dirigentskou kariéru vynikající mozartovský interpret Bruno Walter. Na světových scénách získala popularitu sopranistka rumunského původu Hariclea Darclée.

Zakladatelem rumunské národní opery se stal šesti operními díly houslista a skladatel Eduard Caudella (1841—1923). Byl žákem Alardovým

v Paříži a krátce se školil u Vieuxtempse. V rodném městě Jasy se stal organizátorem hudebního života, v Bukurešti založil konzervatoř. Základy rumunské opeře 19. století položil dvěma pracemi v komickém i vážném oboru. V bufózní opeře *Olteanca* (1880) využil k dokreslení koloritu lidových tanečních melodií. Historická opera *Petru Rares* (1889) s námětem z domácích dějin slučuje prvky rumunského folkloru s evropskou romantickou hudbou.

Skladatel, pěvec a dirigent Nicolae Bretan (1887—1968) dovršil hudební vzdělání ve Vídni a v Budapešti. Z jeho pěti oper, jež jsou komponovány v tradičním romantickém stylu, je námětově pozoruhodná *Luceafărul* (Věčná hvězda, 1921). Komponista ji vytvořil na vlastní text, předlohu mu poskytl stejnojmennou poemou (1883) básník Mihail Eminescu.

Kompoziční činnost spojoval s folkloristickou prací Sabin Dragoi (1894—1968). Studoval v Jasy a dále v Praze u Vítězslava Nováka a Otakara Ostrčila; stal se nadšeným příznivcem české hudby. Jeho bartókovsky zasvěcené studium rumunského, transylvánského a banátského folkloru, jemuž se věnoval i sběratelsky, se odrazilo i ve skladatelově operním díle. Staré rumunské písně, koledy (*colinde*), nářky, balady a tance zpracovává Dragoi v tonálně založené hudební řeči, v diatonické modalitě, jež je charakteristická pro nové národní školy východní Evropy. Text ke své nejznámější opeře *Năpasta* (Muž ze tmy, 1928) napsal podle stejnojmenného dramatu, jehož autorem je Jon Luka Caragiale (1890). Hrdinkou příběhu je vesnická žena, jež se domnívá, že najde spravedlnost v pomstě za zabitého muže. Komponista slučuje lidové prvky s mnohotvárnou harmonií a rytmikou současné doby, základem jeho hudební mluvy je princip variace. Hodnotnou historickou operu představuje jednoaktovka *Constantin Brancoveanu* (1929). Námětem je tragický osud knížete, správce rumunského Valašska, který byl i se svými čtyřmi syny pro spojenectví s carem Petrem Velikým popraven v Cařihradě.

Obdobně jako všichni významní rumunští skladatelé studoval Paul Constantinescu (1909—1963) hudební folklor své vlasti a uplatňoval jej v operní tvorbě. Jeho specialitou bylo studium byzantské liturgie, kterou rovněž stylizoval ve svém díle. Na operní scéně se stal populární hudební komedií *O noapte furtunoasă* (Bouřlivá noc, 1935). Ve stejnojmenné hře z roku 1878 se vysmál J. L. Caragiale domácí společnosti ve venkovském městě s námětem rozehraným do groteskních situací. Skladatelovo zhudebnění zaujme sugestivní melodikou i šíří výrazových prostředků.

P. Constantinescu

BULHARSKO | První operní styky se objevují v zemi po vyhlášení samostatného bulharského státu na sklonku sedmdesátých let 19. století. Roku 1890 byla založena bulharská operní společnost. Pravidelná operní představení začínají založením *Národního divadla* (1911), jež bylo roku 1922 postátněno. Na repertoáru byly převážně italské opery, ruské operní skupiny přicházely s produkcí operní klasiky své země. Po prvních pokusech o bulharskou národní operu znamená úspěšný počátek svými šesti opusy Georgi Atanasov (1882—1931). Byl pozounistou operního orchestru a dovršil své hudební vzdělání v Pesaru u P. Mascagniho. K tvorbě oper ho přivedlo povolání kapelníka a divadelního dirigenta. Novost operních látek Atanasovových spočívá v pozoruhodných námětech, slučujících pověsti i historii, fantastičnost i legendy. Historická opera *Borislav* (1911) podle dramatu národního básníka Ivana Vazova z roku 1909 evokuje osudy vojevůdce, který zůstává věrný carovi Asenovi uprostřed intrik proti němu. Až do současné doby je na bulharských scénách populární opera *Gergana* (1917), inspirovaná baladou Petka R. Slavejkova. Drama V. Černodrinského je podkladem čtvrté skladatelovy opery *Cveta* (Makedonská krvavá svatba, 1925). Turecký nájezdník zajal selskou krasavici Cvetu, osvobodí ji však její milenec a chystá se svatba. Svatební veselí přeruší návrat uchvatitele, který je přemožen a proboden ženichem. Připomeňme při této příležitosti, že skladatel na počátku 10. let intenzivně studoval na jihu země lidovou píseň a hudbu bulharských muslimů.

P. Vladigerov

Reprezentantem bulharské hudby první poloviny 20. století je skladatel a klavírista Pančo Vladigerov (1899—1978). Studoval v Sofii a v Berlíně, kde se zdržoval v letech 1912—1933 a působil jako skladatel a dirigent u proslulého *Deutsches Theater* ve spolupráci s režisérem Maxem Reinhardtem. Pouze jediné jevištní dílo postavilo tohoto expresivního komponistu mnoha skladeb různých oborů do čela bulharské operní tvorby. Libreto historické opery *Car Kalojan* (Sofia 1936) napsal Nikolaj Liliev na motivy románu Fany Popovy-Mutafovy *Soluňský divotvůrce*. Děj se odehrává ve starobylém městě Trnovo ve 13. století za vlády mocného panovníka Kalojana v době křížových výprav. Kalojanova manželka kumánskému původu, carevna Marja, vzplane prudkou láskou k manželovu vznešenému zajatci, flanderskému šlechtici na křížové výpravě Balduinovi. Když však nevinný Balduin nechce vašeň panovnice opětvat, je obviněn jako svůdce a na carův rozkaz popraven. Křivá obžaloba je však odhalena a vládkyně dobrovolně ukončí svůj život. Tento pestře křiklavý děj se starým biblickým motivem by mohl sloužit za podklad velké pařížské opery; skladatel zhudebnil nadnesený text příklonem

k wagnerovskému typu orchestrální opery s vypjatými sólovými party, mohutnými sbory a sugestivními orchestrálními intermezzy.

ANGLIE | Na počátku 20. století rozvíjí činnost skupina operních skladatelů, jejichž díla na rozdíl od klasicoromantické domácí tradice, omezené na ostrovní říši, směřují k evropskému kontinentu. Objevuje se typ komorní opery, námětově se zdůrazňují sociální momenty. Roku 1931 bylo znovu otevřeno *Sadler's Wells Theater*, jež od roku 1934 sloužilo opeře v anglické řeči. Z ovzduší anglické zpěvohry vyrostla ojedinele úspěšná žena mezi jevištními komponisty, Ethel (Dame) Smyth (1858—1944). Studia v Lipsku a pobyt v Berlíně ji nadchl pro Brahmse. Třetí operu *The Wreckers* (Ztroskotanci) napsala na vlastní francouzské libreto. Premiéra se konala v Lipsku 1906 v německém překladu (*Das Ständrecht*) a poté následovala anglická verze. Dějiště přímořského městečka v 18. století s hlavním hrdinou, mladým rybářem Markem, jehož se snaží zachránit záhadná Thirza, připomene Brittenovu operu *Peter Grimes*.

Jednoznačně orientován byl na německou hudbu Mahlerovu, Richarda Strausse a na wagnerovský operní typ Frederick Delius (1862—1934). Syn německých rodičů, narozený v Bradfordu, studoval v Lipsku u Jadassohna a Reinecka; ke kompozici opery došel téměř jako samouk. V 80. letech hospodařil nějaký čas na pomerančové plantáži na Floridě, od roku 1888 žil ve Francii, kde také zemřel. Z jeho šesti oper nejvíc zaujala *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (Romeo a Julie na vsi), poprvé provedená v německé originální verzi v Berlíně 1907. První anglické provedení v londýnské Covent Garden řídil pozdější slavný dirigent Thomas Beecham (*A Village Romeo and Juliet*, 1910). Libreto napsal sám skladatel podle novely téhož názvu od Gottfrieda Kellera. Námětem je tragický příběh mladé dvojice, jejíž vzájemný vztah naráží na konvence okolního nepřátelského světa. Právem byl vysloven názor, že by se hra mohla nazývat spíš *Tristan a Isolda na vsi*; v závěru opery ukončí oba mladí svůj život smrtí z lásky. Autor vytvořil hudbu k této nepříliš divadelní látce se zdůrazněním scén, které mají jevištní účinnost, jako je snová scéna nebo posvícení. Delius je mistrem psychologického proniknutí námětu; velmi zpěvné, avšak nesentimentální sólové party doprovází decentně instrumentovaný orchestr s impresivně zabarvenou harmonií. Atmosféru díla účinně dokreslují sbory a orchestrální intermezza.

V historii anglické opery má zvláštní místo Rutland Boughton (1878—1960) ojedinelým pokusem o vytvoření jakési obdoby Wagnerova Bayreuthu. V roce 1914 byl zahájen ve městě Glastonbury (Somerset)

F. Delius

Romeo a Julie na vsi

festival, v němž se spojily profesionální i amatérské síly k provozování operních děl, jejichž náměty jsou zpracováním pověstí sjednocených postavou krále Artuše. Monumentální skladby s těmito náměty měl vytvořit sám Boughton. Došlo však jen k nemnoha inscenacím a skutečně veliký, ovšem ojedinělý úspěch měla dvouaktová operní sága *The Immortal Hour* (Nesmrtelná hodina), provedená jako zahajovací festivalové představení roku 1914 v Glastonbury. Symbolistní děj opery, opřený o divadelní hru o lásce a smrti, rozvíjí osudy krále, neúnavného hledače krásy a lásky, který nakonec zahyne, neboť každá osudová láska spěje do záhuby. Nastudování této opery se dočkalo 216 repríz. Z Boughtonovy široce založené tetralogie byla s velkým zpožděním provedena jen její druhá část *The Lily Maid* (Dívka jménem Lily, 1934). Skupina Boughtonových scénických děl odráží vliv Wagnerův, současně se však v ní projevuje skladatelovo úsilí o přístupnost a srozumitelnost širším vrstvám návštěvníků. V uplatnění látek blízkých keltským ságám i jistým výrazovým asketismem upomene Boughtonova hudba na ovzduší Pelléase a Mélisandy, jemuž se blíží i modálně založenou melodikou a harmonií. Důležitou roli autor svěruje pěveckému sboru. Do budoucnosti směřuje svým útvarem duchovní opera-oratorium *Bethlehem* (1915), označená v podtitulu jako *choral drama*, s hojnou účastí sboru. Připomeňme ještě Boughtonův spis *The Music Drama of the Future* (Hudební drama budoucnosti, 1911).

Operní tvorba dvou vůdčích skladatelů Anglie v prvních desetiletích 20. století není ověněna zahraničními úspěchy, tvoří však výraznou součást jejich děl. Gustav Holst (1874—1934) začínal uměleckou dráhu jako pianista, pro neurózu ruky přešel na trombón a jako orchestrální hráč nabyt cenné zkušenosti v instrumentaci. Proslavil se jako skladatel velkých sborových a orchestrálních děl; jeho nejznámější opus je orchestrální suite *Planets* (1915) o sedmi částech s účastí vokální složky. Z několika Holstových oper prozrazuje *Savitri* (1916) námětem podle největšího staroindického eposu *Mahábhárata* komponistovu zálibu v exotických látkách. Hinduistickou báji Holst zhudebnil bez naturalistického napodobování orientálního prostředí, v lyrickém tónu a s půvabnými epizodami ženského sboru. Za skladatelovo nejzdařilejší operní dílo se považuje jednoaktovka *The Perfect Fool* (Dokonalý blázen, 1923), v níž se Holst definitivně vymanil z wagnerovského vlivu. V pozdějších pracích je u něho patrný vliv pařížské Šestky a Stravinského, směřování k zdůrazněné rytmicke a polytonalitě. *The Tale of the Wandering Scholar* (Příběh potulného studenta, 1938) je komorní opera pro 4 zpěváky a malý komorní orchestr.

Z domácí půdy anglického folkloru a starých mistrů od gotiky do baroka vyrůstá reprezentační zjev 1. poloviny 20. století Ralph Vaughan Williams (1872—1958). Studoval v Cambridge a v Londýně, a také u Brucha a Ravela, aniž podlehl jejich vlivu. Byl varhaníkem, věnoval se studiu folkloru a účastnil se prací společnosti pro lidovou píseň (*Folk Song Society*). Sběratelsky byl aktivní zejména v Norfolku, východní Anglii a Herefordshiru a připravil materiál do tisku. Roku 1919 se stal pedagogem na Royal College of Music v Londýně. Mezinárodní ohlas získal již první operou *Hugh the Drover* (Pastýř Hugh, 1924) o dvou aktech. Autorem libreta této romantické zpěvohry hlásící se k typu ballad opery je Harold H. Child. Děj se odehrává na malém anglickém městě roku 1812, strachujícím se v očekávání vpádu Napoleonových vojsk. Dívka Mary si má vzít proti své vůli řezníka Johna; objeví se však cizinec, Hugh, a dívka si ho zamiluje na první pohled. Rozhněvaný John přivede cizince do vězení, označiv ho za vyzvědače. Šťastné rozuzlení hrozivé situace nastává, když Hugh pozná v seržantovi, správci věznice, svého dávného přítele. Svěží hudba v lidovém tónu je jen nepatrně založena na citacích lidových písní. Vaughan Williams jako skladatel písní navozuje i v této opeře něžnou lyriku; milostný duet je vyklenut s pucciniovskou vřelostí. Podle hry Johna Millingtona Syngeho (z roku 1904) složil komponista jednoaktovou tragickou operu *Riders to the Sea* (Mořští jezdci, 1937). Stručná předehra líčí rozbouřené moře, živel, který ovládá živé i mrtvé. Otec a čtyři synové zahynuli na moři; zbývá jediný živý syn, Bartley, který k nesmírnému žalu matky i sestry je rovněž zasvěcen moři. Sólistické party se vyznačují plynulou deklamací i melodií, harmonie využívá neomodálních spojů k vystižení podmanivé atmosféry dramatu. Lze si vzpomenout na Brittenovu operu *Peter Grimes*, a také na anglický film z druhé světové války *Moře, náš osud*.

INTERMEZZO: ČASOVÁ A JAZZOVÁ OPERA (1920 — 1930)

Vývoj opery v tomto období předznamenávají podstatné společenské změny v Evropě po první světové válce. Není náhodou, že největší ruch je patrný na německé půdě v době výmarské republiky. V operním světě se šíří duch revolty vůči dosavadním jevištním formám.

Připomeňme, že před první válkou se přihlásili k literárnímu futurismu F. T. Marinettiho také hudebníci. Francesco Balilla Pratella složil operu z leteckého života *L'aviatore Dro* (Letec Dro, 1920). Avšak hudba hluku, kterou propagoval malíř Luigi Russolo, vynálezce speciálně konstruovaných nástrojů (*intonarumori*) hudebníky nelákala. Úsilí hudebních futuristů o vyjádření současné techniky strojů a elektřiny se odrazilo v opeře jen zprostředkovaně a civilizační náměty na operním jevišti byly ztvárňovány obvyklými kompozičními prostředky. Jistou sensací se stala opera *Maschinist Hopkins* (Strojník Hopkins, Duisburg 1929). Tuto sociálně kritickou operu s námětem z prostředí továrny napsal na vlastní text skladatel Max Brand (1896—1980). Děj se odehrává v dělnické čtvrti průmyslového města v současné době; na scéně vystupují lidé všedního dne, avšak jejich vášně a osudy odpovídají expresionistickému dramatu. Atraktivní rusovláška Nell, žena dílovedoucího, byla obletována muži již v továrně a právě tak je přitažlivá jako tanečnice zábavního podniku. Její půvab je příčinou smrti manžela i jejího svůdce a ona sama je nakonec (podobně jako Bergova Lulu) zavražděna ve vykřičeném domě rukou zhýralce. Kladný hrdina, strojník Hopkins, který Nellinu kouzlu podlehl jen na krátký čas, vede úspěšně dělnickou vzpouru a nakonec spouští stroje, které hřímají píseň nové práce. V opeře se objevují symbolistní momenty; ve druhém obraze *ve strojovně za noci odpočívají stroje a tajemně spolu rozprávějí*. Na zahradě zábavního podniku hraje k tanci girls na jevišti *Black-Bottom-Jazzband*, skupina šesti černošských hudebníků. Pozoruhodná je v opeře účast mluveného sboru (*Sprechchor*). V částečně dvanáctitónové hudbě vystupují do popředí disonantní harmonie, rytmus je zdůrazněn silně obsazenou skupinou bicích nástrojů. Opera se uvádí jako exemplární příklad motoristické vlny dvacátých let na vážné hudební scéně. Jako první zahraniční inscenace zazněla opera česky v Národním divadle Praha roku 1930.

*M. Brand: Strojník
Hopkins*

Snaha uvádět na hudební jeviště náměty ze současného denního života došla vyjádření v tzv. *Zeitoper*, časové opeře dvacátých let. Takto se označovaly opery s civilistickými látkami ze života velkoměsta, jež stály v opozici vůči pozdně romantické a impresionistické opeře. Časová opera v Německu souvisí s ideály *Nové věčnosti* (*Neue Sachlichkeit*); skladatelé navazují na prvky zábavné a taneční hudby, užitých žánrů kavárenských a kabaretních. Těto efemérní vlně na operní scéně podlehli i přední komponisté jako Paul Hindemith (*Neues vom Tage*, 1929) a dokonce i náročný a nekompromisní Arnold Schönberg (*Von heute auf Morgen*, 1930).

Časová opera

Nejdokonalejším výrazem revolty dvacátých let na operním jevišti se stala *Die Dreigroschenoper* (Třígrošová, vlastně Šestáková opera, Berlín 1928, česky Brno 1930), na text Bertolta Brechta s hudbou Kurta Weilla. Tvůrce epického divadla Brecht, jeden z předních evropských dramatiků, aktualizoval starý text Žebrácké opery (1729) J. Gaye, jehož dějová motivace neztratila ani po tak velkém časovém odstupu svou životnost. Kurt Weill (1900—1950) byl žák Humperdinckův a od počátku své umělecké dráhy měl živý kontakt s hudební scénou. Pro vystižení odshora až dolů zkažené společnosti využil otřelých klišé periferní hudby, stylizace kupletů a jarmarečních popěvků. Pro jeho zpěvoherní styl je nápadný výskyt balad a morytátů, kabaretní orchestrík s jazzovými instrumenty, dvěma saxofony, trubkou, trombónem, banjem a baterií bicích nekryje zpěváky, takže je rozumět každému zpívanému slovu. Partitura obsahuje 22 uzavřených hudebních čísel spojených mluvenými dialogy. Jako by se historie opakovala: tradiční operní útvar stejně jako v barokní Žebrácké opeře nahradila hra se zpěvy a měla kolosální úspěch, tentokrát celosvětový — společnost, jež má být kritizována a zesměšněna, se ohromně baví. Třígrošová opera sice vyvolala řadu obdobných zpěvoher, avšak nový obor nezaložila. I když byla provedena v mnoha operních domech, na vážné hudební scéně přece jen nezdomácněla. Ostatně zpěvní party nebyly určeny pro školené operní sólisty, nýbrž pro zpěváky populární hudby. I to je výrazem zřejmé vzdálenosti od operního útvaru.

*Senzace po 200 letech:
Třígrošová opera*



Kurt Weill

Ještě adresnější v kritice současné kapitalistické společnosti byla další společná Brechtova a Weillova práce, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Vzestup a pád města Mahagonny), původně songová hra o jednom aktu (1927), rozšířená na tříaktovou operu (Lipsko 1930). Výcho-diskem jsou opět prvky moderní taneční hudby s názvuky džezu, hudba je však prokomponovanější než v Třígrošové opeře. Vedle songů se tu uplatňují orchestrální intermezza, jako je fuga znázorňující bouři.

Vedle Třígrošové opery byla největší senzací dvacátých let opera *Jonny spielt auf* (Jonny vyhrává, Lipsko 1927, v Brně toho roku česky pod názvem

„Jazzová“ opera: *Jonny vyhrává* Ernsta Křenka. Komponista rakouského původu s českými předky, usazený v Německu, si text ze současného života napsal sám. Hrdinou povázhlivě pestrého děje je skladatel Max, přesazený z rodných Alp do evropských velkoměst. Je konfrontován s nelibostným světem podnikatelů, hvězd zábavné hudby (zpěvačka Anita a hlavně černoch Jonny) a octne se na pokraji smrti. V poslední chvíli šťastně unikne a stává se svědkem apotheózy Jonnyho, jehož džezové vyhrávání opanovalo celý svět. Děj ovlivněný filmovými historkami poválečné doby je hodně naivní až kýčovitý a lze jej vykládat i jako částečnou autostylizaci skladatele, který si uvědomoval donkichotskou povahu zápasu autora vážné hudby s drtivou převahou zábavných žánrů nad uměleckými. Náležitě pestrá je i hudba, střídající romantické plochy se sentimentálními pasážemi a jazzově tanečními vsuvkami ve stylu kavárenských kapel, provozovanými malým souborem. Shimmy, fox, tango či blues v jednoduché stylizaci mají náladotvornou úlohu. Obecenstvo dvacátých let bylo nadšeno scénami z moderního velkoměsta, hotelovou a nádražní halou, dopravním pouličním ruchem, strážníky, automobily a obrovským vlakem na jevišti, který se při premiéře v Drážďanech neúprosně přibližoval k hledišti. Diváci v Praze (první zahraniční provedení 1927), v Paříži (1928), v Moskvě (1929) stejně jako v New Yorku (1929) nepochopili skladatelův záměr a přijali s nadšením nový, nepatetický kus, který byl potvrzením definitivního rozchodu s romantickou operou. Jonny vyhrává byl všude přijímán jako *džezová opera*.

Zdánlivě příbuzná díla, Weillova Trígrošová opera a Křenkův Jonny vyhrává, jsou ve skutečnosti značně rozdílná, jak to dosvědčují i jejich další osudy. Trígrošová opera, jejíž provedení ve Frankfurtu přivítal T. W. Adorno jako nejvýznamnější operní práci po Bergově Vojckovi, se po vítězném tažení světovými operními divadly přestěhovala na scénu zábavného divadla. Křenkova časová opera po efemérních úspěších zapadla a v současné době je kuriozitou hudebních festivalů.

Pojem *džezová opera* znepokojuje hudební publicistiku od 20. let až do současnosti. Křenkův Jonny vyhrává je prvním významnějším dílem, jež se dostalo této nálepky. Ve skutečnosti skladatel do své opery vložil určité prvky raného džezu, ale samotný džez se integrální součástí jeho hudební invence nestal a stát ani nemohl. Autentičtější přístup k džezové inspiraci v opeře mohli projevit skladatelé ve Spojených státech amerických, kde ovšem komponovali pod tlakem mohutně se rozvíjející hudební komedie čili muzikálu.

George Gershwin (1898—1937), od 16 let úspěšný pianista v nakladatelství populární hudby a záhy proslulý komponista tanečních písní, vyrůstal v prostředí velkoměstské populární hudby a teprve cesta do Evropy ho

přiblížila soudobé umělecké tvorbě. To už měl za sebou *Rhapsody in Blue* (1924) pro klavír a orchestr, vzorovou skladbu symfonického jazzu. Hlavním Gershwinovým dílem se stala *volk opera*, jak autor označil svou operu *Porgy and Bess* (Porgy a Bess, Boston 1925) o 3 jednáních. Libreto napsal Edwind Du Bose Heyward a skladatelův bratr Ira Gershwin podle hry manželů Heywardových. Shlížel-li Středoevropan Křenek na jazz s nadhledem skladatele vážné hudby, Gershwin s úctou vzhlíží z prostředí muzikálové Broadwaye ke klasické opeře. Jeho černošská opera je velká prokomponovaná forma, nikoliv muzikál; jen ojediněle se tu vyskytují mluvené věty. Jazz pro Gershwina není komerční záležitost a také ne pouhá zábava jako u Křenka. Aby se přiblížil prostředí amerického Jihu, kde se v černošském rybářském prostředí odehrává děj, studoval komponista zvyky, způsob života, zpěv a hudbu domorodých obyvatel. Plných devět let práce na opeře svědčí o vážnosti Gershwinova záměru. Do hudebního proudu jsou vtěleny bluesové a spirituálové prvky, songy jižních států a džezové elementy. Často se píše o veristickém námětu, avšak ve skutečnosti se opera řadí do skupiny her s americkou sociální tematikou, spojenou s černošskou otázkou. Navenek všední denní život mezi sešlými periferními staveními kypí lidskou touhou a vášněmi. Zmrzačený žebrák Porgy, který se může pohybovat jen na vozíku taženém kozou; mladá žena Bess, kterou mu osud přihrá, když její milenec, hromotluk Crown, se musí skrývat pro spáchanou vraždu — to je titulní nerovná dvojice hry. Aby neztratil Bess, pro níž se milenec potají vrací, stane se Porgy sám úkladným vrahem. Ani když Bess podlehne svodům prodavače drog a odchází s ním na vytožený Sever, do New Yorku, neztrácí Porgy naději — vydá se na svém vozíku za ní. Pohřební výjev s mohutným sborovým spirituálem, veselý piknik na ostrově, modlitby u lůžka nemocné Bess, jež se mísí s kouzelným zaříkáváním, radostné ráno s hrajícími si dětmi, to jsou účinné scény Gershwinovy opery. Až do konce druhé světové války nepronikala na jeviště také proto, že je pro ni takřka nezbytná účast černošských zpěváků. Role Porgyho je spjata s barytonistou Robertem Toddem Duncanem, který ji jen v USA zpíval víc než 1200krát.

Gershwin zůstal se svou jedinou operou osamocen. Také jeho současníci ve Spojených státech se dali ovlivnit jazzovými prvky na vážné hudební scéně, nedosáhli však srovnatelného úspěchu. George Antheil vzbudil efemérní ohlas satirickou operou *Transatlantic* (Frankfurt n. M. 1930), v níž si vzal na mušku intriky kolem prezidentských voleb v USA. V hudbě je znát vliv Stravinského a jazzu. Skladatel vzbudil v koncertním turné jako pianista v Evropě rozruch moderními kompozicemi, později se podobně jako K. Weill věnoval lehčím žánrům.

G. Gershwin: *Porgy a Bess*



George Gershwin,
Ira Gershwin

NEOKLASICISMUS (1930—1945)

*Předchůdce
neoklasicismu:*

F. Busoni

Významní skladatelé evropské hudby v prvních letech po světové válce toužili po trvalých hodnotách, po objektivnosti a nadčasovosti v hudbě. Cítili nutnost odpoutat se od romantismu, avšak v jejich pojetí přiklonem ke *klasickým* vzorům, v návratu do minulosti, která bude aktualizována a nazírána novým způsobem. O naplnění starých forem novým obsahem se pokusil skladatel, který je považován za reprezentanta návratu ke starým mistrům. Ferruccio Busoni (1866—1924), po otci Němec, po matce Ital, rodem z Empoli u Florencie, studoval ve Štýrském Hradci a žil převážně v Berlíně. Po úspěšných koncertních cestách jako pianista — byl jedním z největších virtuózů své doby — působil pedagogicky a skladatelsky. Svůj obdiv k Bachovi vyjádřil v transkripcích a úpravách mistrovských klavírních děl, pro něž se hodí označení fantastického novoromantismu. Ve vlastních skladbách usiloval o oproštění od subjektivismu a přehlednost formy; melodická a harmonická smélost řadí Busoniho k nejvýznamnějším postromantikům. V historii hudby 20. století má významné místo rovněž jako autor teoretické studie *Návrh nové estetiky hudby* (1907, česky v časopise Rytmus V, 1939—1940), v níž hájil autonomii hudby proti přežitkům romantismu. Větší část Busoniho skladatelského odkazu je věnována klavíru, nicméně významná je i čtveřice jeho oper, zejména poslední z nich je možno považovat za umělcův ideový odkaz. Libreta všech svých oper si napsal sám. Předlohou opery *Die Brautwahl* (Volba nevěsty, 1912) o třech dějstvích a epilogu je vyprávění E. T. A. Hoffmanna. Skladatel se vrací k uzavřeným číslům, text i hudba jsou poplatné romantismu. Divadelní capriccio o 1 aktu *Arlecchino* (Harlekýn, 1917 v Curychu současně s operou *Turandot*) prozrazuje již názvem obrat ke komedii dell'arte, k předromantickému divadlu. Hlavní role je mluvená, vedle zpívajících postav, jako je Kolombína, Harlekýnova žena nebo Doktor Bombasto, se na jevišti objeví i němé figury. Děj je rozčleněn po způsobu *absolutní hudby*, jejímž hlasatelem Busoni byl, na čtyři hudební obrazy, *věty*, v nichž se Harlekýn postupně představuje jako šibal, voják, manžel a vítěz. Tato ironická hudební klauniáda se odehrává na italské půdě, v Bergamu 18. století. Do popředí vystupují útvary užité hudby, pochod a tance. Busoniho operní žert je předzvěstí neoklasické buffy, přičemž nelze přehlédnout jeho ostře protiválečný ráz.

Hudbu ke dvouaktové opeře *Turandot* (1917) převzal skladatel zčásti z činoherní hudby, kterou vytvořil roku 1911 pro Maxe Reinhardta v Berlíně. Také tady použil uzavřených čísel s dialogy. Hudba je klasicky přehledná, přitom harmonicky barvitá, s názvuky na exotické melodie, ostře rytmizované. Důmyslně promyšlená forma střídá recitativ, arioso, duet a někdy obsáhlý ansámbl, jako je kvartet ve druhém obraze.

Deset měsíců po Busonih smrti dirigoval Fritz Busch v Drážďanech premiéru opery *Doktor Faust* (1925), kterou dokončil komponistův žák Philipp Jarnach. Při volbě námětu ponechal Busoni stranou proslulý Goethův text a obrátil se podobně jako imaginární skladatel Adrian Leverkühn v románu Thomase Manna *Doktor Faustus* (ale také jako L. Spohr, H. Reutter a Josef Berg) k lidovému podání loutkových her. Divákovi se nabízí epické pásmo, v němž se střídají vypravěčské scény s instrumentálními mezihrami a žánrovými obrázky. Po úvodní symfonii a mluveném prologu následují dvě *scénické přehry* (Faust se v touze ovládnout svět magií upisuje ďablovi), *intermezzo* (bratr dívky svedené Faustem se modlí v kapli za doprovodu sólových varhan) a *hlavní hra* o 3 obrazech s *epilogem*. Základem výstavby je suita; důležitou roli hrají instrumentální formy, jako je symfonie, sarabanda a orchestrální intermezzo. Mezi postavami chybí Markétka; milostná avantýra Faustova se odehrá s vévodkyní z Parmy, jedinou ženskou sólistkou opery. Busonih Doktor Faust nepochybně náleží k velkým koncepcím evropské opery dvacátých let.

Pojem neoklasicismu a neoklasické opery je široký a nelze jej bezpečně ohraničit ani stylově, ani časově. Především znamená odvrát od romantismu, od jeho subjektivismu a otevřených forem a příklon k objektivitě, uměřenosti, přehlednosti formy. Naproti nacionálně vyhrocenému 19. století se obrazejí hudebníci k univerzalizmu století osmnáctého. Jestliže však byl pro Busonih nebo R. Strausse ideálem Mozart, modelem pro Stravinského ve zpívaném baletu *Pulcinella* (1919) je Pergolesi. Ne náhodou byl tento mistr tvůrcem *opery buffy*, která je pro komponistu neoklasické opery obdobným ideálem jako *concerto grosso* pro tvůrce absolutní hudby. Místo pohádkových a historických látek romantické opery obrazejí skladatelé pozornost k *antickému mýtu*, který se snaží uchopit moderními prostředky, přiblížit se k němu bezprostředněji než předchozí generace, odromantizovat jej. Ideolog pařížské Šestky, básník Jean Cocteau, přebásňuje Sofoklova *Antigonu*, kterou zhudební Arthur Honegger, a svůj počín nazývá pokusem fotografovat Řecko z letadla. V opozici vůči iluzivní romantické dramatičnosti stojí nyní distance od látek, ztělesněná *vypravěčem, spíkreem, mluveným slovem*.

Doktor Faust



Dietrich Fischer-Dieskau v roli Fausta (Berlín 1954)

Neoklasicismus na operním jevišti

V základním díle neoklasicismu, Stravinského opeře-oratoriu *Oedipus Rex* (1928), uvádí vypravěč *mluveným*, civilním projevem v živém jazyce jednotlivé obrazy, v nichž *zpívají* interpreti v *latině*, sošném, zkameněném (ne mrtvém!) jazyce, zaručujícím objektivnost a nadčasovost.

Neoklasické tendence se projevují zřetelně i ve volbě výrazových prostředků. Mohutně obsazený orchestr pozdní romantiky je vystřídán menším, až komorně obsazeným souborem, v němž se uplatňují sólové nástroje koncertantním způsobem. V operním orchestru se objeví cembalo k doprovodu recitativů jako v předromantickém divadle. Aktuální se stává číselná opera členěná na recitativy a árie. Rozdělení operního útvaru na uzavřená čísla nemá burcující smysl jako v brechtovské Weillově opeře, ale směřuje k osvěžení ryze hudebních hodnot. V souvislosti s Hindemithem se hovoří o tzv. *Musizieroper*, založené na principu absolutní hudby.

Ani v období neoklasicismu se nedostala opera do ohniska zájmu a setrvala v područí baletu. Navazuje však kontakty s bližšími i vzdálenějšími útvary, přejímá jejich určité prvky nebo se stává *hybridní formou*. Zdůrazněním epiky a lyriky pronikají do opery prvky kantátové a oratorní, činohra ovlivňuje operu aplikací mluveného slova. Aktuální je i pronikání baletních prvků do opery, které je možné považovat za jeden z prvků modernistické synestézie. V díle Igora Stravinského se již opera jako hudebně dramatický útvar téměř ztrácí v prolínání s dalšími formami. V *Persefóně* (1934) se slučuje melodram s operou a baletem; *Pulcinella* (1920), zpíváný balet, souvisí s kantátou podobně jako *Svatba* (1923); *čtený, hraný a tančený Příběh vojáka* (1918) už podtitulem prozrazuje vynechání zpěvné složky. Opera-oratorio *Oedipus Rex* (1928) má raději koncertní pódium nežli divadelní jeviště, uniká tedy do ovzduší oratoria.

Význam neoklasické opery nespočívá v průbojnosti stylu, ale v ustálení hodnot. Neoklasicismus na hudební scéně však nelze přímočaře považovat za pouhý projev konzervatismu; skladatelé tohoto směru hovořili soudobou řečí a poskytli dalšímu vývoji celou řadu podnětů. Důraz na objektivitu a stylizaci, distance od citovosti, intelektualismus ve výrazu, to vše včetně proměn ve společenských podmínkách a kulturním paradigmatu vysvětluje alespoň do jisté míry, proč opera v období neoklasicismu nezískala popularitu v širších vrstvách publika, jíž se těšila romantická opera v 19. století. Teprve ve zralém věku se skladatelé neoklasického zaměření obrátili k emocionálním látkám, našli vztah i k romantickým námětům a jejich opery pronikly do repertoáru operních domů výrazněji.

PAŘÍŽ | V první polovině 20. století se stává Paříž jedním z center hudebního vývoje. Není však jedním ze středisek opery, jakým byla v 17. nebo v 19. století, neboť opera je v prvých desetiletích tohoto století považována i v Paříži za přežitek a stává se předmětem útoků pařížské skupiny *Les Six, Šestky*. Jako hudební centrum však poskytuje Paříž pohostinství významným tvůrcům evropské hudby. V jejím inspirativním ovzduší žije a tvoří Igor Stravinskij, vytvářejí tu významná operní díla George Enescu, Bohuslav Martinů. Paříž se stává vzorem skladatelům v dalších evropských zemích. Roku 1918 vystupuje v Paříži skupina šesti skladatelů, *Les Six*, s programem, který formuloval básník a libretista Jean Cocteau. Inspirátorem Šestky byl rovněž skladatel Erik Satie (1866—1925), nejoriginálnější zjev francouzské hudby první poloviny 20. století. Pozornost vzbudil civilistickým baletem *Parade* (1917) s kubistickou výpravou Picassovou. Komorní kantátou *Socrate* (1918) na vlastní text podle Platonových Dialogů pro 4 soprány a orchestr předjímá neoklasicismus. Satie se připomíná rovněž jako vůdčí zjev tzv. *arcue-ilské školy*, skupiny komponistů v čele s Henri Sauguetem. Zpočátku se Šestka staví vůči opeře téměř nepřátelsky a blíží se v lecčems propagátorům civilistické a časové opery ve střední Evropě. Není náhodou, že členové Šestky napsali kolektivně balet *Svatebčané na Eiffelce* (1921) podle scénáře Jeana Cocteaua. Záhy se však vydali každý vlastní cestou. Dva nejvýraznější z nich, Arthur Honegger a Darius Milhaud, se zapsali nemsazatelně do historie vážné hudební scény 20. století; k nim se druží další člen skupiny, Francis Poulenc.

Přínos pařížské Šestky

Arthur Honegger (1892—1955) je označován v lexikografické literatuře za švýcarského skladatele, neboť oba jeho rodiče pocházeli z Curychu. Narodil se však v Le Havru jako syn dovozce kávy; studoval na konzervatoři v Curychu a z rodného města dojížděl později jednou týdně do Paříže na konzervatoř, kde studoval housle, kompozici a dirigování, mj. u Vincenta d'Indyho. Honeggerovi vytýkají kritičtí odpůrci přílišnou stylovou pestrost, hraničící s eklekticismem. Ve skutečnosti se skladatel úporným studiem dopracoval z mnohdy protikladných vlivů osobitého uměleckého projevu. V jeho osobnosti jako by se spojoval francouzský cit pro formu s německou důkladností; v tom smyslu se také hovoří o Honeggerově univerzalizmu.



A. Honegger

Autorův význam spočívá v instrumentální tvorbě, v symfoniích a komorních dílech. Honegger však často spolupracoval s divadlem a komponoval filmovou hudbu. *Opera seria o 3 aktech a 5 obrazech*, jak nazývá skladatel *Judith* (Monte Carlo, 1926) v jejím znění pro operní jeviště, vznikla jako scénická hudba (1925) pro letní divadlo v Mézières, severně

od Lausanne, jež zřídil místní rodák, básník René Morax. Navazuje tak na dramatický žalm *Král David* (1921), provedený rovněž na této scéně. Básník a skladatel se vzdávají psychologismu a dramatického účinku svých děl, vyřadují heroický i erotický moment jako hnací síly děje. Namísto individuálního hrdiny stavějí lid, místo na sóla soustřeďují pozornost na sbor a orchestr jako nositele a komentátora dění na jevišti. Judith je ve svém výsledku oratorní opera a může být provedena právě tak na jevišti jako v koncertním sále, jak to známe ze Stravinského *Krále Oidipa*. Také v *Juditě* má důležitou úlohu vypravěč komentující děj. Tři roky pracoval Honegger na opeře *Antigone* (Brusel, 1927), k níž napsal text Jean Cocteau podle Sofoklovy tragédie. Antické náměty byly jednou z priorit skladatelů období neoklasicismu. Cocteau vyšel vstříc komponistově touze po ztvárnění dávné tragické látky soudobým způsobem. V programové předmluvě se zmiňuje o pokusu spatřit staré Řecko z ptáčích perspektivy, kdy mizí vše nepodstatné, děj se soustředí a mimořádným způsobem zrychlí. Honegger byl při zhudebnění zaujat otázkou deklamacce, zejména srozumitelnosti slova a melodických kvalit recitativu. Odmítal monotonní psalmodické recitativy Debussyho a byl zaujat výmluvností recitativních pasáží v pašijích J. S. Bacha. V praxi to znamenalo úsilí o vytvoření současného francouzského recitativu.

*Jana z Arku
na hranici*

Nejvýznamnějším skladatelovým dílem, jež souvisí s operním jevištěm, je *dramatické oratorium Jeanne d'Arc au bûcher* (Jana z Arku na hranici). Skladatel přišel na myšlenku vytvořit hru o Janě z Arku po zhlédnutí studentského představení, na němž zaznělo středověké mystérium v podání mladých herců ze Sorbonny. Po počátečních nesnázích zprostředkovala Honeggerovi kontakt s Paulem Claudelem známá tanečnice Ida Rubinsteinová, která později ztělesnila hlavní, mluvenou roli v tomto díle. Paul Claudel, tvůrce mystické větve epického divadla a v tom ohledu antipód Brechtův, napsal v *Janě z Arku*, díle na objednávku, krásný, vysoce poetický a myšlenkově bohatý text. Sám měl k hudbě obdivný, vizionářský vztah a v Honeggerovi našel adekvátního uskutečnitel svých záměrů. Základní myšlenka *Jany z Arku* je náboženská, triumf nekonečna nad časově omezeným, poslušnost vnitřních hlasů, pocházejících od Boha. Skladba na rozhraní kantáty, oratoria a opery je podivuhodná dramaturgickým přeskupením hlavních postav: Jana a Otec Dominik jsou mluvené role, vedlejší figury jsou zpívané. Oba tito protihráči jsou zároveň komentátory děje, probíhajícího jako retrospektiva. Stále se prolínají lyrické, epické a dramatické výjevy. I když je *Jana z Arku* v povědomí hudební veřejnosti zdomácnělá na koncertním pódiu, je zároveň vděčným titulem pro uvedení na jevišti. Koncertní premiéru

v Basileji roku 1938 řídil Paul Sacher, na scéně se objevilo dílo v Curychu roku 1942 v německé verzi Hanse Reinharta a po osvobození Francie je uvedli v originále v Paříži roku 1950. V Janě z Arku se uskutečnil dávný skladatelův sen o vytvoření díla, jež bude srozumitelné širokým posluchačským vrstvám, aniž by jim autor ustupoval v umělecké hodnotě. V roce 1941 bylo toto mystérium provedeno koncertně ve více než 40 městech neobsazené Francie a přinášelo naději do budoucna. Orchester složený z nezaměstnaných hudebníků řídil dirigent Hubert d'Auriol. Dosud náleží Jana z Arku k nejčastěji provozovaným sborovým dílům ve francouzské, anglické a německé řeči. Z koncertních provedení je známá i u nás, scénicky ji uvedlo Státní divadlo v Brně v režii Miloše Wasserbauera a pod taktovkou Václava Noska roku 1969.

V dlouholetém uměleckém životě, uprostřed obsáhlého díla, našel čas k vytvoření pozoruhodných jevištních prací Darius Milhaud (1892—1974). Rodák z Aix-en-Provence je v hudbě první poloviny 20. století reprezentantem mediteránního umění. Příslušnost k vyhraněnému způsobu hudební techniky je mu cizí; je v podstatě lyrik a vyznavač volnosti a pleneru. Jeho melodika je bezprostřední, někdy primitivní a nevybíravá; jako by chtěl spontánně obsáhnout co nejvíc z hudby kolem sebe. Dal se inspirovat tradicí i jazzem; pobyt v Rio de Janeiru ve společnosti Paula Claudela (1917—1918) vnesl do jeho představivosti latinskoamerické lidové prvky. Libretista lyrické opery *Les malheurs d'Orphée* (Neštěstí Orfeova, 1926) Armand Lunel přesunul fabuli známou již z počátků opery do současnosti. Děj se odehrává v provensálských horách a jeho protagonisty jsou cikánka Eurydika a vesnický ranhojič Orfeus. Vystupují tu i zvířátka, jež se shromáždí u Eurydichina smrtelného lože. Orfeus je jako domnělý viník dívčiny smrti rozsápán cikánkami-bakchantkami. V aktualizaci antické báje nebylo třeba Orfeovy cesty do podsvětí. Útočnice jsou dojaty, když Orfeus klidně umírá, neboť poznávají, jak Eurydiku miloval. Po Debussym se vrací Milhaud k jasné kresbě a komornímu znění opery. Dílko o 3 stručných jednáních na půl večera vystačí se dvěma sólisty, malým ansámblem zpěváků a 15 hráči v orchestru. Se značným ohlasem se setkala Milhaudova tříaktová tragická opera *Le pauvre matelot* (Ubohý námořník, 1927) na text Jeana Cocteaua. Příběh, který skladatel poznal z novin, je blízký Camusově hře *Nedorozumění*. Námořník, vracející se po dlouhé době z ciziny domů, chce vyzkoušet věrnost své ženy, a proto se nedá poznat, zahyne však její rukou. Ve zhudebnění se střídají deklamační pasáže s popěvkovými útvary, jež jsou nápadné synkopickými rytmy moderní taneční hudby. Sedmnáctičlenný orchestr s klavírem hraje doprovodnou úlohu.



Darius Milhaud

Trojice minioper Jako jevištní hudební žert — prý s narážkou na Wagnerovu tetralogii — lze chápat trojici minutových oper Daria Milhauda, jež vznikla na objednávku pro festival soudobé hudby v Baden Badenu z iniciativy Paula Hindemitha (1927, 1928). Ani jedna ze tří minioper nedosahuje deseti minut. V *Opuštěné Ariadně* o pěti scénách dává Ariadna vale Théseovi a námořníci zpívají popěvek o tom, jak za ní mladík dolézá. Bůh Dionýsos se zjeví v masce žebráka a zástup bakchantů je prezentován skupinou cikánů. Také *Únos Evropy* a *Osvobození Théseovo* jsou komponovány v trpasličích rozměrech a zhuštěny výrazově na nejmenší míru. Českou premiéru tří Milhaudových miniatur uskutečnil v brněnské *Miniopere* Václav Nosek.

Operní kolos: Milhaudovým chef d'oeuvre na hudebním jevišti je monumentální *Christophe Colomb* (Kryštof Kolumbus, 1930 Berlín, v německé verzi R. S. Hoffmanna). V pojetí autora textu Paula Claudela je objevení Ameriky osvětleno z kosmické šíře a vyznívá jako oslava katolické víry. Děj má alegorický ráz jakési obrovité fresky, jíž nelze upřít lyriku i sociálně kritický podtext zároveň. Skladatel předpisuje 10 hlavních a 32 vedlejších rolí, 3 mluvčí (spíkry), velký a malý pěvecký sbor, též v podobě dvoj-sboru, mluvený sbor a velký orchestr. Scénická realizace vyžaduje několik jevišť, na nichž se rozvíjí děj simultánně jako na středověkém divadle. Scény uvádí mluvčí, obřadník a jeho mluvený monolog permanentně doprovází skupina bicích nástrojů. Hlavní hrdina se objevuje na jevišti ve dvou podobách, jako historická postava Kolumbova a zároveň jako její dvojník, který tu hraje s doprovodem sboru roli soudce jeho vlastních činů. Zdůrazněná role sboru dodává dílu oratorního rázu. Oba díly opery se navzájem obsahově liší; první díl má reálnější charakter, končí objevením nového světadílu (mohutně založené, latinské *Sanctus* ve dvoj-sboru); epicky založený druhý díl vrcholí pomyslným dialogem královny Isabellly a sboru a apoteózou Kolumbovou. Ve zhudebnění vystupuje do popředí Milhaudova oblíbená polytonalita, vlastně spíš bitonalita, v současném zaznívání dvou tóninově odlišných proudů. O berlínské premiéře využili inscenátoři poprvé ve významném operním díle filmové projekce, navíc v nefigurativních obrazech s abstraktními symboly. Milhaudův operní epos je příkladem hybridního díla, jež stojí na hranici opery a oratoria a svými rozměry staví realizátory před téměř nepřekonatelné překážky. Není ani operou zvukového záznamu a objevuje se spíš ojedinele na světových festivalech v koncertním provedení. Dramaturgickým činem byla rozhlasová premiéra v českém překladu Ferdinanda Pujmana roku 1938; Kolumbus — Zdeněk Otava, Isabella — Marie Budíková, sbormistr Jan Kühn, Pražský rozhlasový orchestr řídil Otakar Jeremiáš.

Teprve v pozdějším věku dosáhl úspěchu na operním jevišti člen pařížské Šestky Francis Poulenc (1899—1963). Tento znamenitý pianista, skladatel písní a filmové hudby se uplatnil ve vážném oboru především v komorních skladbách, příznačných noblesou a melodickou bezprostředností. Opera buffa podle surrealistické hry Guillaumea Apollinaira

*Nejúspěšnější
dramatik Šestky
F. Poulenc*



*Závěrečná scéna opery
Dialogy karmelitek,
La Scala v Miláně,
1957*

z roku 1918 *Les mamelles de Tirésias* (Prsy Tiresiovy, 1947) je založena na bizarním příběhu manželky, jež odmítá nadále nést podřízenou roli ženy, zbaví se svých ňader a dá si narůst knírek, změní prostě pohlaví a s ním i rodné jméno; z Theresy se stal Tiresias. Její manžel je nucen převzít roli manželky; začne rodit děti, dochází k absurdním situacím, až nakonec vše se vrátí do starých kolejí. Komponista se v této bláznivé hříčce o prologu a dvou jednáních vrátil do prostředí hudebního divadla dvacátých let, v němž se cítil doma. Z orchestru znějí galopy, kuplety a valčíky málem Offenbachovského rázu. Melodický šarm zpěvních partů, zdůrazněný pikantním doprovodem orchestru, vědomě kontrastuje s absurdním textem. K vážnému námětu se obrátil skladatel v jednoaktové *lyrické tragédii* *La voix humaine* (Lidský hlas, 1959, česky v Brně 1964) podle divadelní hry Jeana Cocteaua. V tomto scénickém koncertu pro sólový soprán lze spatřovat francouzský protějšek Schönbergovy aktovky Erwartung. Mladá žena rozmlouvá telefonem s milencem, jež ji opustil, a nakonec se

Francis Poulenc
(kresba J. Cocteau)



usmrtí telefonní šňůrou. V tříčtvrtihodinovém monologu rozvinul Poulenc umění francouzského recitativu. Na rozdíl od Cocteauovy předlohy, jež stupňuje afekt až k naturalismu, zůstává u jemnějších tónů, zdůrazňuje detail a drobnokresbu. Aktovka byla napsána pro sopranistku Denise Duvalovou, první Terezu (= manželku) v Prsech Tiresiových a první Blanche v následující opeře, jež jí rovněž byla věnována.

Největší ohlas vzbudil Poulenc operou *Dialogues des Carmélites* (Dialogy karmelitek, 1957 Milán v italské verzi). Vznik libreta, jež napsal E. Lavery podle dramatu Georgese Bernanose má složitou historii, na jejímž počátku stojí román Gertrudy von le Fort (1931). Námět náleží k vzácné skupině látek, v nichž autor hledí na průběh revolučních událostí tak říkajíc z druhé strany, soustřeďuje pozornost na oběti revolucí. V opeře je možno uvést příklady v André Chénierovi (U. Giordano) nebo v Dantonově smrti (G. von Einem). Děj se odehrává v Paříži roku 1789. Mladá šlechtická dívka Blanche se v duševní depresi, pramenící z rodinného zatížení, uchýlí do kláštera. Uzavře tam přátelství s půvabnou a veselou Konstancí a obě dívky vedou dlouhé dialogy o smyslu života a smrti. Klášter přepadne rozbouřený dav, jeptišky jsou odvlčeny a odsouzeny k smrti. Blanche se podaří uprchnout, avšak když vidí, jak přivádějí ke gilotině Konstanci, oddělí se od přihlížejícího zástupu a dobrovolně umírá se svými družkami. Podobně jako Giacomo Puccini v aktovce *Sestra Angelica*, tak i Poulenc založil svou operu na sférických ženských hlasech. V sólových partech převládá subtilní deklamace, jež bývá srovnávána s Pelléasem a Mélisandou. V transparentním orchestru, v němž jsou nápadná jemná interludia dechových nástrojů, znějí ohlasy gregoriánského chorálu. V závěrečném výjevu zhudebnil skladatel antifonu *Salve Regina misericordiae*, kterou zpívají jeptišky za scénou do posledního okamžiku života. Dialogy karmelitek, nejhranější francouzská opera své doby, se staly známé po celém kulturním světě.

Dialogy karmelitek

Zařazujeme-li do bezprostřední skupiny skladatelů Šestky českého skladatele Bohuslava Martinů, lze pro to uvést dobré důvody. Byl jedním z nejvýznamnějších emigrantů ve světovém centru Paříži a vytvořil tam podstatnou část svého jevištního díla. V hudebně dramatickém oboru komponoval na libreta v několika jazycích, ve francouzštině, v angličtině, v italštině a v češtině; lze jej tedy považovat za neoklasického skladatele par excellence.

Světobčan

B. Martinů

Bohuslav Martinů (1890—1959) pocházel z Poličky, městeč na pomezí Čech a Moravy, a tento původ jako by předurčil základní znaky jeho umělecké osobnosti, spojující průbojnou českou hudebnost s moravskou lyričností. K vlastnímu stylu se dopracoval Martinů pobytem v cizině ve

významných letech svého dozrávání, kdy v Paříži, kde pobýval v letech 1923—1938, byl pod vlivem Stravinského a pařížské Šestky a také pod vlivem jazzu. Martinů se proslavil ve světě podobně jako Dvořák především orchestrální a komorní tvorbou. V jeho obsáhlém díle má však od samého počátku až po vrcholné období přední místo opera a balet, dva obory, jimž se věnoval s neslábnoucí intenzitou. První jevištní práci na libreto J. L. Budína (= dr. Jan Löwenbach) komponoval v Poličce. Komická opera *Voják a tanečnice* (Brno 1928) je aktualizovaná Plautova komedie Pseudolus. Hra svým překypujícím dějem skladateli poskytla možnost rozvinout na jevišti bláznivý mumraj časové opery; *je to revue, opereta i balet*. Na jevišti se objeví tančírna s černošským džezbendem.

*Skladatelova
pařížská léta*

Martinů pařížské opusy začíná výstřední jednoaktový gag s rysy horroru *Les larmes du couteau* (Slzy nože, 1928; premiéra v češtině v Brně 1969). Milostné vztahy se rozehrávají v rovině kruté grotesky, na scéně ožije oběšenec. V patnáctičlenném orchestru zasednou také hráči na jazzové nástroje (altový saxofon, tenorbanjo). V hudbě zaznívá fox, charleston a tango, nápadně převládá synkopa. S morbidním textem kontrastuje půvabná, neproblematická hudba. Nejvýraznějším dílem civilistického skladatelova období, jak by to bylo možno nazvat, je *opera-film Trois souhaits ou Les vicissitudes de la vie* (Trojí přání aneb Vrtkavosti života, 1929, premiéra v české verzi v Brně 1971). Libreto o 3 jednáních s prologem a epilogem napsal autor předchozího textu Georges Ribemont-Dessaignes. Kombinace pohádky s motivy současného velkoměsta se stává zdrojem atraktivní podívané. Na první pohled nevinná, veselá hra končí drasticky: hrdina příběhu, který si přál, aby jeho žena omládlá, je zavražděn starou žebračkou, která k němu vzplála neopětovanou vášní. Značně diferencované zpěvní party jsou přerušovány čtyřmi komentátory, klauny zpívajícími falzetem. Operní orchestr se střídá s malým souborem a jazzovou skupinou podobně jako v Křenkově operě Jonny vyhrává. Na premiéře náležely k nejvíce sugestivním místům inscenace filmové dotáčky v režii Evalda Schorma. Poslední modernistickou skladatelovou operou je *Alexandre bis* (Dvakrát Alexandr, 1937, premiéra v české verzi v Brně 1964) na text André Würmsera. Tato opera buffa o jednom aktu je založena na záměně postav. Tragédie muže, který si dal ostříhat plnovous, je buršíkózním námětem, oživeným nápaditou skladatelovou hudbou. Divákovými průvodci po ději jsou vypravěč-portrét a vypravěčka.

V polovině třicátých let se Martinů v několika závažných dílech obrátil k české lidové tradici. Půdu si připravil již zpívaným baletem *Špalíček* (1931—1932), *velkým baletem z českých pohádek*. V době, kdy se na domácí půdě zabývali folklorními náměty spíš jen skladatelé zábavné hudby,



Bohuslav Martinů

ponořil se Martinů v ovzduší kypící Paříže do studia sbírek lidových písní Čech a Moravy. Ve srovnání s radikálním folklorismem Igora Stravinského je přístup Bohuslava Martinů značně prostší; skladatel nehledá pravrstvu lidového projevu, ale utíká se do ztraceného ráje dětských vzpomínek, kdy píseň a tanec ještě nevymizely ze života venkovského člověka. Jevištní díla, jež vzniknou z této inspirace, potěší srdce těch, kdo ani ve světě civilizace a techniky neztrácejí vztah k lidové tvorbě. Pro skladatelův vývoj ovšem mělo toto folklorní období nesmírný význam, neboť přispělo k oproštění jeho výrazu.

Cyklus legend *Hry o Marii* (Brno 1935) slučuje originálním způsobem několik her spojených navzájem postavou Matky Boží. Dvoudílná opera začíná prologem *Panny moudré a panny pošetilé*, jehož starofrancouzský text upravil Vítězslav Nezval. Role jsou zpívané a tančené, zpívá smíšený sbor. Následuje první hlavní hra, *Mariken z Nimègue, mirákl* o jednom dějství; text podle vlámské legendy přeložil Vilém Závada. Dvě titulní postavy, Mariken a ďábel, jsou zároveň pěvecké i taneční. Hra se odehrává jako divadlo na divadle, pěvecký sbor buď komentuje scénu nebo se stává divákem anebo se aktivně účastní hry. Připomeňme ještě, že existuje francouzská verze miráklu *Mariken de Nimègue* na text Henri Ghéona, znalce středověkého divadla, se zcela odlišnou skladatelovou hudbou. Toto původní znění, s doprovodem menšího orchestru, dosud nebylo provedeno. Pro ryzí průzračnost *Her o Marii* je nejnepřítější druhý prolog, *pastorel Narození Páně*, komponovaný na texty moravské lidové poezie. Druhá hlavní hra, *Sestra Paskalina*, je legenda podle Julia Zeyera a starších pramenů. Mladá řeholnice, svedená ďáblem, odchází z kláštera, aby se oddala rozkoším; její funkci zatím zastává v klášteře samotná Panna Maria. Martinů věnoval *Hrám o Marii* řadu režijních a dramaturgických poznámek.

Sloučení zpěvní a taneční složky je neoriginálnější ve skladatelově hře, jež kombinuje balet s operou. *Divadlo za branou* (Brno 1936) je jedinečné již libretem, které Martinů sestavil jakousi koláží textů lidových písní, spojených v dějové pásmo. Spojením postav domácího předromantického divadla (Katuška, Harlekýn, Pierot) se přiblížil ideálu neoklasického hudebního jeviště. První jednání je baletní pantomima na motivy Jeana Gasparda Debureaua a další dva akty tvoří opera buffa rozvíjející vlastně obsah prvního, baletního dějství. Ve zhudebnění lze sledovat bezstarostné prolínání prvků buffových a folklorních. Skandované parlandové pasáže se střídají s vřelými lyrickými plochami.

Do těsné blízkosti těchto oper ze skladatelova folklorního období náležejí dvě aktovky objednané pražským rozhlasem. Po juvenilií Rudolfa

Kubína *Letní noc* (1931) je *Hlas lesa* (1935, scénicky v Praze 1960) první významnou českou rozhlasovou operou. Hravě imaginativní text Vítězslava Nezvala na motiv moderní loupežnické pohádky poskytl komponistovi vděčnou předlohu. Příběh nevěsty, jež zabloudí v lese, upadne do rukou loupežníků a osvobodí z jejich rukou svého milého, zhudebnil Martinů *s nádechem jarmareční a cirkusové poetiky*. Text ke druhé rozhlasové opeře našel o prázdninách v Poličce ve starém vydání veseloher Václava Klimenta Klicpery. Z celé řady her si zvolil skutečně tu nejlepší a přinesla mu štěstí. *Veselohra na mostě* (1937, scénicky Ostrava 1948) se stala nejhranějším skladatelovým dílem svého oboru, pronikla do všech světadílů a je stále provozovaná v rozhlase, televizi i na scéně. Postavičky českého maloměsta z obrozenské doby, dva páry, milenecký a manželský, se svými drobnými starostmi i lehce naznačeným flirtem, neodolatelná figurka venkovského kantora či znamenitě parodovaní vojáčky ožívají ve skladatelově humorném i lyrickém zhudebnění. Půvabu dodává této skvostné miniatuře malý orchestr s rytmicky pikantním klavírem a apertně znějící skupinou bicích nástrojů.

Světový ohlas:

Veselohra na mostě

Komediální obor dovršil Martinů ještě dvěma pracemi na náměty světové literatury. Po léta byl přitahován Gogolem a teprve ve zralém věku vytvořil na vlastní anglické libreto komickou operu o dvou jednáních *The Marriage* (Ženitba, TV New York 1953, scénicky Hamburk 1954). Rysy burlesky, parodie a satiry, jimiž srší mistrovský text, se však ve skladatelově zhudebnění zjemnily v úsměvně shovívavé poloze. Lépe se Martinů asi cítil v hudební komedii *Mirandolina* (1959 Praha), kterou komponoval na italský text veselohry Carla Goldoniho. Půvabná mladá hostinská, obletovaná šlechtickými nápadníky, dává nakonec přednost číšníkovi. Tato nejpicantnější skladatelova partitura, založená na tradičním obrysu recitativů, árií a ansámbľů, přímo hýří nápady. Jejím rozšíření brání snad jen absence rozsáhlejších lyrických ploch, jež by vyvážily jiskrný základní humor opery.

O věčné touze:

Julietta

Vrcholným dílem pařížského období Bohuslava Martinů na hudební scéně je *Julietta* (1938 v Praze), lyrická opera o 3 dějstvích podle hry George Neveuxe (1930). Po počátečních skicách na francouzský text vytvořil Martinů operu na vlastní české libreto. Děj se odehrává ve shodě se surrealistickou předlohou francouzského dramatika ve snu, jako sled zdánlivě reálných a přece neskutečných situací, na hranici vážnosti a komiky a v základní poloze nevýslovné lyrické touhy. Divák se ocitá na počátku děje s mladým knihkupcem Michelelem kdesi v přístavním městečku, kam přijel z Paříže. Zdá se mu, že tu už jedenkrát byl a setkal se tu s dívkou, na kterou nemůže zapomenout. Avšak lidé v městečku ztratili

paměť a jedinou skutečností jsou pro ně vzpomínky. Také setkání s Juliettou, na které se tolik Michel těšil, vyjádřené v hudbě velkou lyrickou scénou, skončí absurdně a nešťastný Michel, stále znovu hledající ztracenou Juliettu, se přesto odhodlává na konci vrátit se znovu na začátek, do snu, který je silnější než skutečnost. Ve skladatelově hudbě se prolíná zpívané a mluvené slovo, deklamační pasáže se střídají s vypjatou kantilénou, celek ožívují ansámblly. Významnou roli hraje orchestr s uplatněním sólových nástrojů v sugestivních mezihrách. Do Julietty vložil Martinů své nejintimnější vyznání a ještě na sklonku života upravoval francouzský text opery.

Za umělecky nejhlubší jevištní odkaz Bohuslava Martinů je možné považovat operu *Greek Passion* (Řecké pašije, Curych 1961 německy, *Griechische Passion*, česky Brno 1962). Podle románu Nikose Kazantzakise *Znovu ukřižovaný Kristus* (1954) sepsal skladatel anglické libreto s vynecáním řady postav a vyjevů. Děj se odehrává v maloasijském řeckém městečku v minulém století. O velikonoční neděli vyhláší pop představitel pašijových her na příští rok. Mladíci a muži, vybraní jako účinkující, netuší, že se stanou hrdiny skutečné tragédie. Objeví se zástup ubožených krajanů z vesnice vypleněné Turky s prosbou o záchranu. Radní městečka v čele s popem odmítnou ubožákům pomoc a ti si budují na nedaleké hoře vesnici. Když pak hrstka přátel v čele s Manoliem, budoucím představitelem Krista, hodlá nešťastníkům pomáhat a vzdá se části sklizně, vyhošťuje pop Manolia z církve. Poštvaný dav vesničanů se na něho vrhne a Panaitis — Jidáš — jej zabíjí. Zástup uprchlíků se dává na další strastiplnou cestu. Podobenství pašijových her a lidského osudu není v české opeře novinkou; obdobný námět má opera *Veronika* Rafaela Kubelíka. Řecké pašije Bohuslava Martinů jsou lyrickým i hymnickým divadlem s eticky vyhraněným dějem, apelujícím na soucit s lidským neštěstím. Skladatelovo výrazivo je v této opeře nápadně prosté a srozumitelné, jako by se chtěl Martinů obracet k širším vrstvám diváků. Novým prvkem je chorální, obřadní tón v obsáhlých sborových scénách. Bohatě zdobená melodika sólových partů vrcholí ve svatební scéně, v níž upoutá diskrétně stylizovaný řecký folklor. Sugestivně vykreslen je vztah Manolia a vdovy Kateřiny, jež nese rysy Maří Magdaleny. Vzdor značné úloze sboru, který je spíš statický, než aby se účastnil jednání, nemá opera oratorní ráz — dík strhujícímu dramatismu sólistických dialogických vyjevů. Lze spíš hovořit o jedné z nejvýznamnějších sborových oper 20. století. Svět ovšem dlouho znal až druhou verzi opery. Původní verze, odlišná od druhé do té míry, že lze hovořit o dvou různých operách, byla provedena až na festivalu v Bregenzi v roce 1999

*Humanistický odkaz:
Řecké pašije*

(v hudebním nastudování Ulfa Schirmera a v režii Davida Poutneye). První verze Řeckých pašijí je výrazně dramatičtější a syrovější, na druhé straně však hudebně poněkud chudší.

Činorodou lásku k člověku vyznačuje skladatelova jednoaktová televizní opera *What Men Live By* (Čím lidé žijí, TV New York 1953, rozhlas Plzeň 1964 v české řeči). Legenda o ševci, který očekává Pánaboha a místo něho se objeví v jeho chudičkém příbytku žebrák, skrývá v sobě kouzlo lidového vyprávění. Martinů napsal libreto podle jedné z *Povídek pro lid* L. N. Tolstého. Ve skladatelově pojetí je naplněn tento novodobý mirákl jemně modelovanou hudbou se záměrně jednoduše vedenými hlasy a orchestrem sugestivně podkreslujícím atmosféru. Poslední skladbou operního jeviště se Martinů vrátil k surrealistickému divadlu Georgese Neveuxe. Svým způsobem je jednoaktová lyrická opera *Ariadna* (1961 v Gelsenkirchen v německé verzi F. Schrödera, česky v Brně 1962) pokračováním *Julietty*. Skladatel tentokrát zasáhl radikálně do autorovy pětiaktové hry *Theseova pouť* o 5 jednáních, z níž přebral jen druhé a částečně třetí jednání. Prastarý námět, známý již z počátků opery, se objevuje u Martinů v originální podobě. Theseus zápasí s Minotaurem jako s částí své vlastní bytosti. Komponista naplnil symbolistní děj překrásnou meditativní hudbou. Nikdy se nepřiblížil tradici barokní opery jako právě v tomto díle, jak to prozrazuje nejen několikrát se vracející orchestrální ritornel, ale zejména velká závěrečná árie Ariadny, jakási replika proslulého fragmentu Claudia Monteverdiho ze stejnojmenné ztracené opery. Co řekl Martinů o Řeckých pašijích, platí i o Ariadně, že totiž základní ráz opery je *přesunut z dramatu na dramatický lyrismus*. Na konci umělecké dráhy se takto vyhraňuje scénické umění Bohuslava Martinů jako českého skladatele.

Přátelským rádcem Bohuslava Martinů v prvním období jeho pobytu v Paříži byl Albert Roussel (1869—1937), který umělecky vyzrál uprostřed o generaci mladších současníků. Českému umělci ukázal Roussel cestu ke galskému temperamentu, jasné přehlednosti formy a oproštěné, modálně založené harmonii a ke zdůrazněné rytmice. Roussel se původně připravoval na dráhu námořního důstojníka, ale podobně jako před časem N. Rimskij-Korsakov se záhy obrátil k hudbě. Cesta do Indie a tehdejší Francouzské Indočíny ovlivnila vznik i ráz skladatelovy nejvýznamnější scénické práce, dvouaktové baletní opery *Padmāvāti* (1923). Titulní hrdinkou děje, který se odehrává v Indii ve 13. století, je nešťastná královna čitorská. Její manžel, král Rata-Sen, chce Padmāvāti obětovat za spojenectví s mongolským chánem Alauddinem a vydat mu ji. Rozlícený lid však tomu zabrání a král v boji s chánem padne.

Šlechtná Padmáváti se nechce zpronevěřit manželově památce, chána usmrtí a umírá na králově pohřební hranici. Rozlehlé, scénicky náročné dílo je vybaveno účinnými sborovými a baletními scénami. V melodic-koharmonické složce uplatnil skladatel staré hinduistické mody, aniž upadl do romantizujícího exotismu, ve Francii zdomácnělého. Námětovou kuriozitu představuje v Rousselově jevištní tvorbě lyrická jednoaktová opera *La Naissance de la lyre* (Zrození lyry, 1925). Text podle satyrské Sofoklovy hry *Slídící psi* zhudebnil skladatel s použitím starých řeckých modů a přiblížil se světu apolinského mýtu a rituálních tanců v rytmicky zdůrazněné hudbě. Opéra bouffe o 3 aktech *Le testament de la tante Caroline* (Závět tety Karoliny, 1936, v původní premiéře česky v Olomouci v překladu J. Reisserové; v Paříži 1937) je konverzační veselohra o interesantní závěti. Lehce noblesní tón, jaký známe z děl skladatelů pařížské Šestky, převaha diatoniky a durové tóniny předznamenávají tuto rozkošnou hříčku.

Ovzduší pařížské Šestky se přiblížil ve svých scénických pracích její vrstevník Jacques Ibert (1880—1962), který zůstával při sklonu k moderně věrný francouzské tradici. Burleskní fraška o jednom jednání *Angélique* (Angelika, 1927, česky Brno 1936) je nejméně úspěšnější z lehce nahozených umělcových děl. Příběh známý z lidového podání vypráví o obchodníkovi v přístavu Bonifácovi a jeho hašteřivé ženě Angelice. Muž se chce ženy zbavit a nabízí ji na prodej postupně několika zámožným nápadníkům z různých národů. Ital zazpívá arietu, Angelika odpoví kolorатурní kanconetou; rozvine se rossiniovský duet. Angličana doprovází starosvětská hudba, jež vyústí v drobný ansámbl, karikující romantickou operu. Černošský král z Afriky, ověnčený exotickými stupnicovými sledy, zpívá blues. Nakonec odnese Angeliku čert do pekla, ale vzápětí ji vrací, když ho hrozně zřídila. Asi hodinová aktovka je téměř z poloviny mluvená, drsný humor podtrhují groteskní tóny.

J. Ibert: *Angelika*

Téměř shodného ohlasu dosáhla skladatelova opéra comique o čtyřech dějstvích *Le roi d'Yvetot* (Yvetotský král, 1930). Kocourkovský děj se odehrává v trpasličím státu ve středověku. Dobrácký král je vyhnán revolucí a skrývá se v lesích utěšován komornou, jež ho miluje. Když ale yvetotští mužští kvůli planým politickým debatám zanedbávají nejen pole a obchody, ale také své manželky, osnují ženy vzpouru a krále dosadí znovu na trůn, rozumí se, že s komornou jako královnou. Stranou zůstává nezaslouženě Ibertova práce, kterou se přiblížil k Milhaudovým travestiím antických látek v minutových operách. Text dvouaktové opery *Persée et Andromède* (Perseus a Andromeda, 1928) napsal Nino, libretista Angeliky, podle *Legendárních moralií* (1887) Julese Laforguea. Na

skále ve Středozezemním moři v době mytické spí nahá Andromeda, kterou hlídá dobrácký netvor Kathos. Přichází domyšlivý floutek Perseus, vyzná Andromedě lásku a zabíjí netvora; z netvorova krunýče však vystupuje zakletý princ a odchází s Andromedou do říše snů a lásky.

Žák Nadi Boulangerové Jean Françaix (1912—1997) si získal jméno zejména v komorním oboru. Sentimentálním námětem upoutala jeho nejznámější scénická práce *La princesse de Clèves* (Kněžna de Clèves, 1965). Ovzduší pařížské Šestky se přiblížil tento komponista lehkého pera v komorní jednoaktovce *Le diable boiteux* (Kulhavý ďábel, 1938; český v brněnském rozhlasu 1960). Látka je známá ze satirického románu A. R. Lesage z roku 1707 a ze zhudebnění mladého Josepha Haydna, bohužel nedochovaného. Děj se odehrává v kouzelné letní noci v Madridu v 17. století. Student Kleofáš Zambulo, začínající donchuán, prchá před pronásledovateli a mimoděk osvobodí ze zajetí v láhvi malého džina, kulhavého ďábla. Pekelník ho z vděčnosti vezme na svá křídla a plují nad městem, nablížejíce indiskrétně do lidských přibytků; stanou se přítom svědky pikantních příhod. Student je v opeře zároveň vypravěčem; dílko má deklamační ráz s několika rozvinutějšími epizodami (serenáda). Neodolatelný je vstup ďáblíka, vyzpěvujícího falzetem v uzavřené láhvi.

Ze skupiny komponistů, jejichž tvorba se v sousedství pařížské Šestky rozvíjela spíš konzervativním způsobem, upozornil na sebe několika scénickými díly Henri Sauguet (1901—1969). Tento nejpłodnější skladatel z okruhu arcueilské školy, patronované Erikem Satiem, rovněž spolupracoval s baletním impresáriem a dramaturgem Ďagilevem. Z několika jeho scénických děl se stala známou *La chartreuse de Parme* (Věznice parmská, 1939) podle románu Stendhalova. Stylově se podepsala doba vzniku na této práci příklonem k verdiovské tradici. Skladatel se nevzdává číslového rozvrhu, komponuje vděčné duety, zazní tu i půvabný sextet. Nechybějí ani efektní baletní čísla, v nichž se odrazilo cosi ze Satieho kresebného půvabu.

Snahou o oživení tradice francouzské lyrické opery minulého století získal přízeň širších vrstev publika Emmanuel Bondeville (1898—1987). Opera *Madame Bovary* (1951) podle románu Gustava Flauberta pronikla na evropská jeviště za cenu návratu k hudební mluvě Massenetově a zčásti Debussyho.

Žák Vincenta d'Indyho, dirigent a skladatel Henri Tomasi (1901—1971) je autorem několika oper. Z nich se objevil v cizině *Don Juan de Mañara* (1952, Mnichov) na zvláštní námět o šlechtici, který stylizoval svůj život podle legendárního svůdce žen. Ve svých scénických pracích Tomasi usiloval o novou lyriku a prostotu výrazu. Smysl pro historický patos prokázal v opeře *Sampiero Corso* (1956, Bordeaux). Děj navazuje

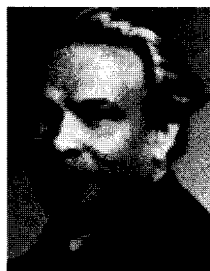
na historickou událost a jeho temným hrdinou je korsický šlechtic z 16. století, který pro zradu země usmrtil svou ženu a byl za nějaký čas zabit jejím příbuzným.

ITÁLIE | Italští skladatelé meziválečného období už operu nepěstovali jako výhradní nebo alespoň zřetelně převažující obor, jak tomu bylo dříve, nýbrž se vedle jevištní tvorby intenzivně věnovali i hudbě instrumentální. Komponisté po Puccinim tvoří ve znamení neoklasicismu. Světová válka znamenala rozloučení s romantickými ideály; operní skladatelé vyhledávají zcela jiná témata. Nejsou to již rozevlátí maestrové, ale vážní hudebníci, obecně vzdělaní a dobře obeznámení s hudbou starých mistrů, kterou považují za zdroj inspirace.

V povědomí návštěvníků koncertů žije Ottorino Respighi (1879—1936) jako autor zvukově hýřivých symfonických básní, v nichž se impresionismus spájí s instrumentačním uměním skladatelova učitele N. A. Rimského-Korsakova a také Richarda Strausse. Zároveň však tento přední italský hudebník své doby obrací svůj zájem k umění starých mistrů, a vrací se až do středověku (*Concerto gregoriano* pro housle a orchestr). Z devíti Respighiho oper získala pozornost jen menší část a žádná z nich se nestala trvalejším titulem na světovém jevišti; na domácích scénách však měly dobový úspěch. *Melodrama* (všimněme si tradičního označení, zdomácnělého v Itálii od 19. století pro určitý typ vážné, zpěvné opery) *La fiamma* (Plamen, 1934) o 3 jednáních se dějově noří do raného italského středověku. Titulní postavou je mladá žena byzantského místodržitele, jež kromě vztahu k jeho synovi z prvního manželství upadá do podezření z čarodějství a skončí na hranici. Dílo je možné označit za ovlivněné impresionismem a italskou tradiční operou. Pečlivě vypracovaný orchestrální part nebrání rozvoji exponovaných zpěvních hlasů. Mystérium o jednom dějství a 3 epizodách *Maria Egiziaca* (Marie Egyptská, 1932) kolísá mezi divadlem a koncertní síní; divadelní aparát je tu potlačen.

Velkou pozornost v Itálii získala hudební pohádka o 3 stručných dějstvích *La bella addormentata nel bosco* (Šípková Růženka, 1922). Původně to byla loutková opera a *Teatro dei Piccoli* s vedoucím Vittorioem Podreccou ji hrálo ve světě. Rovněž v přepracování z roku 1934 má zvláštnost; zpěváci jsou umístěni v orchestru a jejich pohybové akce provádějí němí herci na jevišti. V tomto rozkošném jevištním pasticciu je hodně příležitosti k tanci; elegantně plynoucí hudba, plná svěžích melodií, zabrousí místy parodicky do Verdiho, Wagnera i Debussyho a také do zábavné hudby 20. století. Podle pohádkové hry G. Hauptmanna složil Respighi na libreto Claudia Guastaly čtyřaktovou operu *La campana*

Itálie: ústup ze slávy



Ottorino Respighi

sommersa (Potopený zvon, Hamburk 1927). Zvonař Enrico podlehne kouzlu víly Rautendeleiny a opustí svou ženu Magdu. Když po čase žena umírá, Enrico se vrací, avšak nemůže zapomenout na pohádkovou vílu, jež se objeví u jeho smrtelného lože. Zdá se, že Hauptmannova hra náleží k těm, jejichž zhudebnění nepřináší úspěch. Skladatel zdůraznil fantastické prvky v kaleidoskopicky založených scénách, v orchestru zaznívá pucciniovská vřelost. Ve vlnách neoklasicismu plyne Respighiho opus posthumum, tragická opera *Lucrezia* (Lukrécie, 1937) s námětem, který později proslavil Benjamin Britten. Anglického mistra připomíná role vypravěče, umístěného v orchestru. Ve zhudebnění vychází Respighi z archaicky stylizovaného recitativu; orchestr je záměrně redukován.

Ve dvacátých letech horoval básník d'Annunzio ve své vile na Lago di A. Casella Garda v kruhu uměleckých přátel o velikosti a kráse barokní hudby. Mezi horlivými zastánci inspirace starými mistry byli Alfredo Casella a Gian Francesco Malipiero. Alfredo Casella (1883—1947) se vzdělával jako skladatel a pianista v Paříži; kompozici studoval u Faurého. Byl činný jako pedagog a publicista; v kompozici spojoval modernismus s italskou tradicí. V harmonické složce se blížil atonalitě volnou kombinací sedmi tónů na způsob pandiatonické soustavy. Svým založením byl Casella kosmopolita, udržoval styky s předními evropskými umělci. Roku 1917 založil *Società nazionale di musica*, jež byla roku 1923 v římské vile básníka d'Annunzia pod názvem *La Congregazione delle Nuove Musiche* vtělena do *Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu* (ISCM, zal. 1922 v Salcburku). Tento název připomene sbírku madrigalů a kancón Giulia Cacciniho (1601) z raného období opery. Námětově se do této doby vrací Casella v jednoaktové *La favola d'Orfeo* (Báje o Orfeovi, 1932), s názvem shodným s původním titulem Monteverdiho legendární opery, avšak s odlišným dějem. Skladatel si zvolil za předlohu básnický fragment Angela Poliziana z roku 1471, v němž tento humanista připojil k antické legendě další postavu Aristeia, zamilovaného do Eurydiky. Jako prologus ohlašující obsah hry vystupuje Merkur v mluvené roli. Nakonec je Orfeus podobně jako v Milhaudově zpěvohře rozlícenými bakhchantkami rozsápán ne proto, že by Eurydice ublížil, ale že ze smutku nad její ztrátou se navždy zříká lásky k ženám. Ještě před operou o Orfeovi byla roku 1932 provedena v Římě skladatelova fantastická pohádka o 3 jednáních *La donna serpente* (Hadí žena). Skladatel se obrátil ke hře Carla Gozziho, jež se stala námětem první opery R. Wagnera (*Die Feen*, Víly). Zatímco německý Mistr svoji prvotinu na scéně nikdy neuvídel (byla provedena roku až v r. 1888), stala se Hadí žena Casellovou nejúspěšnější operou. Ne zcela jednoduchý děj vychází ze starých pověstí

o vztahu smrtelníka a víly, připomíná motivaci Rusalky a dotýká se i orfeovské báje. Princ Arindal pronásleduje na lovu laň, upadne do řeky a probudí se v zámku víly Ady. Oba se do sebe zamilují, slaví sňatek a dočkají se dětí. Princ se však určitý čas nesmí zeptat své ženy na jméno. Nevydrží to a octne se znovu osamělý ve světě lidí. Po těžkých zkouškách a nebezpečné cestě do podsvětí získá od krále víl nesmrtelnost a smí žít s Adou v říši duchů. Zhudebněním se Casella vrátil do ovzduší předromantické opery, vystavěl dílo na kontrastu vážných a komických scén. Jednoaktové mystérium *Il deserto tentato* (Pokušení na poušti, Florencie 1937) označil autor za *poetickou exaltaci nad civilizační misí velkého národa* a věnoval ji jako hold dobytí Habeše armádami Mussoliniho. Provedení skladby na *Maggio Musicale Fiorentino* (Florentský hudební máj) je jen oportunní uměleckou epizodou na slavnostech, jež se konají od roku 1933 každoročně v květnu a na nichž se provádějí repertoární opery i díla novodobých italských skladatelů.

Koncepčně nejpozoruhodnější je v této skupině operních skladatelů Itálie první poloviny 20. století Gian Francesco Malipiero (1882—1973). Je zároveň jedním z neplodnějších skladatelů oper své doby a jevištní tvorbě se věnoval v rámci svého obsáhlého díla, zejména symfonického a komorního. Byl žákem známého varhaníka Enrica Bossiho, studoval také ve Vídni a v Benátkách. Ovlivnil ho Debussy a v koncertantní tvorbě Stravinskij, ale v obnovených archaizujících formách navázal i na staré italské mistry, v harmonické složce se přiblížil k atonalitě. Pro operní kompozici Malipierovu je příznačná abstrakce a stylizace hudební mluvy, groteska, ironie a satira, důraz na vypracování jednotlivých figur v duchu staré hudební komedie a zvláště neobyčejné bohatství forem. Malipiero složil ke třiceti operám, přičemž je pro něho příznačné seskupování menších útvarů do trojic („muž trilogií“) spojených do celovečerní opery. Nejoriginálnějším Malipierovým dílem je třetí opera, trilogie *L'Orfeide* (Orfeida, 1922). Jedna z nejstarších operních látek se tu podává ve zcizující podobě. V *prologu*, nazvaném *Smrt masek*, se představí impresáriovi postupně sedm postav z komedie dell'arte jako zpěváci. Nakonec vtrhne na jeviště muž s karabáčem a uzavře masky do skříňe, shodí svrchní šat a objeví se v podobě Orfea s lyrou v ruce. Otevře dveře a pozve dovnitř figury z druhé části triptychu, *Sedm písní* (Sette canzoni). Název naznačuje, že každá ze sedmi scénických miniatur je založena na lidové písni. Významnou úlohu v operě mají mluvené role (slepec, dívka, žena, mnich, stařec, jeptiška). V závěrečné scéně, *Popelec za svítání*, předpisuje skladatel jako průvodce pohřebního vozu 4 tenory, 4 barytony a 4 basy; kondukt zastaví tlupa dvaceti šašků, tenoristů. Jako osmý zpěv je zařazeno

Muž trilogií:
G. F. Malipiero

hudební představení o jednom dějství, nazvané *Orfeus*. Efekt divadla na divadle, jak se s ním setkáváme v Loutkách mistra Pedra M. de Fally nebo v Janáčkově operě *Z mrtvého domu*, Malipiero dovádí až do krajnosti. Po zvednutí opony spatří divák tři barokní divadélka s jevišti i hledišti. Na prostředním jevištiátku se odehrává krutá historie o císařovi Neronovi, který dává zavraždit svou matku Agrippinu a zapálit Řím. Dospělí diváci v parukách a s holemi v rukou protestují, děti v hledišti vpravo tleskají a volají bravo. Ke konci zahalí všechna tři divadélka mlha; vynoří se Orfeus a zpívá doprovázeje se na loutnu. Z hlediště se zvedá královna a nadšena Orfeovým zpěvem odchází s ním. Melodické pasáže střídající se s názvuky atonality, vedle toho archaické tóny, to vše vzbudilo u diváků premiéry v Düsseldorfu odpor. Ani další provedení v Itálii a v zahraničí nevedla k popularitě tohoto drobnokresebného skladatelova díla.

V komickém triptychu *Tre commedie goldoniane* (Tři goldoniovské komedie, Darmstadt 1926, česky v Brně 1927) na vlastní text zhudebnil Malipiero nejzdařilejší hry Carla Goldoniho (*Kavárnička*, *Pan Todero Brontolon* a *Poprask na laguně*). Ačkoliv je libreto částečně v benátském dialektu, nešlo skladateli ani tak o vystižení lokálního koloritu jako spíš o charakteristiku postavček. Východiskem mu byl lehce konverzační tón, příležitostně rozvíjený do melodií popěvkového rázu. Výsledkem měl být pokus o oživení staré italské buffy. Malipierovým vážným holdem rodnému městu je trilogie *Il mistero di Venezia* (Benátské mystérium, 1932 v Koburku jako *Das Geheimnis Venedigs*) s částmi *Orli aquilejští*, *Nepravý Harlekýn* a *Havrani od svatého Marka*. V této zpívané, hrané a tančené hře se spojuje vážnost s humorem, mystika s pouličním veselím, barokní melodika s názvuky jazzově taneční hudby, bitonalita a harmonické drsnosti s ohlasy gregorianiky. Kombinací jednotlivých dějství ve formě opery a pantomimy připomene dílo Divadlo za branou Bohuslava Martinů. Ještě ve 40. letech Malipiero obecenstvo nadchl premiérou opery *I capricci di Callot* (Rozmary Callotovy, Řím 1942). Inspiračním podnětem se stala kresba Jacquese Callota, zobrazující scénu z lidového italského života, a *Fantastické prózy na způsob Callotův* (1815) E. T. A. Hoffmanna. Tentokrát je skladatelova hudba tonální a ilustrativní; motivy se prolínají v sólech a orchestru, takže vzniká dojem volně plynoucího pásma. Ani tady nezapře Malipiero neoklasické cítění ve volně adaptaci prvků staré italské opery. Obecenstvo bylo nadšeno nejen přístupnou hudbou, ale také hravě naivní výpravou režiséra a výtvarníka Enrica Prampoliniho s příznačnými šikmými domy, jež měly naznačovat stálou změnu perspektivy. Skladatel překvapuje publikum stále novými dramaturgickými nápady. Na základě šesti novel spojených do jednoho

večera vznikla *L'allegria brigata* (Veselá společnost, 1950). Portréty sedmi ženských postav obsahují *Mondi celesti e infernali* (Světy nebeské a pekelné, 1951). Ve *třech jednáních se sedmi ženami*, jak zní podtitul opery, se objevuje i Medea a Poppea. Až do sklonku své tvorby zůstával Malipiero věrný neoklasické estetice, jak o tom svědčí *Rappresentazione e festa di Carnasciale e della Quaresima* (Představení svátku masopustního a postního, 1970) s baletními čísly na způsob starých italských intermedii.

Vztah k hudbě starých mistrů získal Ildebrando Pizzetti (1880—1968) již na univerzitě v Parmě, kde studoval historii hudby. V kompozici se vzdělal na konzervatoři a po většinu života se věnoval pedagogické činnosti. Od roku 1936 byl jako následovník Respighiho profesorem skladby na *Accademia di Santa Cecilia* v Římě. Integrovaná část Pizzettiho díla, zahrnujícího orchestrální, komorní i vokální kompozice, tvoří opera. Pokusil se o ni jako adept kompozice ve svých 17 letech, avšak teprve roku 1915 milánská Scala uvedla premiéru jeho tragické opery *Fedra* (Faidra). Skladba o třech aktech na zkrácený text činohry Gabriela d'Annunzia čerpá z Euripidova dramatu *Hippolytos* o lásce macechy k nevlastnímu synovi. Látku známou již z operního jeviště 18. století zhudebnil komponista s důrazem na nepatetický projev se zdůrazněnou účastí orchestru. Ve dvacátých letech se objevují Pizzettiho zralá scénická díla, svědčící o skladatelově zájmu o duchovní a morálně zvýrazněné náměty. Na motivy starozákonní Knihy soudců vznikla tříaktová *Deborra e Jaële* (Debora a Jáhel, Milán 1922), jež se považuje za jedno z nejlepších autorových děl. Skladatel si napsal sám libreto a činil tak i v dalších svých pracích. Příběh, který se vynořuje již v pozdně barokním oratoriu, se odehrává ve starém Izraeli a jeho hrdinkami jsou dvě mladé ženy. Debora přemlouvá Jáhel, aby se vypravila do nepřátelského tábora a lstí zahubila kananejského vojevůdce Zizaru. Když pak v bitvě zvítězí Hebrejci a Zizara hledá útočiště u Debory, najde u ní smrt, neboť ona jej chce ušetřit zajetí a muk. Pizzetti tu usiluje o naplnění své idey vyšší jednoty textu a hudby. Zhudebnění nemá být založeno ani jen na recitativu, ani na kantiléně, ale má se rozvíjet ze zpěvné deklamace, žijící svým organickým životem, aniž se melodie stává otrokyní slova.

Rovněž v duchovní opěře *Fra Gherardo* (Bratr Gerard, milánská Scala, dirigent Arturo Toscanini, 1928) je patrný Pizzettiho osobitý deklamační styl, v němž autor hledá spojení dramatického a lyrického živlu. Autorovo vlastní libreto se týká události vylíčené v klášterní kronice z Parmy (13. stol.). Kdysi zámožný Gerard vstoupí z nešťastné lásky do kláštera, postaví se do čela utlačovaného parmského lidu, vzbouřivšího se proti šlechtě, a přemožen umírá na hranici. Námět hodný pozdně

I. Pizzetti

romantické opery je ztvárněn deklamačním způsobem, jen s občasnými lyrickými vstupy. Nejmarkantněji zdůraznil skladatel sociální tematiku v opeře *L'oro* (Zlato, 1947 milánská Scala). Učinil tak svým typickým způsobem, nikoli z revolujícího a kritického hlediska, ale pod zorným úhlem lidského smíru. Bohatý majitel panství znepokojuje sedláky novými produkčními metodami. Když se najde na jeho statcích zlato, hrozí vypuknout konflikt mezi vesničany a pánem. Aby tomu zabránila, způsobí manželka majitele explozi, při níž je smrtelně zraněna. Teprve po této oběti dojde mezi statkářem a lidmi ke smíru. Tento sentimentálně vyhlížející námět, jehož scénáristou i libretistou byl sám skladatel, je zhudebněn s neoklasickou distancí.

*Pozdní úspěch:
Vražda v katedrále*

Scénické chef d'oeuvre vytvořil téměř osmdesátiletý Pizzetti na svůj favorizovaný duchovní námět s motivem zápasu ideálu a brutality. Operu o dvou dílech s intermezem *Assassinio nella cattedrale* (Vražda v katedrále, milánská Scala 1958) napsal podle Castellioho překladu dramatické básně T. S. Eliota (1935). Středem díla je velké vánoční kázání arcibiskupa Thomase Becketta, v popředí stojí početné ansámby kněží, rytířů a svědků, vystupujících vždy skupinově. Podstatnou úlohu má sbor, významná složka skladatelových oper.

Menší roli hraje scénická tvorba v nevelkém díle Goffreda Petrassiho (1904). Skladatel studoval na Akademii Santa Cecilia v Římě, kde poté rovněž vyučoval. V kompozici byl zprvu ovlivněn Casellou a Hindemithem, později se obrátil k individuálně aplikované dvanáctitónové technice. Dvě Petrassiho opery vznikly ve vzájemné časové blízkosti jako plody skladatelova zralého věku. Podle Cervantesovy komedie o žárlivém starci vznikla jednoaktovka *Il Cordovano* (Córdoban, La Scala 1949). Historie nerovného páru, sedmdesátníka a mladé ženy, se odehrává v 17. století v andaluské Córdobě. V opeře jsou nápadně exponované sólistické party, využitě téměř instrumentálním způsobem. Velký úspěch měla v Římě roku 1950 opera s kuriózním námětem *Morte dell' aria* (Smrt ve vzduchu). Vynálezce, který chce skočit v oděvu výsadkáře z Eiffelovy věže, si v posledním okamžiku uvědomí, že jeho experiment se nemůže zdařit; přesto skutečně svůj smrtelný skok. Zatímco žurnalisté spěchají odtud, aby sdělili svůj zážitek do novin, jeden z vynálezcových druhů shodí z věže kytici květin. Vzdor vykonstruované umělosti námětu je Petrassiho hudba dojemně působivá.

NEOKLASICISMUS V NĚMECKU A VE ŠVÝCARSKU | Odlišně než ve Francii se rozvíjel neoklasicismus na operní scéně v německy mluvících zemích. V samotném Německu byl ve srovnání s francouzskou

tvorbou důkladnější, umělejší, více reflexivní a méně bezprostřední; co do formy komplikovanější, v sazbě víc kontrapunktický. Sklon k uchovávaní tradic a záliba v nástrojové hudbě se projeví v bohatě propracovaném orchestrálním partu. Neoklasicismus v Německu neproniká tak jednoznačně jako ve Francii a je zpočátku ovlivněn expresionismem. Tuto kapitolu by bylo možno nazvat Hindemith a ti druzí, neboť skladatel umělecky převyšuje všechny své současníky na německé půdě.

Paul Hindemith (1895—1963) je po postromantickém Richardu Straussovi nejvýraznější postavou německé hudby první poloviny 20. století, průkopníkem moderny a současně předním představitelem neoklasicismu. Od mládí vyrůstal v hudebnickém prostředí; na vysoké hudební škole ve Frankfurtu n. M. se školil v kompozici u přísného kontrapunktika A. Mendelssohna a B. Seklese, který žáky seznamoval i s džezem a saxofonem. Již před tím vypěl ve znamenitého houslistu a ve dvaceti letech se stal koncertním mistrem frankfurtské opery (1915—1923). Jako sekundista (1922—1927) s tímto souborem hostoval v řadě evropských zemí. Stál v čele slavností soudobé hudby v Donaueschingen a v Baden Badenu (1927—1929) a účastnil se provedení vlastních děl jako hráč a dirigent. Žádný jiný skladatel 20. století neztělesňoval personální unii výkonného umělce a komponisty jako právě Hindemith. Ideálem interpretace mu byla absolutní souhra techniky a proniknutí do obsahu děl. V jeho skladebné činnosti bylo něco ze středověkého *ars inventendi*, založeného na dokonalé řemeslné dovednosti. Po raném atonálním bouřlivém období se Hindemith obrátil k volné tonalitě, v níž je centrem základní tón (*Ludus tonalis* pro klavír, 1942). Pro interprety znamená Hindemith především skladatele množství instrumentálních, komorních i orchestrálních děl.

Na hudební scéně vstupuje v době, kdy je silně ovlivněn expresionismem. Ve třech jednoaktových operách, v nichž se mísí perzifláž s excentričností, vzbudil Hindemith počátkem 20. let odpor konzervativní části publika. Symbolistní text *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Vrah, naděje žen, 1921) je dílem expresionistického malíře a režiséra Oskara Kokoschky. Děj se odehrává v antice, avšak spíš by bylo možné myslet na ještě vzdálenější a abstraktnější prostředí. Muž a žena jsou prezentováni jako představitelé zneprátených pohlaví, vedoucích boj na život a na smrt. Velitel vojáků svede s vůdkyní zajatých žen zápas a nakonec porazí všechny ženy. Autor ztvárnil děj drsnou, brutální hudbou, plnou disonancí, blízkou atonální fázi druhé vídeňské školy. *Sancta Susanna* (Svatá Zuzana, 1922) na text hry Augusta Stramma uvádí na scénu příběh jeptišky, jež uzavřena v klášterní klauzuře propadne nezvladatelné



Paul Hindemith



Paul Hindemith

smyslnosti. Sestra Zuzana nemůže odolat pokušení a strhne bederní roušku z těla Ukřižovaného, i když ví, že bude za toto provinění zaživa zadržena. Expresivní výraz Hindemithův v této aktovce vrcholí; je to nejvíc exponovaná partitura triptychu. Třetí aktovka *Nusch-Nuschi* (Nuš-Nuši, 1921) přináší svým způsobem uvolnění z dusné atmosféry předchozích her. Původně byla určena jako loutková opera pro barmské marionety. Libretista Franz Blei uvedl na jeviště groteskní historku únosu čtyř nejkrásnějších žen z harému orientálního císaře. Středem opery je scéna kastrace, v níž k povzdechu císařovu nad zrádčovským generálem zaznívá motiv z *Tristana*. Komponista se tímto gestem distancoval od Wagnera i jeho následovníků, jimž vytykal zdůrazňování smyslnosti a sentimentality.

Dvojicí her se Hindemith přiblížil časové opeře dvacátých let. Jednoaktový skeč *Hin und zurück* (Tam a zpět, 1927) s textem Marcella Schiffera je extatická hříčka o mladém manželovi, který ze žárlivosti zastřelí svou ženu, pokusí se otrávit a nakonec vyskočí z okna. V tomto okamžiku se začíná děj odvíjet zpět v obráceném sledu až po výchozí situaci, kdy manžel přináší ženě dárky k narozeninám a hluchá teta sedí v lenošce, aniž co z bláznivého děje upozorovala. Skladateli poskytl text příležitost k vytvoření kusu na podkladě račího postupu, známého z kontrapunktu. Kuriózní ovzduší skeče dokresluje instrumentace; v orchestru se nachází 7 hráčů na dechové nástroje a 2 pianisté. Marcellus Schiffer je rovněž autorem libreta nejzávažnější z Hindemithových časových oper, trojaktového *Neues vom Tage* (Dnes vyšlo, Berlín 1929, skladatelem revidované znění v Neapoli 1954). Středem děje je touha mladých manželů, Eduarda a Laury, dát se rozvést, jež se vzdor řadě potřeštěných situací nenaplní ani v závěru hry. Civilistická scéna nahé paní Laury, opěvující ve vaně v mydlinkách dodávku teplé vody do koupelny bez nebezpečí výbuchu plynových kamen, rozběsnila prý budoucího diktátora Říše natolik, že později bylo celé Hindemithovo dílo oceňováno jako zvrhlé a dáno do klatby. Hudba této hříčky je odlehčená, místy koncertantní, s jazzovou skupinou hráčů v tradičním orchestru.

Hindemithův vlastní operní svět se nachází ve třech obsáhlých skladatelských dílech. Námětem opery o 3 aktech *Cardillac* (Drážďany 1925, dirigent Fritz Busch) by nepohrdl expresionistický skladatel. Libretista Ferdinand Lion upravil text podle novely *Slečna ze Scudéri* (1818) E. T. A. Hoffmanna, čerpající ze skutečné události v Paříži za krále Ludvíka XIV. Vynikající klenotník Cardillac se natolik identifikuje se svými díly, že zavraždí každého, kdo si od něho odnese jím vytvořený šperk. Hra by mohla být považována za raný případ psychotrilleru. Hlavní hrdina je obětí hrůzného bludu, jehož dosah chápe jen důstojník, uchazeč o ruku

jeho dcery, zatímco rozlícený dav Cardillaca ubije k smrti. Raně romantický horror zhudebnil Hindemith jako polyfonně založené pásmo absolutní hudby s uplatněním předromantických forem, árií, duetů a ansámblů. Z barokní hudby převzal formy kánonu, fugy a variace; se starými formami kontrastuje drsná harmonie a vyostřená rytmika. Zpěvní hlasy jsou vedeny koncertantním, virtuózním způsobem, mohutné sbory mají oratorní šíři. Cardillacův spor s davem ve 2. jednání skladatel řeší jako velkou passacaglii s 22 variacemi. Ve druhé verzi díla Hindemith posílil vokální složku a zařadil do děje scénku divadla na divadle v podobě vloženého výstupu J. B. Lullyho (Curych, 1952). Operní divadla se vracejí podle potřeby k oběma těmto verzím.

Hindemithovým nejvýznamnějším scénickým dílem a současně jednou z nejzávažnějších oper první poloviny 20. století je *Mathis der Maler* (Malíř Mathis, Curych 1938, dirigent Robert Denzler, česky v Olomouci 1970). V době narůstání společenské krize v Německu řeší skladatel problém odpovědnosti umělce vůči době i svému svědomí. Ve vlastním námětu i libretu učinil hrdinou děje historickou osobnost současníka německých selských válek, malíře Matthiase Grünewalda. V Hindemithově pojetí se stává tento umělec rozpolcenou postavou, kolísající mezi sympatiemi k rebelům a nutností tvořit. Nakonec se zříká všeho, aby v samotě a odříkání namaloval své vrcholné dílo, Isenheimský oltář, a navždy pak odložil štětec a paletu. Komponista nejprve vytvořil symfonii *Malíř Mathis* (1934) o 3 větách, nazvaných podle tří obrazů Isenheimského oltáře *Andělský koncert*, *Kladení do hrobu* a *Pokusění svatého Antonína*. V této Hindemithově snad nejdokonalejší orchestrální partituře se spojuje koncertantní styl s archaizací, citáty starých německých písní a gregoriánských melodií. Hindemithova opera se vědomě distancuje od romantického dějového typu a nepostrádá přesto scény vyhocené dramatické účinnosti. Na wagnerovskou dramaturgii upomenou obsáhlé monology, 6. obraz Mathisova vidění uprostřed lesní noční přírody se blíží schönbergovským představám barevnosti a fantasknosti zvukového obrazu. Dílo tak nesmlouvavě vyslovující uměleckou etiku nemohlo být provedeno v nacistickém Německu (u nás měl o ně vážný zájem dirigent Jaroslav Vogel, v té době šéf opery v Ostravě) a po jeho zákazu skladatel odešel do emigrace.

Plných deset let věnoval Hindemith práci na opeře o 5 dějstvích a 14 scénách *Harmonie der Welt* (Harmonie světa, 1957 Mnichov, pod taktovkou skladatelovou). Scénář i libreto ve starobylé němčině napsal sám. Stejně jako u předešlé opery složil nejprve symfonii, jejíž 3 věty prozrazují návaznost na kosmický řád, jak jej formuloval objevitel zákonů

*Vrcholné dílo:
Malíř Mathis*

*Kosmogonická opera:
Harmonie světa*

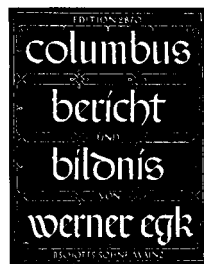
o pohybu planet kolem slunce, Johannes Kepler: *musica instrumentalis* (= smyslově vnímatelná), *musica humana* (= duševního života) a *musica mundana* (= harmonie sfér). Závěrečná věta je vystavěna v podobě mohutné passacaglie o 21 variacích. V opeře o 5 dějstvích a 14 obrazech se rozvíjejí osudy dvou protihráčů v době třicetileté války. Kepler, muž myšlenky, a vojácký dobyvatel Valdštejn hledají každý po svém způsobu harmonii světa; název opery je odvozen od astronomova díla *Harmonices mundi* (Linec 1619). Děj se odehrává v Praze, Linci, Zaháni a Řezně, na simultánních jevištích v návaznosti na středověké divadlo bez dějové a časové posloupnosti. 12 sólistů, sbory, velký orchestr a další orchestr na jevišti spolu s polyfonní sazbou a prokomponovaným proudem vokální a instrumentální složky působí mohutným dojmem. Robustní mluva, napojená německou lidovou písní, barokní gestika i něha, mnohostranné využití žánrové hudby (pochod, polonéza), árie s koncertantními nástroji a také instrumentalismy v pěveckých partech svědčí o mnohotvárnosti skladatelovy koncepce. Hindemith uvádí na scénu dva císaře, Rudolfa II. a Ferdinanda II., a rozvíjí před divákem osudy Keplerova života. Filosof se ožení s dcerou stolaře Zuzanou, jeho matka má být odevzdána katovi z podezření čarodějnictví. Vynoří se negativní postavy mefistofelské ražby, jako ceremoniář Tansur. Vrcholem opery je široce založená závěrečná apoteóza, v níž se změní hlavní postavy v planety: Kepler = Země, Valdštejn = Jupiter, Císař = Slunce, voják Ulrich = Mars, anagramově vyjádřený Tansur = Saturn, farář = Merkur, Keplerova žena Zuzana = Venuše, matka = Měsíc. Opera Harmonie světa je Hindemithovým nejosobitějším a zároveň nejobjektivnějším vyznáním. Prostřednictvím této kosmologické opery se skladatel vyjadřuje k základním světonázorovým a společenským otázkám své doby. Činí tak s německou důkladností, s jakou označuje i přednesové a tempové údaje ve svých skladbách v rodném jazyce, německy — podobně jako Debussy francouzsky —, avšak současně z pozice světoobčana, kterým zůstal po celý svůj pohnutý život. Svou nejzávažnější operou stejně jako celým svým dílem *odkazuje budoucím generacím myšlenku, že nad naším životem vládne zákon harmonie.*

Hindemithovo rozloučení s operou bylo neobyčejné. Hra amerického spisovatele Thorntona Wildera poskytla skladateli námět ke komorní opeře o jednom jednání *Das lange Weihnachtsmahl* (Dlouhá vánoční večeře, Mannheim 1961). Do pokoje přicházejí a odcházejí z něho členové několika generací zámožné gründerské rodiny. Ansámbl jedenácti sólistů doprovází malý orchestr s cembalem. Průzračná hudba střídá tonalitu s bitonalitou, jemným předivem díla pronikají líbivé melodie, centrálním motivem je stará anglická koleda.

Ve stínu Hindemithově se nachází skupina skladatelů na německé půdě, rozvíjejících vlivy neoklasicismu spojené s tradicí. Největší ohlas vzbudila operní tvorba komponisty, který na rozdíl od Hindemitha se dovedl přizpůsobit současnému stavu společnosti a ve svém díle s úspěchem vycházel vstříc publiku. Werner Egk (1901—1983), původem z Bavorska, studoval u Carla Orffa, působil jako dirigent ve Státní opeře Berlín (1935—1940), později žil ve Švýcarsku a vyučoval také v letech 1950—1953 na Vysoké hudební škole v západním Berlíně. Jako jeden z mála německých komponistů, jejichž jevištní tvorba se udržela na repertoáru, je Egk vyslovený praktik. Vlivy Stravinského a Orffa učinil stravitelnějšími ve spojení se zemitou bavorskou tradicí, jejíž blahodárný účinek poznal v díle svého učitele. Neoklasický základ spojuje Egk s romantickou expresí. V historii německé opery má místo úsilím o obnovu tradičního lidového divadla. Je to skladatel barev a zvuků, se smyslem pro cizokrajnost v hudbě; jeho charakteristickým znakem je literární pohotovost, s níž pracuje na libretech svých oper. Tradice, současnost, satira a fantasknost se spojují v Egkových operách v jeden celek. Ve snaze upoutat zájem diváků a srozumitelně prezentovat základní myšlenku díla uchyloval se skladatel raději k pohádkovým a legendárním látkám nežli k námětům z denního života.

Operu o 3 dějstvích *Die Zauberflöte* (Kouzelné housle, 1935) napsal na libreto, jež vypracoval společně s Ludwigem Andersenem podle loutkové hry Franze Pociho. Motiv známý také z českého barokního divadla i lidového podání vrcholí v závěrečné scéně, kdy je hlavní hrdina Kašpar vysvobozen zásahem vládce elementárních duchů Cuperem z rukou katových pochopů, kteří se za zvuku zázračného nástroje dají do tance. Hudba v lidovém tónu vyvolává asociaci na typ německé komické opery 19. století (*Spieloper*); jen mírně se zčeří proud hudby bitonálními pasážemi a groteskou. Stylově smíšený je *Peer Gynt* (1938) na komponistovo libreto podle známé Ibsenovy hry, jejíž závěr je usmířen Peer Gyntovým návratem k Sojveze. Egk postavil koncepci na výrazném odlišení tří rovin: tóny přírodní lyriky vyjadřuje svět obou partnerů, groteskními tóny říší trolů a moderní taneční hudbou ovzduší Střední Ameriky. Důležitým výrazovým prvkem je pantomima. Trojdílná *Zpráva a podobenství Columbus* (1942) byla původně rozhlasovou operou; blízkost epickému divadlu naznačuje dvojice mluvčích komentátorů. V jejich sedmi dialozích hájí první mluvčí Kolumba jako objevitele, druhý vyjadřuje odmítavé stanovisko. Oba spíkrky doplňuje jednohlasý pěvecký sbor vlastními komentáři. Skladatel usiloval v této opeře o jistou distanci ve formě strohé zprávy o událostech.

*Úspěšný u publika:
W. Egk*



*Obálka klavírního
výtahu opery
Columbus*

K ovzduší pohádky se vrátil v opeře *Circe* (Kirké, 1948). Námět pověsti o čarodějské milostnici Kirké se nachází již ve stejnojmenné opeře dnes zapadlého předchůdce Rameauova, dobrodružného Henri Desmaretse (z r. 1694). Egkova opera na vlastní text podle Calderóna získala autorovým připojením nových postav a zdůrazněním komediálního prvku. V opeře se promění čarodějka Kirké v milující ženu. V sólových hlasech využil autor široké škály prostředků od parlanda po rozezpívání mélos. Dobře zapadají do děje ansámby a baletní výstupy. Podle hry irského básníka Williama Butlera Yeatse (*Cauntess Cathleen*, 1892) složil Egk operu *Irische Legende* (Irská legenda, Salcburský festival 1955). Dějovou pružinou opery je boj říše dobra s démony. Aby zachránila lid od záhuby hladem, zaprodá dívka Kathleen svou duši ďáblu. V boji s temnými silami umírá, je však vykoupena. Skladatelovy prostředky se nápadně rozšířily od stylizace gregorianiky k soudobému drsnému zvuku. Něžný lyrismus hlavní role kontrastuje s drastickými momenty, působivé jsou vizionářské scény. Cenným příspěvkem k německé komické opeře 20. století je *Der Revisor* (Revizor, 1957), k němuž Egk napsal text podle stejnojmenné Gogolovy komedie (1836). Tato důvtipná komorní hra pro několik sólistů beze sboru získala autorovi značný ohlas. Novela Heinricha von Kleista poskytla skladateli látku k tragické opeře *Die Verlobung in San Domingo* (Zásnuby v San Domingu, 1963 v nově otevřené *Bavorské státní opeře* v Mnichově za řízení autora a v režii Günthera Rennerta). Egk dává vyprávět dvěma komentátorům, zástupcům bílé a černé rasy, milostný příběh z doby povstání otroků na ostrově Haiti v 19. století. Vztah mestické dívky a důstojníka francouzské koloniální armády skončí tragicky. Milenec usmrtí svou partnerku, neboť nedůvěřuje její snaze zachránit jej před likvidací vlastními krajany. Skladatelova hudba využívá široké škály výrazových prostředků; ohlasy pucciniovské a R. Strausse se mísí s exotickými pasážemi, zdůrazněnými silnou skupinou bicích nástrojů. Egk svých poznatků z pobytu v tomto prostředí využil také v orchestrálních *Variacích na karibské téma*.

Smyslem pro divadelní účinnost, volbou hodnotných látek a kolísáním mezi expresí a epikou se Egkovi blíží stuttgartský rodák Hermann Reutter (1900—1985). Tento znamenitý pianista podnikal od roku 1923 velká koncertní turné, doprovázel švédskou altistku německého původu Sigrid Oneginovou po Evropě i v USA. Skladatelsky vyšel z ovzduší evropské avantgardy 20. let a ve svém díle kladl důraz na operu, jíž věnoval 13 prací. Stal se známý lyrickým oratoriem *Der grosse Kalender* (Velký kalendář, 1936), v němž se líčí zážitky ročních období. Na námět staré loutkové hry ze sbírky Karla Simrocka (1846) upravil Ludwig

Andersen, autor několika Reutterových libret, text opery *Doktor Johannes Faust* (1936). Vedle hlavních postav doktora Fausta, Mefistofela a vévodkyně z Parmy se objeví kašpárkovská figura Hanse Wursta. Hudba je vázána na loutkovou hru příslušností k lidové písni a tanci, příležitostně zazní rytmickou důrazností nebo perzifláží moderní taneční hudby. K této látce se znovu skladatel obrátil v kuriózní podobě opery *Don Juan und Faust* (Don Juan a Faust, 1950), k níž vytvořil libreto opět L. Andersen, tentokrát podle tragédie Christiana Dietricha Grabbeho (1829). Ve spojení dvou proslulých námětů se rozvíjí základní donjuanská fabule, vyostrěná přidáním postavou Fausta jakožto Juanova bezohledného protivníka. Don Juan má svého Leporella, Fausta doprovází ďábel v podobě rytíře. Donna Anna se stane obětí Faustovy žárlivosti a nakonec ďábel ukořistí oba soky. Místo tradičních uzavřených čísel skladatel volí ustavičné střídání ariosních a recitativních míst, jež navzájem plynule navazují. Právě tak bez problémů se obměňuje zpívané a mluvené slovo. Z těchto dvou skladatelových faustiád pronikl Doktor Johannes Faust jako Reutterova nejnámější opera. Po premiéře v inscenaci Waltera Felsensteina ve Frankfurtu n. M. dosáhla v letech 1936—1944 stovky provedení (česká premiéra v Ostravě r. 1938). Novela Thorntona Wildera z roku 1927 poskytla komponistovi mimořádně pozoruhodný námět. V opeře *Die Brücke von San Luis Rey* (Most svatého Ludvíka krále, 1954) jsou spojeny jednotlivé scény mluvčím a komentujícím sborem. Retrospektivně se tu líčí osudy skupiny lidí, kteří zahynuli v jediném okamžiku při zřícení mostu v Limě. Poutem spojujícím lidi navzájem není osud ani božský úděl, ale, jak vyplývá z děje — láska. Osobitým způsobem je koncipováno *drama pro pěvce, herce a tanečníky Hamlet* (1980), v němž se skladatelova harmonická mluva blíží serialismu. Tajemný antický filosof je hrdinou Reutterovy opery *Der Tod des Empedokles* (Smrt Empedoklova, 1966) podle nedokončeného lyrického dramatu Friedricha Hölderlina. Tři monology Empedoklovy jsou ve formě variací na téma, jež se objeví v orchestru, fugové intermezzo je založeno dvanáctitónově.

Bohatou divadelní dráhou prošel skladatel a klavírista Rudolf Wagner-Régeny (1903—1969; druhé příjmení přijal podle svého rodiště v Rumunsku). Studoval u Reznicka a Schrekera, věnoval se filmové hudbě a od 20. let opeře. Jeho projev se vyznačuje spojením prostých výrazových prostředků s vitalitou a scénickým instinktem. Značný význam měla pro komponistu spolupráce s Casparem Neherem, vynikajícím scénografem a libretistou několika jeho oper. Opera *Der Günstling* (1945 *Drážďany, téhož roku v Brně pod názvem Královnin milec*) se stala jednou

R. Wagner-Régeny

z nejúspěšnějších německých prací první poloviny 20. století. Text tohoto již sedmého komponistova díla napsal C. Neher podle překladu chmurného dramatu Victora Huga, který pořídil Georg Büchner pod názvem *Maria Tudor*. V opeře je známá tato látka z Donizettiho tragédie *Roberto d'Evereux* (1837). Do příběhu z renesanční Anglie za vlády Tudorovců zašifroval libretista kritiku současné společnosti. Skladatellovo zhudebnění prozrazuje odklon od expresionismu směrem ke kresebnosti, kantiléně a průhlednější instrumentaci. Ironická satira na gründerickou dobu naftového podnikání je skryta v komické opeře *Persische Episode* (Perská epizoda, komp. 1940—1950; Rostock 1963). Po několika vážných dílech vytvořil skladatel s C. Neherem odlehčenou satiru v lidovém tónu. Motiv z pohádek Tisíce a jedné noci je aktualizován; kuriózní vztah manželky petrolejového krále a ubohého střívkaře se rozehrává v pestrém kaleidoskopu scének, jež jsou přerušovány žalobným i útěšným zpěvem žebráka. Hudba je nápadná využitím šansonů i tanců, valčíku a polky. Objeví se tu klavír na scéně, na závěr zazní jednohlasý zpěv a cappella jako finále. Na tajuplný motiv z transylvánské kroniky navazuje skladatelova opera *Johanna Balk* (Vídeň 1941, Státní opera); libretistou i výtvarníkem premiéry byl C. Neher. Komponista chtěl vzdát hold rodnému Sedmihradsku, avšak ani sympatická titulní hrdinka nezískala přízeň vídeňského publika, jež bylo konsternováno nezvyklou strohostí hudby. Naproti tomu slavilo úspěch jiné společné dílo obou autorů, *Die Bürger von Calais* (Měšťané z Calais, 1939 Berlín, dirigent H. von Karajan), na námět proslavený v moderním umění především Rodinovým sousoším. Dramatický příběh francouzského města, obleženého Angličany (1437), je vyhrocen pohnutými osudy šesti rukojmí. Oproštěná hudební mluva skladatelova se vyznačuje nápaditým využitím polyfonie i pečlivě utvářenými recitativními pasážemi. Důležitou roli hraje mluvený sbor. Převažující sklon Wagnera-Régenyho k vážným látkám našel výraz v alegorické opeře s legendárním nádechem *Das Bergwerk zu Falun* (Důl ve Falunu, Salcburské hry 1961). Jako literární předlohu použil skladatel mladistvou divadelní hru Hugo von Hofmannsthal. Námět připomene mimoděk Bludného Holandána v příběhu hrdiny, který o svatebním dni sjede do šachty a navždy zmizí své nevěstě i světu. V jedné z hlavních rolí při premiéře vystoupila česká mezzosopranistka Soňa Červená. R. Wagner-Régeny osvětlil svůj postoj k operní tvorbě rovněž teoreticky, v *Aforismech o opeře* (1955). Operou rozumí živé divadlo nové doby, bez patosu a plakátovosti. Nevzdává se soudobých kompozičních prostředků ani využití oratorních a filmových prvků.

Svého času jeden z nejhrolivějších operních skladatelů Německa, Ottomar Gerster (1897—1969), začínal jako houslista symfonického orchestru a komorní hráč v kvartetech. Kompozičně vyšel z Hindemitha a snažil se spojit německou polyfonní tradici s písňovými elementy v přístupné, publiku srozumitelné formě; několik jeho oper se udrželo po celá desetiletí na jevištích Německa. Jednu dobu náležel k nejhranějším německým operám *Enoch Arden* (1936 Düsseldorf), který se objevil víc než na stu domácích i zahraničních scénách. Libreto podle básně Alfreda Tenyssonova (1864) adaptoval Karl Michael von Lervetow. Podtitul opery *Der Möwenschrei* (Křik racků) ohlašuje námět námořnické balady. Kapitán Enoch Arden žije delší čas jako trosečník na pustém ostrově, a když je náhodně zachráněn, vrací se domů a nachází manželku provdanou za svého přítele. Po vnitřním boji pochopí, že je živoucím zemřelým a vrhá se ze skály do moře. Komponista podmanivě vylíčil přírodní scenerii s vracejícím se motivem křiku racků; důležité místo mají rozsáhlé sbory. Ze selských bouří v Horním Bavorsku na sklonku 15. století pochází téma opery o 4 obrazech *Die Hexe von Passau* (Pasovská čarodějnice, 1941). Libreto zbasnil podle vlastní hry Richard Billinger. Komediantské děvče Valentina hraje roli Maří Magdaleny v pašijové hře a zachrání při tom venkovského rebela před smrtí; lze si vzpomenout na obdobný motiv v opeře Veronika (1947) R. Kubelíka. Když je Valentina obžalována z čarodějství a odsouzena na hranici, odmítne pomoc zachránců, neboť je přesvědčena, že její skon podnítí povstale sedláky k intenzivnějšímu boji proti pánům. Skladatel zdůraznil extatické rysy titulní postavy; využitím selských písní a hudby pištců zachytil kolorit německého středověku; v opeře vystupují i věžní trubači, málo využitý motiv v německé opeře.

O. Gerster

Enoch Arden

Náklonnost publika si získal muzicírováním v lidovém tónu Richard Mohaupt (1904—1957). Tento skladatel, pianista a dirigent ve svém díle v poněkud zjedodušené podobě asimiloval prvky evropské avantgardy a jazzu. Komická opera *Die Wirtin von Pinsk* (Hostinská z Pinsku, 1938) nápaditě přesazuje Goldonihovo veselohru *La locandiera* (1753) do zcela jiné doby a odlišného prostředí; děj se odehrává v Pinsku roku 1812 těsně před ústupem napoleonských armád z Ruska. Libretista Kurt Naue ponechal základní myšlenku Goldonihova, stálost mladé hostinské ve vztahu k jejímu číšníkovi. Uchazeči o přízeň půvabné hostinské se změnili na francouzské oficíry v čele s generálem, který by neváhal zlikvidovat mladého nápadníka, když tu náhle přichází zpráva o útěku francouzských vojsk z Ruska. Tato hudební komedie je plná rozkošných nápadů; objeví se tradiční formy jako passacaglia, společenské

tance 19. století se mísí s prvky jazzově taneční hudby. Hudební proud plyne bezprostředně ve střídání parlanda a lyrismu za průhledného orchestrálního doprovodu. Úpravou původní fabule je charakteristická také buffo-opera *Die Bremer Stadtmusikanten* (1949, Bremen) s námětem pohádky bratří Grimmů, známé u nás pod názvem *Zvířátka a Petrovští*. Libretista Theo Phil přidal k motivu nebojácných zvířátek dramatickou zápletku, únos starostovy dcery bandou loupežníků. Děj uvádí vypravěč, s jehož mluveným slovem se střídají uzavřená zpěvní, hudební a baletní čísla. Předmětem parodie se stávají citace klasickoromantických mistrů i taneční rytmy různých národů, valčík vedle kulbánské rumbly, sarabanda a polka.

K. A. Hartmann

Jako vážný osamělý zjev se v historii německé opery 1. poloviny 20. století vynořuje Karl Amadeus Hartmann (1905—1963). V kompozici žák Josepha Haase, Hermanna Scherchena a později Antona Weberna byl zprvu ovlivněn expresionismem a pohyboval se v okruhu volné tonality; po roce 1949 se dal okouzlit raným Stravinským a variabilními metry Borise Blachera. Hartmann je především velký symfonik, jehož hudba upoutá expresivností i smyslem pro klasickou stavebnost zároveň; jeho symfonie prosluly především hlubokými pomalými větami. Skladatelova jediná dokončená opera *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* (Mládí Simplicia Simplicissima, 1949; nové znění pod názvem *Simplicius Simplicissimus* 1955) má svou zvláštní historii. Hartmann ji skládal pro světovou výstavu v Bruselu 1935 podle scénáře H. Scherchena a na libreto Wolfganga Petzeta. Opera však nebyla hotová a nedostala se k provedení ani roku 1940 pro válečné události. V českém překladu Jaromíra Stránského zazněla v pražském rozhlase roku 1968. Román, jímž zachytil současník třicetileté války Hans J. Ch. Grimmelshausen zážitky z devastace Německa, zhustil libretista s autorem do tří obrazů, spojených navzájem orchestrálními intermezzy. Orchestru jsou svěřeny další úkoly, jako je chorálně založené preludium v poustevníkově chýši, pochody lancknechtů s pichlavými rytmy nebo závěrečný revoluční pochod. Na počátku líčí vypravěč melodramatickým způsobem krutý osud země, v níž žilo před válkou 12 milionů, po válce 4 miliony lidí. Titulní role prostáčka, venkovského chlapce, bloudícího válkou, je svěřena sopránů jako kalhotková role. Jeho naivní zjev se odráží od archaické postavy poustevníka nebo drsné figury hejtmanovy. Orchester je obsazen komorně, k sólovým nástrojům smyčcového kvinteta přistupují sólistické dřevěné a žestové nástroje a skupina bicích s xylofonem; dílo je průzračně instrumentováno. Hartmannova opera o třicetileté válce představuje ojedinělý typ vážného epického divadla na německé půdě.

Pozoruhodnou skupinu švýcarských skladatelů, blízkou německé hudbě období neoklasicismu, tvoří několik vůdčích zjevů. Švýcarsko žije z kulturních tradic velkých sousedních zemí, Francie, Německa a Itálie. Je příznačné, že v první polovině 20. století, kdy se objevují vlastně teprve významní švýcarští skladatelé, směřuje orientace operních autorů do Německa a Francie, nikoliv do Itálie.

Švýcarská opera

Nestor švýcarské reprezentace na operní scéně Othmar Schoeck (1886—1957), žák Maxe Regera na studiích v Lipsku, se hlásil jako ke svým vzorům k Wagnerovi, Straussovi a Ravelovi. Stal se známým především jako lyrik, skladatel písní. Jeho nejhranější opera, jednoaktová *Penthesilea* (Drážďany 1927), je však překvapivě expresivní, hudebně koncentrovaná, zvukově až drsná. Na vlastní libreto tu vytvořil Schoeck podle truchlohry Heinricha von Kleista (1808) operu o lidské vášni, zdůrazněné antickým patosem. Obě titulní role, královna Amazonek Penthesilea a řecký héros Achilles, mají značně exponované i diferencované zpěvní party; často zaznívá v opeře mluvené slovo a melodram, předepsány jsou i výkřiky. Schoeckova hudba se blíží atonalitě. V orchestru dodává hře zvláštní nuance 12 klarinetů, několik klavírů (Stravinskij, Orff) a silně obsazená skupina bicích nástrojů, omezena je skupina houslí. Naproti tomu se skladatel vrátil k tonalitě v *dramatické kantátě Vom Fischer und syner Fru* (O rybáři a jeho ženské; Drážďany 1930, dirigent Fritz Busch). Schoeckův vlastní text je psán v nářečí podle pohádky bratří Grimmů; jde o známý motiv příběhu o zlaté rybce. Jednoaktová zpěvohra je vystavěna jako duodrama; při scénickém provedení se nachází ireálná figura ryby v orchestru, zpívána basistou. Příběh o nenasytné rybářově ženě skladatel řeší jako téma s řadou variací. Vděčnou příležitost ke stupňování dramatického napětí poskytuje narůstání mořské bouře, závěr opery vyznívá smírně.

Skladatel písní:

O. Schoeck

V ovzduší sborové a oratorní hudby vyrostl skladatelsky Willy Burkhard (1900—1955). Odchovanec konzervatoří v Lipsku, Mnichově a Paříži, působil jako dirigent sborů a orchestrů a zasazoval se o provozování soudobé tvorby. Jeho jméno proniklo na veřejnost oratoriem *Das Gesicht Jesajas* (1935), v němž zaujme skladatelova pečlivá deklamace, umění polyfonie i asymetrická rytmika. Kompozičně náleží W. Burkhard k pokračovatelům avantgardy 20. let. Jedinou operu *Die schwarze Spinne* (Černý pavouk; 1949 Curych, nová verze 1954) vytvořil autor na libreto Roberta Faesiho a Georgetty Bonerové podle povídky Jeremiase Gotthelfa. V bizarním příběhu ze středověku v době moru se rozehrává strašidelný boj vesničanů s ďáblem o lidskou duši. Dvouaktová opera má pozoruhodnou dramaturgii; je koncipovaná ve dvojím pásmu rámcové

W. Burkhard

a vnitřní hry. Rámcová část hry je založena na mluveném slovu, kdežto vnitřní hra je zhudebněná. Spojení mezi oběma rovinami realizuje vypravěč, nositel epického živlu v opeře. Ústřední postavou je satanský Černý pavouk, dvojitá role — tanečnice, v klíčových místech figurující jako altistka. Mluvené slovo, zpěv, hudba, tanec a pantomima se prolínají v této opeře vzrušujícím způsobem.

H. Sutermeister

Za nejvýznamnějšího švýcarského skladatele oper se považuje Heinrich Sutermeister (1910—1995). Po studii na univerzitě se obrátil k hudbě, byl žákem Pfitznerovým a Orffovým. V operní tvorbě byl nadšen Debussym, ale jeho melodické vloze byl blízký pozdní Verdi; okouzila ho také simplicita Carla Orffa. Uprostřed moderny dával Sutermeister přednost spontánnosti, diatonice a sázel na divadelní účinek svých děl. Z dvanácti skladatelových oper dosáhla většina ohlasu na domácích scénách, ojediněle i v zahraničí. Původně rozhlasovou operou byla *Die schwarze Spinne* (Černý pavouk, 1936 Radio Bern, scénicky 1949 Sankt Gallen), jednoaktovka na námět shodný s dílem W. Burkharda. Libretista Albert Roesler nabídl skladatelovi jednodušší řešení o 4 osobách a sboru, který má významnou úlohu. Role mezzosopranistky — Černého pavouka — je psána v extrémně nízkých polohách. První úspěch získal Sutermeister s operou *Romeo und Julia* (Drážďany 1940, dirigent Karl Böhm, Maria Cebotari a Rudolf Dittrich v hlavních rolích, česky v Liberci 1964). Text převzal z klasického shakespearovského překladu Augusta W. Schlegela ve zkráceném znění, respektujícím originál; v lyrických místech použil veršů Shakespearových sonetů. Zhudebnění je v zásadě romantické, impresionistická harmonie vytváří jistou distanci od stylu bel canto. Orchester je silně obsazený, na jevišti se objeví madrigalový sbor čtyř pěveckých párů. Nejoriginálnější koncepcí Sutermeisterova hudebního jeviště je *Raskolnikov* (1948 Stockholm, dirigent Isai Dobroven). Podle románu F. M. Dostojevského *Zločin a trest* (1866) napsal libreto komponistův bratr Peter Sutermeister. Základem zhudebnění je zpěvná mluva upomínající na R. Strausse, ariovní pasáže jsou řídké. Mluveným rolím je předepsáno přesné metrum, jež je třeba dodržovat. Titulní role schizoidního hrdiny je rozpolcená na dvě osoby, reálného Raskolnikova a jeho druhé Já, zřetelně odlišené nižší hlasovou polohou. Děj komentují neviditelné pěvecké sbory, orchestr se uplatní v symfonických mezihrách. Tříaktovou operu *Der rote Stiefel* (Rudý střevíček, Stockholm 1951) vytvořil Sutermeister podle povídky Wilhelma Hauffa *Chladné srdce*. Podnázev *obrázková knížka pro hudbu* naznačuje pohádkový děj. Dvouaktová komická opera *Titus Feuerfuchs* o 2 aktech (Basilej 1958) podle frašky *Talisman* (1840) Johanna Nepomuka Nestroje

byla určena pro světovou výstavu v Bruselu. Autor ji mínil jako *parodii na bezmyslenkovitě přejímané, dnes však již přežitě operní formy, zvláště do nebe volající překlady do němčiny*. Adaptací novely *Madame Bovary* (1857) Gustava Flauberta si upravil Sutermeister libreto ke stejnojmenné opeře (*Paní Bovaryová*, Curych 1967). Na rozdíl od tradičnějšího zhudebnění Bondevillova využil konvenčních prostředků stejně jako prvků soudobé hudby. Základem výraziva je zpěvný recitativ; románový děj je zhuštěn do osmi obrazů orámovaných soudní scénou v úvodu a závěrečným výjevem hrdinky na smrtelném loži. Vzдор surrealistické předloze hry *Král umírá* (1962) Eugena Ionesca se skladatel obrací v opeře *Le Roi Béranger* (komp. 1981—1983) ke konvenci a k tradici ve výběru výrazových prostředků.

Vedle H. Sutermeistera a W. Burkharda náleží k předním švýcarským komponistům Frank Martin (1890—1974). Rodák z Ženevy, studoval v Curychu, v Římě a v Paříži. Po návratu do Ženevy působil jako učitel na institutu E. Jaques-Dalcroza, kde sám získal mnoho pro kompoziční tvorbu. V 50. letech vyučoval kompozici na Vysoké hudební škole v Kolíně n. R., od roku 1946 žil trvale v Nizozemsku, kde také zemřel. Jeho raná díla byla pod vlivem francouzské pozdní romantiky, ve 20. letech se zaměřil na problematiku rytmu a po roce 1930 se nadchl Schönbergovou dvanáctitónovou technikou, jejíž osobitou aplikaci si osvojil ve více skladbách. Martin spojuje tento způsob práce s funkční harmonií a dále rozpracovává rytmické formace. Skladatelova obsáhlá tvorba zahrnuje orchestrální i komorní díla, kantáty, oratoria i scénické práce. Kantátové kompozice psal Martin na francouzské i německé texty, oratorium na latinský text. Neoklasickému ovzduší se blíží zejména vytríbenými koncertantními skladbami, v nichž se objevuje také jeho oblíbený nástroj, cembalo. *Le roman de Tristan et Iseut* (1900) Josepha Bédiera se stal předlohou pro kantátu *Le vin herbé* (Kouzelný nápoj, 1943, scénicky 1947; Salcburské hry 1948, *Zaubertrank*, přeložil autor s částečným použitím textu Rudolfa Bindinga; česky Brno, 1972 JAMU, *Píseň o lásce a smrti*). Pozoruhodné dílo je vlastně skrytým dialogem s Wagnerovým psychologicky pojatým *Tristanem*. Martin vyšel ze tří kapitol románu evokujících tristanovský motiv, jak se dochoval v bretaňských pověstech. Zhudebnění upoutá kresebností scén; skladatel nerozlišuje recitativy a árie, rozvíjí před divákem dramaticky zvrásněné epické obrazy. Dvanáct zpěvních partů je doprovázeno souborem sedmi smyčců, klavírem a skupinou bicích; zvukový dojem je průzračný, skladba působí dojmem bezprostředního líčení.

V rekonstruované budově vídeňské Státní opery (1955) zazněla poprvé komponistova opera *Der Sturm* (Bouře, 1956; nové znění 1967). Martin

Klasika i exprese:
F. Martin

Bouře

komponoval na téměř doslovný klasický překlad Shakespearovy pohádkové hry od Augusta Wilhelma Schlegela. V podstatě je ráz díla lyrickoepický, hudba slouží k vystižení atmosféry. V melodice se nacházejí dvánáctitónové struktury, harmonika působí impresionisticky. Rozvinutá polyfonie a transparentní instrumentace vyvolávají dojem objektivní hudebního výrazu, životnosti dodává skladbě rytmika s ohlasy soudobé tanečnosti. Autor řešil ve své shakespeareovské opeře svár tří světů. Ušlechtilý Prospero, pravoplatný vévoda milánský, a zamilovaná dvojice Miranda a Ferdinand se vyjadřují lyrickopatetickými dialogy. Ariel, prezentovaný u Shakespeara jako přízrak, je v opeře rozdvojenou postavou; jeho role je tančena a text zpívá za něho smíšený sbor doprovázený malým souborem s cembalem na jevišti. Skupinu trosečníků v čele s groteskním Stephanem a netvorem Calibanem doprovází jazzová skupina hráčů. V zásadě prokomponované scény se střídají s mluvenými texty. Skladatel vyžadoval o premiéře na zpěvácích, aby nezpívali, ale hráli Shakespeara. Dirigentem původního znění ve vídeňské Státní opeře (1956) byl Martinův krajan Ernest Ansermet.

ANGLIE A SPOJENÉ STÁTY AMERICKÉ I Skupina anglických skladatelů narozených na rozhraní století usiluje dále o emancipaci domácí operní tvorby, nevyvolává však svými díly zahraniční úspěchy. Nápadný je u těchto autorů menší zájem o operu, k jejíž tvorbě přistupují teprve v pozdějším věku. Nejsou zasaženi vlivem druhé vídeňské školy ani neprojevují radikalismus ve scénickém oboru. Tito komponisté si získali známost v symfonické a komorní hudbě spíše nežli na hudebním jevišti. V tom mají cosi společného s generací italské hudby dvacátých a třicátých let. Anglická operní tvorba vystoupí z izolace razantním způsobem v dílech následující generace v čele s Benjaminem Brittenem.

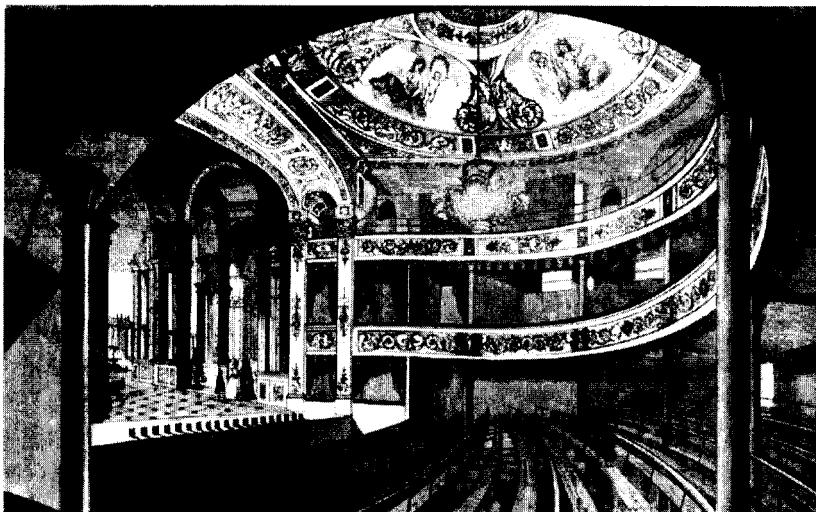
A. Benjamin

Skladatel a pianista australského původu Arthur Benjamin (1893—1960) vystudoval londýnskou *Royal College of Music*, kde později vyučoval; k jeho žákům náleží Benjamin Britten. Tento skladatel především nástrojové hudby věnoval opeře několik prací. Jednoaktová *Prima Donna* (1949, Londýn) navazuje na typ opery o opeře. Děj se odehrává v Benátkách 18. století, dvě primadony soupeří ve scéně z pomyslné zpěvohry Ariadne desolata. Do sféry romantické opery se vrací *The Tale of two Cities* (Příběh dvou měst, 1957). Zhuštěním textu Dickensovy povídky ze vzrušené doby pádu Bastily poskytl libretista Cedrif Cliffe skladatelovi možnost vytvoření dramaticky vyhocené scénické skladby.

L. Berkeley

Jedním z nejvýraznějších skladatelů před Brittenem byl Lennox Berkeley (1903—1989), u něhož vystupuje do popředí elegance a plynulost

hudební řeči. Rovněž tento komponista byl činný především v oboru symfonické a komorní hudby a tvorbě oper se věnoval až ve zralém věku. Berkeleyova technická pohotovost pramenila ze skladatelova studia u Nadi Boulangerové v Paříži. Pozornost vzbudila jeho celovečerní opera *Nelson* (1954) na námět z anglické historie. Ze dvou aktovek, prove-



Interiér
divadla Olympic
(1849—1890),
Londýn

dených v 50. letech, si získala pozornost publika suchým anglickým humorem *A dinner Engagement* (Pozvání na večeři, 1954). Provokujícím dílem je poslední dokončená komponistova opera *Castaway* (Vyrhel, 1967). Stylově se rozvíjí Berkeleyovo dílo pod vlivem impresionismu a neoklasicismu.

Jako samouk začínal William Walton (1902—1983), zpěvák v *Christ Church College* v Oxfordu, žák varhaníka Hughha Allena, pěstitel díla Bachova v Anglii. Impulsem k tvorbě bylo pro Waltona setkání s významnými zjevy, jako byl Ferruccio Busoni a dirigent Ernest Ansermet. Začátky Waltonovy kompoziční tvorby jsou ve znamení atonality, později se skladatel obrátil ke konzervativnímu směru klasicoromantickému. Měl dlouholeté kontakty s Mezinárodní společností pro soudobou hudbu (ISCM), na jejíchž festivalech zazněla jeho významná díla (oratorium *Belshazzar's Feast*, Leeds 1931). W. Walton projevoval celoživotní zájem o italskou operu; v Itálii se rovněž usadil a také tam zemřel. Jeho operní žeň je však skrovná. První opera je plodem až Waltonova zralého věku. Podle středověkého a renesančního čtení zpracoval Christopher Hassall libreto k hudební tragédii *Troilus and Cressida* (Londýn 1954). Kressida

W. Walton

je dcerou velekněze v antické Troji a má se stát kněžkou, od čehož ji odvrátí náklonnost k Troilovi. Je však provdána proti své vůli a Troilus zahyne ve válce. Aby unikla pohaně, Kressida dobrovolně ukončí svůj život. Libretista Paul Dehn napsal podle aktovky A. P. Čechova text ke skladatelově komické opeře *The Bear* (Medvěd, Aldeburgh 1967).

Cestu k širšímu publiku hledal nejen prostřednictvím tradiční hudební mluvy, ale také levicovou orientací Alan Bush (1900—1990). Odchovanec Johna Irelanda na Královské hudební koleji v Londýně, studoval v Berlíně muzikologii a filosofii a po návratu domů působil vedle učitelské činnosti jako sbormistr dělnických těles. Dvě jeho opery na společenské náměty byly provedeny ve východním Německu. Opera *Wat Tyler* (Lipsko 1953) čerpá z doby povstání sedláků roku 1381 pod vedením řemeslníka toho jména. Skladatel vykreslil středověké prostředí archaickou hudbou s drsnou melodikou a výraznou rytmikou, v průhledné polyfonní sazbě. Na námět dělnických bojů v Anglii minulého století složil Bush operu *Men of Blackmoor* (Muži z Blackmooru, Výmar 1956). Středem děje je láska mladého horníka a venkovského děvčete; v hudbě je využito nápěvů tradičních lidových i dělnických písní, zazní tu množství sborů.

Opera ve Spojených státech amerických

Operní život ve Spojených státech amerických se rozvíjel za odlišných podmínek nežli v Evropě. S Anglií měl společnou návaznost na kontinentální produkci i tvorbu, zejména italskou a německou. Roku 1883 byla otevřena *Metropolitní opera v New Yorku* (3045 míst), nejvýznamnější operní budova v Severní Americe. Koncem 19. století sem proniká německý, zejména wagnerovský repertoár, související s angažováním umělců. V čele ústavu stojí později Felix Mottl a Gustav Mahler. *The Metropolitan Opera House New York* (MET) si uchovává konzervativní ráz a převážně evropský programový výběr. V prvním desetiletí 20. století již měla svůj nynější profil jako instituce, v níž vystupují nejslavnější mezinárodní hvězdy a provozují největší díla světového repertoáru v originálních jazycích. Produkce americké původní tvorby je až do 30. let skrovná a má jen národní dosah. Skladatelé hledají vzdělání v Evropě a usilují o vytvoření americké národní opery. Věnují pozornost zejména hudební komedii (muzikálu), která se rozvíjí po celé 20. století a nezdřizitelně proniká i do Evropy.

*Trojice průkopníků:
F. S. Converse*

Jako průkopníky americké opery lze uvést tři skladatelská jména: F. S. Converse, H. W. Parker a Ch. W. Cadman. Frederick Shepherd Converse (1871—1940) studoval na Harvardově univerzitě a později v Mnichově u J. Rheinbergera; po návratu do vlasti vyučoval na vysokých školách. Je především symfonik; z jeho čtyř oper byla aktovka *The Pipe of Desire*

(Kouzelná píšťala, Boston 1906) provedena v MET jako prvé dílo amerického autora tohoto oboru (1910). Čarodějný nástroj krále elfů přinese zhoubu mileneckému páru, když se před tím pokusil mladík píšťalku zneužít.

V Mnichově u J. Rheinbergera studoval rovněž Horatio William Parker (1863—1919), chrámový hudebník a skladatel, varhaník a sbormistr. Vyučoval také kontrapunkt na *National Conservatory* v době, kdy v čele ústavu stál Antonín Dvořák. Obě autorovy opery získaly ceny. *Mona* na text Briana Hookera byla provedena v MET roku 1912 jako vítězné dílo soutěže o 1. cenu 10 000 dolarů. Pozdně romanticky založená opera se odehrává ve staré Anglii jako jakási novodobá obdoba *Tristana a Isoldy*. Opera *Fairyland* (Pohádková říše, Los Angeles 1915) s textem téhož libretisty je symbolistní pohádka s prvky panteismu, ne nepodobná ovzduší děl N. Rimského-Korsakova. Skladatel se však přimkl spíše k Wagnerovi svými leitmotivy, kypící chromatickou harmonií a bohatým orchestrálním zvukem. Tato pohádková opera získala cenu Dámského klubu Národní federace amerických žen.

H. W. Parker

Ojedinelou postavou nadšence pro indiánskou hudbu na operním jevišti zůstává Charles Wakefield Cadman (1881—1946). Tento erudovaný varhaník a skladatel se uplatnil kompozičně ve více oborech a stal se známým svým zaměřením na domorodou hudbu amerických Indiánů, kterou soustavně studoval přímo v rezervaci. Přednášel také o tomto tématu v Londýně a v Paříži a dosáhl významných hodností a poct. Celoživotní skladatelův zájem o indiánskou hudbu se promítl i do jeho pěti oper. Nejúspěšnější z nich, *Shanewis* (MET 1918), podle indiánských mýtů, obsahuje četné autentické melodie, je však podobně jako další komponistovy opery pozoruhodná spíše folkloristicky nežli jako skutečně dramatické dílo.

Ch. W. Cadman

Ve skupině amerických skladatelů oper, jejichž díla se objevují ve 30. letech jako projev narůstajícího sebevědomí národní kultury, se již nacházejí významná jména hudebníků. V jejich pracích lze vysledovat prvky aplikované zábavné a taneční hudby, jazzu a muzikálu, jež ovlivňují vážnou scénickou tvorbu v Americe nesrovnatelně více nežli v Evropě. Na této oblibě zábavného jevištního žánru založil své úspěchy ve Spojených státech Kurt Weill, jeden z prvních emigrantů z Evropy v době nadvlády nacistů (1935). Není zanedbatelný vliv nejvýznamnějších evropských komponistů, kteří působili v USA, v čele s A. Schönbergem (1934), I. Stravinským (1939) a P. Hindemithem (1940); k nim náleží i český skladatel Bohuslav Martinů, který pobýval v americké emigraci v letech 1940—1953. V podstatě se však rozvíjí americká operní tvorba

*Operní skladatelé
30. let*

svébytným způsobem, s důrazem na sociální náměty. Rozhodující vliv na vývoj této generační vrstvy má studium mladých skladatelů v Evropě, zejména v Paříži, Berlíně a ve Vídni.

L. Gruenberg Skladatel ruského původu Louis Gruenberg (1884—1967) studoval v New Yorku a později u Busoniho v Berlíně a dále ve Vídni na konzervatoři. Stal se známý jako symfonik, pozornost vzbudila jeho suita *Daniel Jazz* (1923) pro tenor a 8 instrumentů. Podle hry Eugena O’Neilla složil Gruenberg dvouaktovou operu *The Emperor Jones* (Císař Jones, MET 1933). Znamé drama líčí osudy uprchlého trestance a později absolutistického monarchy Bruta Jonese na ostrově v Karibském moři. Tento domorodý Macbeth, pronásledovaný na útěku před chystanou vzpourou výčitkami svědomí, hyne nakonec dobrovolně vlastní rukou. Jako jedna z prvních amerických rozhlasových oper zazněly *Green Mansions* (Columbia Broadcasting System, 1937). Gruenberg začínal v okouzlení atonalitou, jeho styl se postupně ustálil v neoklasické orientaci.

D. Moore Na Yaleově univerzitě a poté v Paříži u V. d’Indyho, N. Boulagerové a E. Blocha se vzdělal Douglas Moore (1893—1969). Byl varhaníkem a působil pedagogicky; jako skladatel se uplatnil v symfonickém a komorním oboru i jako sborový autor. Ve svých osmi operách vyhledával Moore náměty ze života drobných amerických lidí, do jejichž osudů se dokázal vžít a ztvárňovat je s nádechem lyrismu. Podle povídky Stephena Vincenta Beneta (1937) si napsal libreto k jednoaktové opeře *The Devil and Daniel Webster* (Ďábel a Daniel Webster, 1937). Historika o vykoupení lidské duše z moci ďáblův se odehrává v New Hampshire roku 1840 a je okořeněna napětím procesu, v němž Daniel Webster obhájí svého klienta Jabeze Stona před porotou složenou z proslulých padouchů historie lidstva. Skladatelovi se podařilo evokovat prostředí Nové Anglie s jejím humorem a vtipem. Mooreova opera byla jako vzácná výjimka dílem, jež se udrželo na repertoáru amerických divadel. Lidovému prostředí se skladatel ještě více přiblížil citacemi původních melodií v opeře *The Ballad of Baby Doe* (Balada o Baby Doe, 1956) na námět z období dolování v Coloradu.

V. Thomson Dostáváme se ke skupině komponistů, v jejichž dílech se nápadně projevuje vliv jazzové hudby. Skladatel, dirigent a kritik Virgil Thomson (1896—1989) studoval v Cambridgi a u Nadi Boulangerové v Paříži, kde žil v letech 1925—1940. Kompozičně zasáhl do všech hlavních oborů, ve svých několika operách usiloval o vystižení přirozeného akcentu mluvené americké angličtiny a o vytvoření amerického stylu na hudebním jevišti. Na libreta Gertrudy Steinové vytvořil dvě opery. *Four Saints in Three Acts* (Čtyři svatí ve třech aktech, 1934) byli provedeni ve *Společnosti*

přátel a nepřátel moderní hudby v Hartfordu (Connecticut) a jejich děj jako by korespondoval s lehkovázností názvu této instituce. Děj se odehrává v barokním Španělsku a jeho hrdiny jsou sv. Terezie, jež se objeví ve dvou podobách, jako sopránová a mezzosopránová role, a sv. Ignác z Loyoly; snahou světců je přivést své světsky založené bližní na cestu svatosti. V opeře *The Mother of Us All* (Matka nás všech, Columbia University 1947) se divák stává svědkem zápasu za práva žen, v jehož čele stála zakladatelka amerického feministického hnutí Susan B. Anthonyová. Historickou autenticitu děje dotvrzují další postavy tehdejšího společenského života Ameriky.

Příklon k jazzově taneční hudbě spojoval se sociálně kritickým pohledem na soudobou společnost Marc Blitzstein (1905—1964). V Evropě studoval u Nadi Boulangerové a Arnolda Schönberga, zaměnil však modernismus pod vlivem Hanse Eislera za styl blízký populární hudbě. Asi obdobně jako práce Arthura Sullivana (1842—1900) uvádějí se scénické skladby Blitzsteinovy střídavě jako díla populárního nebo vážného oboru. Na vlastní text napsal Blitzstein operu *The Cradle Will Rock* (Kolébka se zahoupá, 1937), kterou uvedli Orson Welles a John Houseman po úředním zákazu díla v improvizované podobě. O šikanování imigrantů jedná opera *No for an Answer* (Odpověď zní Ne, 1941). Jestliže jsou tyto práce blízké filmové hudbě a muzikálu, znamená *Regina* (1949) podle známé hry Lilian Hellmanové *Lištičky* (1939, jako muzikál 1949) komponistův obrat k moderní zpěvohře silně poznamenané jazzem. Regina je vedle Gershwinova Porgyho a Bess jedinou jazzem ovlivněnou americkou operou, jež je uváděna na operních jevištích. Blitzstein se netajil tím, že jeho kompozičním vzorem je Leonard Bernstein. Neproslavil se však žádným svým původním dílem, nýbrž znamenitou americkou adaptací Třítrošové opery (*The Threepenny Opera*, 1954).

M. Blitzstein

Jako nejmávanější člen této skupiny se jeví ve svém obsáhlém díle, zahrnujícím jak symfonická, tak komorní i vokální díla, Aaron Copland (1900—1990). Rovněž on byl žákem Nadi Boulangerové v Paříži a po návratu do vlasti usiloval o vytvoření americké národní hudby. V první fázi tvorby byl silně ovlivněn jazzem, pak se obrátil k experimentování a od poloviny 30. let se snažil o zpřístupnění hudební mluvy, aby byla srozumitelná všem. Opera je zastoupena u Coplanda okrajově. Do jazzového období náleží *The Second Hurricane* (Druhý hurikán, 1937), určený pro střední stupeň škol jako studentské představení. V opeře *The tender Land* (Drahá země, 1954) se divákovi nabízí děj z farmářského prostředí na Sřtedozápadě v době hospodářské krize, do níž se promítají osudy mladé dívky, toužící po úniku z venkova. Text napsal Horace



Aaron Copland

Everett, opera byla provedena v *New York City Opera* (zal. 1944), jež konkurovala Metropolitní opeře uváděním soudobé, i americké tvorby.

Opera v mladém ČSR STŘEDNÍ A VÝCHODNÍ EVROPA | Pro skladatelskou generaci vstupující po roce 1920 do kulturního života mladé Československé republiky je příznačný definitivní odklon od romantismu. Mladí komponisté se mohli seznamovat s díly evropské avantgardy, byli okouzleni pařížskou Šestkou i Stravinským, Schönbergem, A. Bergem i Hindemithem, E. Křenkem a K. Weillem. Na festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu v Praze roku 1924 vyslechli kompozice moderní nástrojové i vokální tvorby. Opera však stála stranou jejich zájmu, protože v jejich očích byla až příliš těsně spjata s romantismem a v Čechách se zakladatelskými díly Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka. V jejich stopách kráčeli příslušníci starší generace Rudolf Karel a Boleslav Vomáčka. Od nich se zásadně odklonili Emil František Burian, Pavel Bořkovec, Pavel Haas a Iša Krejčí; v oboru zábavného hudebního divadla vynikl Jaroslav Ježek.

Divadelník Jako jediný domácí skladatel, který se může svým hudebně divadelním
E. F. Burian cítěním srovnávat s Bohuslavem Martinů, vystupuje v této skupině do přední Emil František Burian (1904—1959). Je rovněž ojedinělým zjevem, slučujícím v jedné osobě vynikajícího režiséra, tvůrce avantgardní scény D 34, skladatele a svého času zpěváka songů. Původem ze známé pěvecké rodiny, byl vzdělán na mistrovské škole pražské konzervatoře u J. B. Foerster; jeho vzorem byla evropská divadelní a hudební avantgarda. Sám se zapsal do její historie zejména vytvořením souboru tzv. *voicebandu*, recitačního sboru s přesně vymezeným rytmem a přibližně udanou tónovou výškou; značný ohlas vzbudil tento unikátní pokus na mezinárodním hudebním festivalu v Sieně roku 1928. Burianův voiceband je možné považovat za předzvěst mluveného sboru (*Sprechchor*), který se uplatnil později zejména u A. Schönberga a C. Orffa. Ve svých scénických dílech se Burian projevuje jako komponující divadelník. V čele těchto prací stojí *Bubu z Montparnasu* (komp. 1927, premiéra ve Státní opeře Praha 1999) na text Ctibora Blatného a skladatele podle románu Charlese Louise Philippa. Hrdiny civilistického příběhu z Paříže 20. let jsou Bubu, pasák hollek, a prostitutka Berta. Opera upomene na ovzduší Kurta Weilla, hudebně je však závažnější; můžeme zaslechnout ohlasy expresionismu. Ve velkém orchestru se nacházejí nástroje jazzové hudby a zdůrazněná skupina bicích instrumentů. Po letech se obrátil E. F. Burian k zábavnému hudebnímu divadlu; *Opera z pouti* (1956) jedinečně evokuje jarmareční ovzduší s cirkusovou poezií vyvolavačů, komediantů a panoptika.

Nejšťastnější byl skladatel v originálních adaptacích tradičního venkovského folkloru, který stylizoval do svérázných jevištních suit. Zpěv, mluva, pantomima a tanec, herecké gesto a hudba se spojují v těchto originálních útvarech v jedinečný útvar. Lidovou suitou *Vojna* (1935) protestoval autor proti nástupu fašismu v Evropě. Zralou ukázkou tohoto typu je *Láska, vzdor a smrt* (1946). Folklor znamená u Buriana stále živý zdroj inspirace podobně jako u Bohuslava Martinů. V době ohrožení národního bytí se obrací E. F. Burian k námětu, který zamýšlel zhudebnit již Leoš Janáček (1908). Opera *Maryša* (Brno 1940) o 5 obrazech podle dramatu bratří Mrštíků je skladatelovým nejzávažnějším dílem. Jejím východiskem je stupňovaná mluva s výrazným uplatněním nářečí, jež se vzpíná na dramaticky vypjatých místech k vášnivému patosu. Dialogické duety se střídají s monology a sbory. Hudba plyne ve vzrušivě dramatickém pásmu, zpěvní hlasy jsou zdůrazněny orchestrem dotvářejícím děj. Stín Janáčkův se míhá nad tímto osamělým pokusem o evokaci realistické opery z rozhraní minulého a tohoto století.

Skladatel německé národnosti, který se přiblížil v českém prostředí evropské avantgardě, byl Erwin Schulhoff (1894—1942). Pražský rodák, byl přijat jako desetiletý na doporučení A. Dvořáka na konzervatoř, studoval dále v Německu. Působil jako klavírista, propagoval soudobou tvorbu a zanechal obsáhlé dílo, zasahující do více oborů. Do nepříliš početné scénické tvorby hudební avantgardy v Čechách náleží jako pozoruhodné dílo tragická Schulhoffova opera *Plameny* (Brno 1932) na text K. J. Beneše s moderním donjuanským námětem. K autorovým experimentálním dílům, z nichž některá vzbudila mezinárodní pozornost, se řadí jazzové oratorium *HMS Royal Oak* (1935).

E. Schulhoff

Schulhoff se stal obětí nacistické perzekuce. Stejný osud stihl dva německé operní skladatele původem z českých zemí. Hans Krasa (1899—1944?) pocházel z Prahy, byl žákem A. Zemlinského a F. Poulenca. Jeho tvorba se rozvíjela pod vlivem neoklasicismu I. Stravinského. Podle Dostojevského složil operu *Verlobung im Traum* (Zásnuby ve snu), kterou uvedlo Nové německé divadlo v Praze roku 1933 pod taktovkou G. Szella. V internačním táboře v Terezíně se Krasa věnoval práci s dětmi a roku 1943 tu provedl svou dětskou operu *Brundibár* na český text Adolfa Hoffmeistera (55 repríz!)

Skladatel a dirigent Viktor Ullmann (1898—1944?), rodák z Českého Těšína, studoval u A. Schönberga. Z jeho několika oper vzbudil pozornost *Der Sturz des Antikrist* (Pád Antikrista). Toto dílo bylo provedeno teprve v Bielefeldu v roce 1995. Nedokončená opera *Der Kaiser von*

Atlantis (Císař Atlantidy), která se objevila na několika velkých scénách, zazněla v češtině poprvé v *Divadle Kolowrat* v Praze v roce 1995.

Velmi slibně se vyvíjela tvorba brněnského avantgardního skladatele P. Haas Pavla Haase (1899—1944), jemuž však osud nedopřál přežít hrůzy nacistické okupace a druhé světové války. Ohlasy francouzské moderny spojoval s prvky jazzu a v posledních letech i s ohlasy české lidové tradice. Vrcholem jeho tvorby je tragikomická opera *Šarlatán* o 3 dějstvích (Brno, 1938) na vlastní námět i libreto. Hrdinou příběhu je mastičkář Pustrpalk putující městy i vesnicemi jako zázračný medikus. Jeho stínem je mnich Joachim, mstitel Pustrpalkova šarlatánství. Kuriozitou je písnička o kočovných lékařích a divotvorcích, jež se má zpívat v hledišti — něco, co známe z Hindemithových skladeb pro festivaly amatérské hudby.

Neoklasicismus v české
opeře: P. Bořkovec

Nejvýraznějším neoklasicistním skladatelem na domácí půdě je Pavel Bořkovec (1894—1972). Na sklonku 20. let se přiblížil evropské avantgardě a ve 30. letech se ustálil jeho styl v pevný řád s motorickými i neoklasickými prvky a osobitým, neromantickým lyrismem. Bořkovec je orchestrální a komorní skladatel; opeře se věnoval spíš výjimečně. Na vlastní text podle hry J. W. Goetha složil operu *Satyr* (Praha, 1942). V námětu není těžké rozeznat jinotaj; Satyr je zřetelný obraz samozvaného a pyšného uzurpátora moci. Jeho protihráčem je poustevník, ve hře je také žena veleknězova Eudora; děj se odehrává v neklidné době raného křesťanství. Na podobné parabole je založeno i Bořkovcovo nejzdařilejší opus, balet *Krysař* (1939). K 600. výročí založení Univerzity Karlovy v Praze věnoval skladatel operu *Paleček* (Praha 1958). Text napsal František Kubka podle vlastního románu, jehož hrdinou je moudře veselý rytíř Jan Paleček, šašek krále Jiřího z Poděbrad, druh svých slavnějších kolegů světové literatury. Není vázán na přízeň mocných, žije svobodně a nezávisle a zasahuje tam, kde cítí křivdu. Intelektuálně založenému skladateli bylo blízké ovzduší českého quattrocenta se studentskými taškařicemi a krčemnými příhodami. V opeře zazní balada Françoise Villona a melancholická francouzská píseň. Bořkovec se nevzdává árií, duet a ansámblů, přitom však zachovává přísnou hudební logiku.

Gaminskou tvář neoklasicismu ukazuje ve svém navýsost originálním díle Iša Krejčí (1904—1968). Vystudoval kompozici u Vítězslava Nováka a dirigování u Václava Talicha na mistrovské škole pražské konzervatoře, působil jako dirigent a dramaturg opery, šéfdirigent v Olomouci a nakonec dramaturg Národního divadla v Praze. V popředí jeho nástrojového díla stojí čtyři symfonie překypující vtípnou, briózní i lyrickou hudbou. Totéž platí o skladatelových komorních kompozicích. Iša Krejčí měl dar vložit i do příležitostných děl pasáže nenapodobitelného

zvukového kouzla. Mnoho z toho se odrazilo v opeře, jež si získala značnou oblibu na domácích scénách a pronikla jako jedno z mála děl své doby také za hranice. Podle Shakespearovy *Komedie plné omylů* napsal Josef Bachtík text ke komické opeře *Pozdvížení v Efesu* (Praha, 1946). Zdařilé libreto navozuje ve ztřeštěné historii dvou dvojic bratrů-dvojčat, pánů a sluhů, hledajících navzájem své dvojence, řadu vtipných jevištních situací. Skladatel navázal na italskou buffu, zvolil však pro své dílo formu zpěvohry s mluvenými dialogy. Základem je periodické dvoutaktí a čtyřtaktí, hudba je nesena staccatovými útvary. V recitativních pasážích zaznívá často rychlé parlando, zpěvní party znějí lehce nadýchnutými popěvkami. Nainvni až trumpetkový sloh, čirá diatonika a svrchovaná prostota výrazu dodávají opeře zvláštního půvabu. Jednoaktovou operu *Antigona* na známý antický námět komponoval I. Krejčí v roce 1934 na Sofoklův text. Značnou pozornost vzbudilo dílo v televizním zpracování Pavla Hobla (1964). Fragmentem bohužel zůstalo *Temno* (komp. 1944—1951) na text Mirko Očádlíka podle známého románu Aloise Jiráska.

Pozdvížení v Efesu

Do této skupiny skladatelů generačně patří i Václav Trojan (1907—1983), jehož tvorba náleží především kreslenému a loutkovému filmu ve spolupráci s Jiřím Trnkou a také užité, zábavné a taneční hudbě. Tento žák V. Nováka a A. Háby v oddělení čtvrttónové hudby využil ve svých skladbách jedinečným způsobem prvky tradičního českého folkloru. Kromě pozdního baletu na shakespearovské téma *Sen noci svatojánské* (1959, Brno) je nejzávažnějším autorovým jevištním dílem dětská opera *Kolotoč* (Čs. rozhlas 1942, scénicky Ostrava 1960). Text Marie Charousové-Gardavské poskytl skladatelovi příležitost k rozehrání pestrého děje, v němž vystupují postavy reálné i ireálné, dospělé i dětské, zpívající, mluvící i němé. Pozornost malých diváků má udržovat dětský sbor, rozdělený na tři skupiny; jedna je v hledišti a dvě po stranách jeviště. V barvitém zvuku orchestru je využit smysl dětí pro rytmus v samostatně vystupující skupině bicích nástrojů.

V bulharské opeře druhé třetiny 20. století vystupují do popředí tři komponisté, jejichž díla si získala respekt na domácích scénách. Ljubomir Pipkov (1904—1974) studoval u P. Dukase v Paříži; v jeho skladbách se objevují impresionistické prvky ve spojení s expresivním výrazem. Již v první opeře *Janitite devet bratja* (Janitinych devět bratrů, 1937) se pokusil skladatel o stmelení bulharských lidových prvků s evropskou kompoziční technikou. Podle vzoru Musorgského se Pipkov snažil odstranit dichotomii mezi slovem a hudbou. Lidová balada o dívce, jež pomstí smrt svých devíti bratrů, dala komponistovi možnost rozvinout

Bulharská opera

L. Pipkov

dramaticky nosné hudební pásma. Podle historického románu *Den poslední* (1934) Stojana Zagorčína složil Pipkov hrdinskou epickou operu *Momčil* (1948). Jejím hrdinou je bojovník proti Turkům v době 14. století. Jasně členěné ansámby a obsáhlé sborové scény s ohnivými pochody se střídají s lyrickými pasážemi. Tato opera náleží v Bulharsku k nejoblíbenějším. K vývoji epického hudebního divadla na bulharské půdě přispěl Pipkov operou *Antigona 43* (1963). Libretisté použili motivu Sofoklovy tragédie v příběhu z bulharského města ve čtyřicátých letech 20. století v době protifašistického odboje. Antigona z roku 1943 je sestra popraveného partyzána, jež vzdor přísnému zákazu odnese bratrovo mrtvé tělo z náměstí. Událost se odehrává za scénou, divák ji sleduje jako odraz v jednání hlavních postav. Opera je rozčleněna na prolog, pět obrazů a tři sborová intermezza. Významnou roli hraje sbor jako hlasatel myšlenek, místy se ztotožňující s divákem. Taneční scény a orchestrální mezihry podtrhují alegorický ráz díla, jež má blízko k oratoriu.

V. Stojanov Pianista, pedagog a skladatel Veselin Stojanov (1902—1969) byl odchovancem vídeňské hudební akademie. Působil jako koncertní klavírista, pedagog a dirigent opery. Je autorem první novodobé bulharské komické opery. *Ženskoje carstvo* (Vláda žen, 1935) je satirická opera na emancipaci žen, jejíž svěží hudba je zvýrazněna vtipnou orchestrací. K vážnému oboru přispěl Stojanov operou na antickou látku podle románu Gustava Flauberta *Salambo* (1940). Tragický příběh kartaginské kněžky zamilované do odsouzence, který má zemřít její rukou, skladatel zhudebnil pateticky vášnivými tóny. Hrdinou Stojanovovy druhé komické opery *Chitar Peter* (Chytrý Petr, 1958) je lidový vtipálek Nasredin, známá figura z doby turecké nadvlády. Jako znalec orientální hudby zachytil skladatel zdařile lokální kolorit děje.

M. Goleminov Žák Vincenta d'Indyho na *Schola cantorum* v Paříži a Paula Dukase, Marin Goleminov (1908), je autorem 4 symfonií a dalších orchestrálních skladeb. Na hudebním jevišti se stal známým baletem *Nestinarka* (1942), v němž uvedl na scénu tajemný kultický obřad dávného bulharského venkova. Z ovzduší povstání bulharského lidu proti Tatarům a Byzantincům čerpá opera *Ivajlo* (1959) o 6 obrazech podle činohry Ivana Vazova. Jejím hrdinou je pastýř Ivajlo, který v čele selského vojska osvobodí zemi. Mohutné sborové scény v opeře kontrastují s lidovými tanečními výjevy, nesenými příznačnou bulharskou rytmikou. Děj opery *Trakijski idoly* (Thrácké modly, 1981) se vrací dva tisíce let nazpět. Malíř Teres pracuje na výzdobě knížecí hrobky; zamiluje se do dcery hlavního žrece, která je určena jako oběť zesnulému náčelníkovi kmene. Chmurné ovzduší pohanského Bulharska vyvolává asociace na Stravinského balet

Svěcení jara. Melodická tkáň je v podstatě atonální, hudba je ovládána efektními bulharskými rytmy, v harmonii jsou nápadné časté sekundové shluky.

Zcela zvláštní vývoj prodělala opera na území Ruska v době sovětského zřízení. Ve 20. letech a na počátku 30. let byl středem modernistů Leningrad, v němž se provozovaly skladby evropské avantgardy. S velkým ohlasem byl proveden s řadou repríz Vojcek (1927) Albana Berga, Skok přes stín (t. r.) Ernsta Křenka, Vzdálený tón Franze Schrekerera (1925). Mladí ruští nadšenci komponovali revoluční nebo historické náměty s použitím prostředků moderní hudby. Vladimír Deševov složil na text Borise Lavreňova operu o 4 jednáních *Led i stal'* (Led a ocel, 1930). Hluk strojů v předehře ke druhému jednání, vylíčený bruitistickými prostředky, vzbudil u kritiky obvinění z futurismu. Autor populární písně *Políčko, pole* (1934) Lev Knipper, skladatel osmi oper, začínal jako sovremennik tragickým představením *Severnij veter* (Severní vítr, 1930) o boji proletariátu s nepřátelskými živly v Baku. Převážně deklamačním způsobem řešil koncepci opery *Zagmuk* (1930) o povstání otroků ve staré Babylonii Alexandr Krejn. Dílo bylo přijato jako příspěvek k novému pojetí orientalismu v ruské hudbě. Všechny opery přívrženců modernismu však byly ostře kritizovány radikálními stranickými kruhy sovětské společnosti. Vývoj směřoval k útvarům, jež by proklamovaly ideje revoluce co nejširším vrstvám, a to nejprostším, všem srozumitelným hudebním jazykem. Jedním z prvních děl toho druhu byla hudebně dramatická kronika o 3 jednáních s apoteózou *Za krasnij Petrograd, 1919 god* (Za rudý Petrohrad, rok 1919), jež byla provedena v Leningradě roku 1925. Komponisté A. Gladkovskij a J. Prussak použili intonací dělnických a masových písní a záměrně koncipovali svou práci tak, aby byla proveditelná v dělnických souborech.

Po počáteční nedůvěře, kterou projevovali vůdčí představitelé sovětské vlády vůči operě jako útvaru úzce spjatému s aristokratickou a měšťanskou společností, se rozvíjela v prvních letech po revoluci opera nadějně. Objevili se vynikající pěvci, do služeb opery se dávaly přední osobnosti divadla jako Stanislavskij a Němirovič-Dančenko. Základní repertoár opery se jevil jako konzervativní a nedostatku soudobých látek měla odpomoci aktualizace známých děl. Leningradský režisér Vinogradov uvedl Pucciniho Toscu s novým textem pod názvem *V bitvě za komunu* a Meyerbeerovy Hugenoty jako *Děkabristy*.

Pro vývoj operní tvorby v sovětském Rusku je příznačný neustálý ideologický dozor ze strany vládních představitelů kultury nad nově vznikající-

*Opera v Rusku
za vlády sovětu*

Nástup avantgardy

Ideologie a kultura

cími uměleckými díly. Jeho výsledky po odstupu několika desetiletí se jeví jako drtivé pro celou oblast umění. Dva největší skladatelé ruské hudby první poloviny 20. století, Šostakovič a Prokofjev, byli vystaveni za svá díla nesmlouvavé kritice stranických orgánů, které určovaly směr vývoje. Ze svých sedmi oper složil Prokofjev jen jednu na námět z revolučních bojů, Semjon Kotko, a byl za ni kritizován. Šostakovič byl frustrován útokem, který vzbudila jeho opera *Lady Macbeth Mcenského újezdu* v článku *Chaos místo hudby* v deníku Pravda 28. 1. 1936 a v operním oboru se odmlčel. Vznikala řada nových operních děl — do roku 1954 bylo napočítáno 600 těchto prací — avšak nebylo nikdy jasné, s jakým ohlasem se setkají u regulátorů kultury.

I. Dzeržinskij: Teprve triadvacetiletý Ivan Dzeržinskij (1909—1978) složil na text svého bratra operu *Tichij Don* (Tichý Don, Leningrad 1935). Známy román Michaila Šolochova, líčící osudy kozácké vesnice ve světové a občanské válce, bylo vděčné téma. Po počátečním vlažném přijetí a po přepracování dosáhla tato juvenilie zásadního úspěchu a byla kladena po léta za vzor skladatelům. V duchu vyhlášeného socialistického realismu sloužila za model *písňové opery* (*pesennaja opera*) v sovětské tvorbě. Vysoce oceňován byl lidový tón, jehož docílil mladý komponista bez přímého napodobení folkloru, dále vyvolaly kladnou odezvu některé postavy a zvláště se líbily sborové výjevy v tradici ruské opery 19. století.

J. Mejtus: *Mladá garda* Po druhé válce se objevila další vzorová opera, *Molodaja gardija* (Mladá garda, Leningrad 1947 v ukrajinské řeči, 1950 v ruštině). Ve své již páté opeře zpracoval skladatel Julij Mejtus (1903—1978) námět románu Alexandra Fadějeva o odboji mladé organizace v době napadení Sovětského svazu nacistickými armádami. Navázal přitom na písňový operní typ třicátých let a ve snaze učinit své dílo přístupným nejširším vrstvám použil masových písní a folklorních ukrajinských nápěvů. V patetických recitativích, široce kantabilních ariosních výstupech a sborech se Mejtusův hudební jazyk přiblížil tradičním tónům opery 19. století.

Jako formalistická byla překvapivě odsouzena opera *Velikaja družba* (Velké přátelství, Doněck 1947), jejímž skladatelem byl gruzínský autor Vano Muradelli (1908—1970) na text svého krajana Georgije Mdivaniho. Příběh komisaře, zachráněného při útoku nepřátelských živlů, měl dokumentovat přátelství ruského národa s neruskými v revolučních bojích na Kavkaze roku 1919. Ve skutečnosti tato nevybojná, mírně folklorizující opera nevykazuje experimentální rysy a po deseti letech byla oficiálně rehabilitována.

K tvorbě oper se obraceli i ti významnější meziváleční skladatelé, kteří měli naději, že jejich díla budou provedena v některém z předních

divadel. Nicméně i tady je nápadný odklon od vážné hudební scény směrem k instrumentálním a vokálním oborům a také námětově projevují tito komponisté jistou distanci od žhavě revolučních látek. Komponista nejstarší generace Jurij Šaporin (1887—1966), autor obsáhlých kantátových děl, napsal roku 1925 operu *Polina Gaibel*, jež se teprve roku 1953 objevila na jevišti pod názvem *Dekabristy* (Děkabristé, 1953). Na osudech pěti hrdinů rozvinul libretista V. Rožděstvenskij příběh povstání proti carovi, jak jej vypráví Alexej Tolstoj. V opeře vystupují do popředí epické prvky, výrazně se uplatňuje sbor dodávající dílu oratorního nádechu.

Velmi ceněný skladatel a klavírista Dmitrij Kabalevskij (1904—1987) je tvůrcem několika oper, k jejichž tvorbě přistoupil ve zralém věku. Námět jeho první opery byl v době vzniku díla výjimečný použitím díla světové literatury i komickou látkou. Podle idylického románu Romaina Rollanda, u nás známého pod názvem *Dobry člověk ještě žije*, vytvořil Kabalevskij operu *Kola Brjun'on* (Colas Breugnon, 1938). Libretista V. Bragin přidal do děje nový element, konflikt lidového umělce s aristokracií. Ve skladatelově zhudebnění převládá deklamační prvek, jsou tu využity složky francouzského folkloru, orchestr se uplatňuje v samostatných intermezzech. Tato skutečnost přispěla k tomu, že se dnes opera objevuje v podobě orchestrální suity. Operou *Nikita Veršinín* (1955) se vrací komponista k partyzánským bojům na Dálném východě v době občanské války a intervence. Položil přitom důraz na sbory a samostatné orchestrální vstupy. Největší úspěch měl Kabalevskij s třetí operou na námět bojů sovětských lidí s nepřáteli. Podle románu Borise Gorbatova *Nepokoření* upravil libreto S. Cenin k opeře *Sem'ja Tarasa* (Tarasova rodina, 1947). Děj se odehrává v Donbasu za nacistického vpádu a komponista jej vyjádřil formou tradiční číslové opery s využitím intonací lidového prostředí; zpěvní party doprovází bohatě prokomponovaný orchestr. Pod dojmem připravovaného dekretu o formalismu, který se obracel vůči současným skladatelům (1948), Kabalevskij operu přepracoval (1950).

Ze známých skladatelů opeře nejvíce tvůrčích sil věnoval Tichon Chrennikov (1913). V Moskvě byl žákem Michaila Gněsina a Vissariona Šebalina a ve svých raných orchestrálních skladbách byl ovlivněn evropskou avantgardou. Jako triadvacetiletý si zvolil za předlohu k opeře *V buržu* (V boří, 1939) román Nikolaje Virty z občanské války *Osamělost* (1935). Jednou z prvních oper s komediální látkou v sovětské poválečné tvorbě byl *Frol Skobejev* (1950, nová verze 1967, *Bezrodnyj zjať*). Největší úspěch dosáhl Chrennikov operou *Mat'* (Matka, 1957) podle

románu Maxima Gorkého. Prostředky písňové opery rozvíjel tentokrát prohloubenější prací s materiálem, využil prvky městského ruského folkloru, negativní postavy vybavil groteskní hudbou. Chrennikov nechvalně proslul jako mluvcí kritiky, jež se ve jménu socialistického realismu obracela proti Prokofjevovi, Šostakovičovi a dalším avantgardně zaměřeným skladatelům (1948).

Rozmach operních divadel

Rozmach operního života za sovětského zřízení dokumentují operní a baletní divadla, zřizovaná od 20. let ve velkých ruských centrech a v hlavních městech neruských národů. Vedle tradičních divadel v Moskvě, Leningradu, Kijevě a Oděse to byla např. divadla opery a baletu v azerbájdžánském Baku (1920), v Saratově (1928), v Kujbyševě (1930), v kazašské Alma Atě, v arménském Jerevanu, v běloruském Minsku (1933), v tádžickém Dušanbe (1937), v tatarské Kazani (1939), v turkmenském Ašchabadu (1941), v kyrgyzském Frunze (1942), v Novosibirsku (1945) a v uzbeckém Taškentu (1948). Příznačným rysem 30. a 40. let je vznik oper v národních jazycích neruských národů, zvláště ve Střední Asii. Zrod těchto oper souvisel obvykle s patronací ruského skladatele starší generace, odchovance tradiční pozdně romantické školy. Komponista buď napsal operu sám nebo ve spolupráci s mladším domácím autorem. Reingold Glier, žák Tanějevův, složil na objednávku Azerbájdžánského svazu skladatelů operu *Šach Senem* v ruském jazyce (1927, Baku), jejíž druhá redakce (1934) má domorodé libreto. První opera v kazašském jazyce *Kyz-Žibek* (Alma Ata, 1934) je dílem Jevgenije Brusilovského, profesora konzervatoře v hlavním městě Kazachstánu. Sergej Vasilenko společně s Muchtarem Ašrafim jsou autoři první opery s uzbeckým libretem *Buron* (Taškent, 1939). Komponistou prvních tádžických oper v čele s operou *Šuriši Vose* (Povstání Voseho, Dušanbe 1939) je ruský skladatel Sergej Balasanjan. Na kyrgyzský text poprvé komponoval operu Alexander Veprik, žák Mjaskovského, jehož *Toktogul* měl premiéru roku 1940 ve Frunze. V Ašchabadu zazněla roku 1941 první opera v turkmenském jazyce *Zöchre ve Tachyr* (Zöchre a Tachyr) s lyrickým námětem, jejímž autorem byl Adrian Šapošnikov. S velkým ohlasem se setkala ve své době první tatarská opera *Musa Džalil* (Kazaň 1957), kterou složil domácí autor Nazib Žiganov. Všechna tato a další díla byla ovlivněna tradiční ruskou hudbou 19. století a jejich provozování bylo omezeno na národní operní scény. Ani opery ruských skladatelů se nedostávaly na zahraniční jeviště; na území, ovládaném sovětskou stranickou administrativou, byla opera stylově izolována a tvůrčí vývoj jí nebyl vlastně ani umožněn.

OPERA PO ROCE 1945

Dějiny opery neznají období, v němž by se společenská a kulturně politická situace dotkla tohoto oboru tak intenzivně jako ve 20. století. Události vedoucí ke druhé světové válce ovlivnily evropskou operu zásadním způsobem. V nacistickém Německu se nemohla opera volně rozvíjet a válečné dění brzdilo její vývoj po celém světě. Od roku 1945 však opět nastává neobyčejný rozvoj tohoto útvaru, který se už zdál být zastaralý a vykazující všechny symptomy krize. Prudce se operní tvorba rozvíjí zejména v Německu a v Anglii, zatímco v jiných evropských zemích se objevují spíš ojedinělá díla významných komponistů. Od 70. let s nástupem *Nové hudby* v opeře vstupuje na kolbiště avantgardní tvorby jako nový činitel opera ve Spojených státech a to znamená konec staletého eurocentrismu také v této oblasti. V 19. století byla národní opera jevem pokrokovým, v kosmopolitním 20. století se jeví jako konzervativní. Zásadním změnám podléhají divadelní budovy. Stará lóžová divadla jsou nahrazována novostavbami amfiteátrového tvaru, bez lóží nebo s originálně řešenými, např. závěsnými lóžemi. S řetězovitě se šířícími mezinárodními festivaly se stává aktuální otázka velikosti divadelního hlediště. Vedle mamutího hlediště antické arény v italské Veroně (25 000 diváků) a ještě větších příležitostných hledišť, v nichž se provozují opery pro nejširší masy návštěvníků, stahují se na specializovaných operních festivalech budovy naopak do intimních rozměrů, vhodných pro pěstování staré nebo komorní opery, jako např. ve Schwetzingen od roku 1952. Ke slovu opět přicházejí přírodní divadla, upomínající na zálibu pozdně barokní společnosti v provozování oper v parcích a zahradách. Stavějí se rozsáhlá hlediště, nezřídka s podmanivým přírodním okolím, jako je festivalové divadlo v Bregenzi u Bodamského jezera (1946). Mnohostranně se rozvíjí multimediální divadlo, související s hybridizací opery a obecnou synestézií uměleckých žánrů. S rozvojem zvukové a obrazové techniky vzrůstá význam médií. Sdělovací technika a sdělovací prostředky jsou v dnešním světě od opery neoddelitelné, vydatně jí pomáhají v šíření do dalších vrstev konzumentů. Až dosud však nevznikly specifické žánry rozhlasové, filmové nebo televizní opery, i když pokusy v tomto smyslu, jak jsme viděli například na díle Bohuslava Martinů, nechybějí.

Nové divadelní budovy

Přírodní divadla

Operní režisér

Jako novinka se objevuje po příkladu Metropolitní opery provozování oper v originálních jazycích, zejména v italštině, francouzštině a v němčině. S tím souvisí zavedení pohyblivých titulků, jež se objevily poprvé v 80. letech v MET a měly nečekaně příznivý ohlas, který se projevil dokonce i v patrném zvýšení počtu návštěvníků. V inscenačním týmu umělců stále víc vzrůstá význam operního režiséra. Od inscenujícího dirigenta, jakým byl Gustav Mahler nebo v novější době Herbert von Karajan, dospěl vývoj k opernímu režisérovi jako rovnocennému partnerovi dirigenta. Novou etapu v interpretaci děl Richarda Wagnera v Bayreuthu zahájil jeho vnuk Wieland Wagner v padesátých letech inscenacemi založenými na odstranění kulis a rekvizit ve prospěch světla a pohybu. Jako protipól mystického wagnerovského jeviště zavedl Walter Felsenstein nový model realistického hudebního divadla, založeného na zpívajících hercích. Představitelem operního režiséra spojujícího svou profesi se scénografií byl umělec překypující fantazie Jean-Pierre Ponnelle. Režie se rozvinula zejména ve druhé polovině století v opeře opravdu netušenou měrou. Zároveň s jejím rozvojem se ukázaly i negativní stránky tohoto trendu. Režisér často inscenuje libreto, nikoliv však partituru. Doslova lavinovitě se v posledních desetiletích rozšířila aktualizace, jíž opodléhá jak stará, tak novější opera. S aktualizací souvisí přebujelé nasazení techniky a výrazových prostředků vůbec, až se původní záměr díla někdy téměř ztrácí. Ve srovnání s aktualizací nesrovnatelně méně se vyskytuje snaha inscenátorů uvést dílo v původním znění (např. Tannhäuser v r. 1995 v Drážďanech) nebo v původní výpravě (Tosca, San Francisco 1997).

Operní obecnost

Na sklonku dvacátého století se zdá být operní obecnost rozštěpené na několik vyhraněných, i když pochopitelně nikoli navzájem izolovaných skupin. Menší skupina publika je nakloněna soudobé tvorbě a v ní lze stanovit ještě menší podskupinu se zájmem o jevištní avantgardu. Nepříliš velká je patrně i obec příznivců staré, zejména barokní opery, jež se dáva okouzlit i pozdně renesančním hudebním divadlem. Obě tyto skupiny k sobě mají vlastně blízko nejen vzhledem k archaizujícím tendencím soudobé hudební kultury, ale jako konzumenti netradiční operní produkce. Pro většinu návštěvníků divadla však znamená zážitek operní tvorba 19. století, navíc s výběrem nejpopulárnějších děl italských a francouzských. V současném neklidném světě techniky a překotného společenského vývoje opera v divadle jen nesnadno zápasí o existenci, pokud alespoň máme na mysli její nezaměnitelnou, specifickou tvář. Milovníci opery, kteří ji mají rádi pro ni samu, nikoliv pro nádherou výpravu, ohromující techniku či pro příklon k totálnímu divadlu,

věří v její obrodu. Taková obroda však nepřijde vnějšími prostředky, nýbrž vlastní uměleckou silou operního žánru. Počínaje vznikem opery až po nejnovější dobu byly vždy pro operu rozhodujícími mezníky hranice století. Lze předpokládat, že novým impulsem pro obnovu opery budou i první desetiletí druhého tisíciletí.

K nejvýraznějším tvůrčím výbojům první poloviny 20. století náleží aplikace Schönbergovy dvanáctitónové techniky ve scénické kompozici. Skladatelé nepoužívali tento způsob práce v původním přísném slova smyslu, ale za jistých podmínek si jej volněji přizpůsobovali. Obdivovaným dílem zůstává *Vojcek* (1925) Albana Berga pro svou citovou náplň i dramatické hodnoty.

Rozvíjení dodekafonie

V operní tvorbě je nejbližší zakladatelům expresionistické opery Ernst Křenek (1900—1991). Vyškolen u F. Schrekera ve Vídni a v Berlíně, usadil se v rodné Vídni (1928—1937) a emigroval potom do Spojených států, odkud dojížděl do Evropy přednášet na kursech dvanáctitónové hudby. Skladatelsky začínal v ovzduší atonální hudby, od počátku 30. let se přiklonil k dodekafonii. Ve svém bouřlivém vývoji prodělal několik zvratů včetně návratu k romantismu a opětovnému přiblížení k avantgardě. Křenek je nadobycěj plodným skladatelem a ve svém obsáhlém díle věnoval významné místo scénické tvorbě. Také v tomto oboru vystřídal několik stylů jako jeden z věčných hledačů první poloviny 20. století, který se nikdy nestal klasikem. Setkali jsme se již s Křenkem jako autorem nejznámější civilistické opery dvacátých let *Jonny* vyhrává (1927), jež znamenala jeden z nejhlučnějších operních úspěchů 20. století, vyvolala smíšené reakce hudebníků a dnes figuruje v příručkách dějin hudby jako odstrašující příklad operního kýče.

*Neklidný vývoj
E. Křenka*

Dobovou daň časové opeře splatil komponista ještě ve třech aktovkách naplněných odlehčenou hudbou, melodiemi i rytmy blízkými soudobé taneční produkci. Trojice aktovek *Der Diktator*, *Das geheime Königreich*, *Schweregewicht* (Diktátor, Tajné království, Těžká váha) spatřila světla ramp ve Wiesbadenu roku 1928. Autorem textu k aktovkám stejně jako k dalším, obsáhlým dílům je sám skladatel, který se tak s komplikovanými dobovými proudy vyrovnává i jako literát. Velká opera o 5 aktech *Leben des Ores* (Život Orestův, Lipsko 1930) radikální modernizací námětu upomene na pařížskou Šestku. Tragická antická báje tu končí happy endem, dvojí svatbou. Zhudebnění prozrazuje Křenkovu snahu dobrat se v této již páté opeře určité syntézy. Závažnou látku si Křenek zvolil v opeře o dvou dílech *Karl V.* (Karel V., jediné představení v Novém německém divadle v Praze 1938, nové znění 1958). Ve vlastním libretu



Ernst Křenek

přivádí na scénu jednoho z nejvýznamnějších římskoněmeckých císařů ve chvíli, kdy se vzdává trůnu a zpovídá se mladému mnichovi. Retrospektivně se vracejí závažné okamžiky císařovy vlády. Role mnicha je mluvená, postava císařova slučuje výraz od mluvené řeči přes polozpěv až k expresivní kantiléně. Ve scéně ve Wormsu se obhazuje Luther, zpěvní role, proti zástupu protivníků, mluvenému sboru. Děj rozvíjející se ve stálém prolínání minulosti s přítomností, epiky a dramatismu, reálných i ireálných postav staví dílo na rozhraní dramatu a mystéria. Je to první Křenkova opera komponovaná ve dvanáctitónovém systému a první opera tohoto druhu vůbec, jež dospěla k realizaci na jevišti. Skladatel využil v této své nejzávažnější práci pantomimy a filmu.

Ve zralém věku se Křenek znovu obrátil k tématu z antiky, jež ho fascinovala možností moderní transformace po celý život. Opera o prologu a třech dějstvích *Pallas Athene weint* (Pallas Athéna pláče, Hamburk 1955, česky v Čs. rozhlasu Praha 1971 za řízení skladatele) je zamýšlením nad problematikou svobody člověka. V prologu pláče božská ochránkyně Athén nad Sokratovým osudem. Hudba Elysia, říše bohů, je sféricky disonantní, a tím se nápadně odlišuje od civilistické hudby pozemšťanů. Sokratovi žáci Alkibiades a Meletos vedou spor z navzájem protichůdných politických pozic. Dílo vynívá spíš jako scénické oratorium nežli opera. Skladatel se snažil oživit děj milostnou zápletkou (obsáhlý duet milenců, Alkibiada a spartské královny).

V době emigrace ve Spojených státech Křenek rozvinul horlivou kompoziční i pedagogickou činnost. Z několika dalších oper, jež tehdy napsal, jsou pozoruhodné zejména dvě televizní práce. Druhou z nich, *Ausgerechnet und verspielt* (Vypočítáno a prohráno, 1962 Salcburk), motivoval jako příběh konstruktéra letadel, který chce ošidit ruletu a získat výhru pomocí počítače. Křenek se tu pohybuje kdesi mezi Schönbergem a Stravinským a ironizuje i sebe jako komponistu elektronické hudby.

W. Fortner Jedním z nejprofilovanějších německých komponistů své doby byl Wolfgang Fortner (1907—1987). Žák Hermanna Grabnera v Lipsku, vyrůstal skladatelsky pod vlivem Regerových, Stravinského a Hindemitha; od roku 1945 si osvojil dvanáctitónovou techniku. Podle téměř nezměněného stejnojmenného dramatu Federica Garcíi Lorcy v překladu *Krvavá svatba* E. Becka vytvořil lyrickou tragédii *Die Bluthochzeit* (Krvavá svatba, Kolín n. R. 1957). Matka jako představitelka přísného životního řádu a syn, nositel pudové vášně, určují dynamický děj. Mezi nimi se octne nevěsta, vázaná vztahem k někdejšímu snoubenci. Fortner zhudebnil tuto výsostně dramatickou látku s důrazem na diferencovaný dialog, pohybující se mezi zpívaným a mluveným slovem. Je tu i řada mluvených

rolí s předepsaným rytmem a přibližně určenou výškou slov. K odkazu Bergovu se hlásí Fortner aplikací absolutních hudebních forem v jednotlivých scénách, na Schönberga upomíná použití jediné dvanáctitónové řady v celé opeře. Nechybějí ani orchestrální interludia, jež vyhrocují dramatické situace; v decentní stylizaci zaznějí ohlasy andaluského folkloru. Druhá skladatelova opera na text Garcíi Lorcy, opět v překladu E. Becka, vyniká neobyčejnou subtilností textu i hudby. Název *In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa* (V zahradě jsou s láskou svou Don Perlimplin s Belisou, Schwetzingen 1962) prozrazuje již obsah děje. Mimořádně poeticky je motivován dramatický moment vztahu mezi padesátiletým mužem a probouzející se mladou dívkou. Fortner řeší operu jako sled čtyř obrazů založených na půdorysech scherza, nokturna, duetu a serenády. Sólisty střídá komorní pěvecký sbor, malý orchestr s velkou bicí skupinou disponuje nástroji s výraznou zvukovou barvou. V této lyrické opeře, v níž se mihnou i prvky grotesky, dospěl skladatel k hudbě průzračně čistoty, preciznosti a koncentrace. Na objednávku divadla *Deutsche Oper Berlin* vznikla Fortnerova tragická opera *Elisabeth Tudor* (Berlín 1972). Libretista Mattias Braun zpracoval známou látku sporu dvou královen, který vyústí v tragédii skotské královny Marie Stuartovny. Řadová technika je tu doplněna magnetofonovými záznamy sboru a orchestru i elektronickými zvuky. K umělecké osobnosti Fortnerově ještě náleží znamenitá pedagogická činnost ve vlasti i ve Spojených státech; k jeho žákům patřil i Hans Werner Henze.

Jako významný průkopník Schönbergovy nauky na italské půdě navazuje tvůrčí kontakty s druhou vídeňskou školou skladatel, pianista a pedagog Luigi Dallapiccola (1904—1975). Ve svých scénických dílech spojuje dvanáctitónovou techniku s italskou kantabilitou a dociluje nových zvukových barev. Podle novely Antoina de Saint-Exupéryho si napsal libreto k jednoaktové opeře *Volo di notte* (Noční let; Maggio Musicale 1940, Florencie). Ředitel letecké společnosti, jež právě ztratila v cyklonu pilota, dává příkaz k dalšímu letu. Poselství pilota, řídicího se k zemi, nevyznívá tragicky, ale jako oběť pokroku společnosti. Opera je historicky významná jako první scénické dílo komponované dvanáctitónově v Itálii. Skladatel, jenž byl přítelem Albana Berga, navazuje na jeho volnější zacházení s dodekafonií. Na vlastní text, inspirovaný novelou francouzského symbolisty Villierse de l'Isle-Adama, složil Dallapiccola aktovku o třech obrazech s prologem *Il Prigioniero* (Vězeň; Maggio Musicale, Florencie 1950, česky v Čs. rozhlasu Praha 1967). Bezmocný hrdina, vězeň inkvizice, je symbolem marného zápasu lidí, kteří *bojují proti síle mocnější, než jsou oni sami*. Reflexivním úvahám vězně, prožívajícího



Luigi Dallapiccola

Vězeň

krutá muka a upínajícího se k vizi svobody, asistují dialogy s jeho matkou a s žalářníkem. V závěru se octne vězeň na okamžik na svobodě, avšak je znovu zadržen rukou inkvizitora. Cestou na hranici si uvědomuje, že iluze naděje na svobodu byla součástí jeho mučení. Dallapiccolovo dílo je spíš hudebním psychogramem nežli operou; lze jej srovnat s Schönbergovou aktovkou *Očekávání*. Skladatel použil tentokrát tři řady, symbolizující jednotlivé fáze duševních procesů hrdinových: prosba-naděje-svoboda.

Po delším odstupu se objevila na slavnostech *Berliner Festwochen* v západním Berlíně 1968 opera *Ulisse* (německy jako *Odyseus*; dirigent Lorin Maazel, režisér Gustav Rudolf Sellner). Ve vlastním libretu vyšel Dallapiccolla z Homérova eposu a ponechal v podstatě jeho děj, přiclouil jej však přidanými texty Aischylovými, Hölderlinovými, Thomase Manna, Jamese Joyce a sv. Augustina. V závěru opery se Odyseus znovu vrací na moře, aby hledal smysl svého bloudění. Dílo sestává z 13 epizod a 2 symfonických intermezz. V dodekafonickém zhudebnění mají určité postavy vlastní příznačné motivy přispívající ke srozumitelnosti děje. Složitá partitura obsahuje vedle promyšlených dvanáctitónových struktur místa kouzelného, téměř impresionistického zvuku. Skladatel předeslal opeře obsáhlou předmluvu *Zrození libreta*, v níž vyložil své zásady hudební dramaturgie v soudobé opeře.

*Opera v Německé
spolkové republice*

Politický vývoj v Evropě po druhé světové válce vedl k rozdělení Německa, a tím i jeho kultury. Pro vývoj opery v Německé spolkové republice (1949—1990) je příznačná snaha po obnovení operního života v celé jeho šíři. Bylo třeba znovu vystavět válkou zničené budovy, vyrůstala i nová divadla určená převážně pro operní představení. Intendantů nejvýznamnějších scén objednávají nové opery, jež by vytvořily soudobý repertoár (Hamburská státní opera, Německá opera Berlín). V pestrém přísunu novinek se objevují jak vysloveně tradiční práce, tak vyhraněně soudobá díla.

*Totální divadlo:
Vojáci*

Prototypem avantgardního scénického díla, předznamenávajícího příliv radikální vlny v sedmdesátých letech, se stala jediná opera jinak nepříliš známého Bernda Aloise Zimmermanna (1918—1970). Tento žák Philippa Jarnacha a účastník mezinárodních prázdninových kursů Nové hudby v Darmstadtu (od 1946) spolupracoval s rozhlasem a činoherním divadlem. Čtyřaktovou operu *Die Soldaten* (Vojáci, 1965 Kolín n. R., dirigent Michael Gielen) komponoval podle dramatu německého raně romantického básníka Jakoba Michaela Reinholda Lenze. Tragickou hrdinkou děje je měšťanská dívka Marie, jež se stává objektem mužské žádostivosti, je znásilněna důstojníkem a octne se nakonec na ulici. Poprvé

v historii opery využil skladatel v tak velkém rozsahu techniky totálního divadla, lze tedy o něm hovořit jako o jednom ze zakladatelů tohoto typu na vážné hudební scéně. Realizace díla vyžaduje 17 pěveckých, 6 mluvených rolí, 120členný orchestr a jazz-combo. Zčásti je zrušen požadavek jednoty času a děje; na jevišti se odehrává současně několik scén. Děj se rozvíjí v omnimoblním prostoru kulovitého tvaru, na diváka působí simultánně scénické i hudební prostředky; orchestr může libovolně měnit stanoviště a určovat perspektivu. V kompozici vyšel autor z jediné tónové řady, jež je základem čtyř dalších řad a v permutaci se rozvine do 12 řad. Složitá partitura vyžaduje stálé změny taktu, zpěváci jsou postaveni před náročný úkol technického zvládnutí složitých intervalových skoků. Orchestr má lví podíl na rozvíjení děje; úvodní *preludio* překvapí rozsahem. V hudbě se objeví ohlasy J. S. Bacha, gregorianiky i jazzu. Ke zpěvním výkonům se vyžaduje na zpěvácích i umění pantomimy, významnou roli má balet. Přístupují světelné efekty a filmové projekce na třech promítacích plochách. Intenzita hudby je zvyšována použitím zesilovačů umístěných na různých místech hlediště.

Rakouský skladatel Friedrich Cerha (1926) náleží k pokračovatelům druhé vídeňské školy na operním jevišti. Spolupracoval s vídeňským avantgardním souborem *Die Reihe* (1958), u jehož kolébky stál. Roku 1979 na sebe upozornil zasvěcenou rekonstrukcí původního znění opery Lulu Albana Berga. Dvoudílnou *divadelní hru* (*Bühnenwerk*) *Baal* (Salcburské hry 1981, režisér Otto Schenk) napsal na vlastní libreto podle dramatické prvotiny (1922) Bertolta Brechta. Líčí se tu život bezcitného individua, jež bezohledně zachází s city žen a na cestě za úspěchem se nezastaví před likvidací těch, kdož by mu mohli být na překážku. Seriální východisko kompozice nevyklučuje využití plakátově křiklavých prostředků; objevují se i prvky aleatoriky. Pro určité dramatické situace vytváří autor speciální tónové formace; individuální procesy jsou vyjádřeny markantní melodikou, mystické projevy tónovými shluky (*klastry*) a společenský okruh je charakterizován polyrytmickými pasážemi.

Ke skladatelům rozvíjejícím dědictví druhé vídeňské školy na německé operní scéně náleží i o něco mladší Aribert Reimann (1936). Odchovanec Borise Blachera v kompozici, nadchl se v dalším studiu ve Vídni pro Antona Webera a jeho zhušťující konstruktivismus. Když později přistoupil k tvorbě oper, přiklonil se k A. Bergovi a jeho výraz nabyt lyrických odstínů. V rámci slavností *Schwetzingers Festspiele* 1971 se konala premiéra Reimannovy čtyřaktové opery *Melusine* (Meluzína) na libreto Clause Henneberga podle hry Yvana Golla. Jedna z oblíbených pohádkových látek romantismu se tu objeví v moderním hávu, a přece

A. Reimann

s osudovým vyzněním pomsty neúprosné přírody. Komponista postavil účinně do kontrastu svět duchů s barvitými hudebními pasážemi a deklamačně založené vyjadřování smrtelníků. Z podnětu barytonisty Dietricha Fischer-Dieskau, jehož doprovázel skladatel jako pianista, vznikla dvojdílná opera *Lear* (1978 Mnichov). Textař C. Henneberg se přidržel shakespearovské předlohy, jejíž drsné kontury skladatel ještě zvýraznil svou hudbou. Hlavní osoby dramatu jsou obdařeny zvláštními tónovými řadami; král Lear je doprovázen klastry, hysterická Regan extrémními koloraturami, pánovitá Goneril strohými akordickými sledy a šílený Edgar je charakterizován nepřírozenou polohou kontratenoru. Nesporný úspěch premiéry zaručil v titulní roli D. Fischer-Dieskau právě tak jako režisér a výtvarník v jedné osobě Jean-Pierre Ponnelle; dirigentem byl Gerd Albrecht. Atraktivní námět si zvolil Reimann v operě *Das Schloss* (Zámek, 1992) podle Franze Kafky v drammatizaci Maxe Broda. Skladatelův výraz se prohloubil směrem k neobyčejné niternosti. Temná sonorita je základem zhudebnění, orchestrální interludia výrazně dokreslují prostředí. Hlavní role *K.* je určena barytonu.

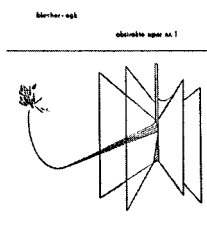
Jádro skladatelů oper představuje v rozmezí asi 50.—70. let v Německu skupina, jež bývá publikem považována za modernisty, kdežto avantgardisté jí opovrhují jako seskupením konzervativců. Ve skutečnosti znamenají tito komponisté ve svých hlavních dílech přínos vážné hudební scéně v době postmodernismu. Roku 1922 přišel do Berlína rodák z Dálného východu Boris Blacher (1903—1975) a studoval kompozici, architekturu a hudební vědu. Jako skladatel se věnoval učitelské činnosti na vysoké hudební škole v Berlíně, kde se stal nástupcem Wenera Egka (1953). K jeho žákům náleželi Gottfried von Einem, Giseler Klebe a Heimo Erbse. Osobitý kompoziční rukopis Blacherův se vyznačuje rytmickou vitalitou, úsporností prostředků a průzračnou instrumentací. Pověstným se stal skladatel svým systémem variabilního metra, využíváním účinku střídajících se různorodých taktů jako formotvorného elementu. Komorní opera o 3 dílech *Romeo und Julia* (Romeo a Julie, 1947) na skladatelův text podle Shakespeara stylově navazuje na klasicismus a časovou operu. Je uvedena a komentována zpěvačkou v kabaretním tónu à la Peter Kreuder, v dějovém pásmu se objeví madrigalové sbory. Je to vlastně první komorní opera, předcházející známá díla Benjamin Brittena tohoto oboru. Roku 1953 zazněla v rozhlase (Hessischer Rundfunk) a téhož roku později byla uvedena scénicky *Abstrakte Oper Nr. 1* (Abstraktní opera č. 1, Mannheim) o jednom aktu. Idea a text Wenera Egka jsou založeny na aplikaci jednotlivých hlásek bez sémantického významu. Sedm scén má vyjadřovat základní pocity osamělého

B. Blacher

člověka v tehdejší svět: strach, hrůza z atomové války, hrozba zhoubného záření, člověk jako funkce řídicích pák, kontrolních hodin a elektrických impulsů, láska, bolest, vyjednávání. Zaznějí tu anglické a ruské textové úryvky, ve třech jazycích zřetelně hlásky strachu A-U-A-U. Lze si přitom vzpomenout na Schönbergovu hudbu k filmové scéně z roku 1930 s lakonickými názvy tří částí Hrozící nebezpečí, Strach a Katastrofa. Asi půlhodinová skladba pro soprán, tenor, baryton a smějící se sbor (*Lachchor*) je založena na blacherovské variabilní metrice; v orchestru je zdůrazněna skupina bicích nástrojů.

V baletní opeře *Preussisches Märchen* (Pruská pohádka, Berlín 1952) na text Heinze von Cramera ožívá hra Carla Zuckmeyera *Hejtman z Köpenicku*. I v satirické opeře na militarizované vilémovské Německo zachoval skladatel ekonomii prostředků. V soustředění na profily hlavních figur je naznačen kousavý humor obsazením rolí staršího manželského páru; otec Fadenkreutz je soprán, jeho paní bas. Jednotlivé obrazy jsou odděleny pantomimickými intermezzy, jež vytvářejí druhé scénické pásmo. Prolínání reality a snu vrcholí ve snové baletní scéně 3. obrazu, v níž ožijí ve vetešnickém krámku šaty, kostýmy a uniformy v holdu hejtmanovi. Ve srovnání s jistým návratem tohoto díla k neoklasicismu působí *Rosamunde Floris* (1960, Berlín) jako exkurze do neoromantismu. Libreto podle dramatu Georga Kaisera napsal Gerhart von Westermann. Hrdinkou psychologického příběhu je excentrická mladá žena, jež si přinese do manželství trauma milostného zážitku stupňovaného psychickou nevyrovnaností (je i náměsíčná); nakonec přivodí manželovu smrt a skončí na popravišti. Blacherova hudba jako by se rozvíjela nesymetricky, vegetativně, v minimálně zdůrazněné zvukovosti. Opera je koncipována jako řada monologů, nočních zpovědí Rosamundiných, navzájem spojených mezihrami. K vystižení exotického prostředí milostného snu, odehrávajícího se v pralese, použil skladatel jazzového kvarteta.

Od roku 1960 působil Blacher jako pedagog v oboru elektronické hudby. Heinz von Cramer mu napsal tentokrát původní libreto na způsob moderního horroru k opeře *Zwischenfälle bei einer Notlandung* (Události za nouzového přistání, Hamburk 1966). Po nouzovém přistání na neznámém ostrově se octne skupina cestujících z letadla, jejíž členové nemají navzájem nic společného kromě cesty dopravním prostředkem, ve sféře obrovitého elektronického mozku, obsluhovaného bytostmi bez vůle. Práce mozku se vyjadřuje světelnými a zvukovými signály; velitel aparátu zachází s cestujícími jako s hosty, nezastírá jim však, že jsou vlastně vězni. Nakonec všichni přicestovali zahynou zásahem mysteriózního profesora ve spárech divoké zvěře. Magnetofonový záznam



Obálka klavírního výstupu *Abstraktní opery*

o 4 kanálech, interpretovaný 25 reproduktory, prozrazuje, že se návštěvník opery octl ve sféře technické hudby.



Hans Werner Henze

Jak počtem scénických sděl, širší výrazových prostředků, tak jevištními úspěchy stojí v popředí německých operních skladatelů od padesátých let Hans Werner Henze (1926). Je rovněž označován za nejdůležitějšího komponistu opery 20. století vedle Benjamina Brittena. Po příchodu z britského zajetí po druhé válce studoval soukromě u W. Fortnera a na kursech v Paříži u René Leibowitza. Působil pak v divadlech jako korepitor, vedoucí baletu a dramaturg. Od roku 1953 se usadil v Itálii na ostrově Ischia a v Neapoli. Skladebná mluva Henzeho se rozvíjela v okruhu dodekafonie, uvolněné tonality i atonality i v dalších kompozičních technikách; v souvislosti s realistickými náměty využíval skladatel později i prostředků tonální hudby. Sugestivním dojmem působí na posluchače autorova expresivní melodika a barvitá instrumentace. Henze od počátku projevoval zájem o balet, jemuž věnoval sérii skladeb a s nímž počítá i ve své operní tvorbě. V rozhlasové opeře *Ein Landarzt* (Venkovský lékař, 1951 Nordwestdeutscher Rundfunk, scénicky 1953 Kolín n. R., česky v Čs. rozhlasu Praha 1967) o 1 aktu objevil pro hudebně dramatické ztvárnění dílo Franze Kafky. Hrdina povídky z autorových malých próz je zároveň pacientem, soudcem i obžalovaným; další figury jsou pouhé stíny. Ve zhudebnění se skladatel inspiroval Schönbergem ve střídání zpěvu s melodramem a v zásadě monologickým ztvárněním ve více vrstvách. Jako novinku využívá stereoeffektů a elektroniky.



Obálka klavírního
výstahu *Bulváru
osamění*

První velký úspěch dosáhla skladatelova baletní opera *Boulevard solitude* (Bulvár osamění, 1952 Hannover), jejíž text napsala Grete Weilová podle románu abbé Prévosta *Manon Lescaut*. Henzova lyrická komedie, stojící na rozhraní mezi operou a baletem, přináší zmodernizování známé látky; děj se odehrává v Paříži 50. let tohoto století. Zhudebnění prozrazuje osobitě zvládnutou techniku dodekafonie, jež se v průběhu hry střídá s prvky jazzu. Pantomimické výjevy ztělesňují v této opeře momenty osamění. Na počátku se objeví na jevišti skupina mladých tanečníků bez hudby. Sólistické party jsou koncipovány tradičně, Manon je koloraturka, Alfred italský tenor, Manonin bratr je baryton; pěvecký sbor je umístěn v orchestru. Kromě obvyklých operních útvarů se tu vyskytují prvky kolportáže, koncertu a pantomimy. Skladatel usiloval o vyjádření *něžných milostných vztahů, většinou ovšem v rovině zoufalství.*

Nejrozměrnějším dílem Henzeho je magická fantazie *König Hirsch* (Kráľ jelen, Berlín 1956), jež představuje autorův velký návrat k tradici. Na komponistovu hudební mluvu mělo vliv nové prostředí v Itálii,

středomořské klima a živý ruch lidí v Neapoli. Dostal se *do antikizujícího, zcela cizího a tajemného ovzduší, kde se krajina prolínala s člověkem*. Text podle scénické pohádky Carla Gozziho z roku 1762 napsal verzírovaný libretista Heinz von Cramer, žák a spolupracovník Blacherův. V námětu shledáváme prvky animismu a příbuznost s látkou *Cantata profana* (1930) Bély Bartóka. V Henzeho hudbě ožívá les jako veliký přírodní organismus, tajemná bytost, v jejíž náruči se mladý král cítí bezpečněji nežli ve lživém světě lidí. Ještě výrazněji než v předešlém díle uplatnil komponista v této lyrické farsí baletní složku. Stylově se tu prolínají různorodé vlivy, jež jsou absorbovány skladatelovou invencí v jediný fascinující celek. Rozsahem šesti hodin hudby je Král jelen v původním znění nejmohutnější Henzeho partiturou. Na berlínské premiéře vytvořil výpravu s využitím prvků podmořské krajiny v sytých odstíněných barvách Jean-Pierre Ponnelle, dirigentem byl Hermann Scherchen. Roku 1963 byla provedena v Kasselu nová, zkrácená verze opery, jež zazněla v italském překladu *Il re cervo* na *Maggio Musicale* ve Florencii roku 1976. Znamý italský režisér Luchino Visconti, s nímž se skladatel seznámil v Itálii, ho přivedl k vytvoření tragické opery se šťastným koncem *Der Prinz von Homburg* (Princ Homburský, 1960 Hamburk). Libreto rakouské básnířky Ingeborg Bachmannové, rovněž žijící v Itálii, zhudebnil Henze jako lyrické drama. Chmurná předloha hry Heinricha von Kleista s motivem vzpoury královského syna v ovzduší vojenské braniborské slávy je interpretována v umělé kontrapunktické sazbě jako expresivní hudební pásмо. Ozvou se názvuky na Verdiho rytmy a Belliniho melodiku; zvukově diferencovaný komorní orchestr se pohybuje ve volné tonalitě i dodekafonii.

Sklon Henzeho k romantismu se projevil v opeře, jež svým námětem překonává obdobné látky. Lyrická tragédie *Elegie für junge Liebende* (Elegie za mladé milence, 1961 Schwetzingen Festspiele). Text napsali Wystan Hugh Auden a Chester Kallman, libretisté Stravinského Života prostopášníka, v dekadentním stylu německé dramatiky první poloviny století; opera je věnována Hugo von Hofmannsthalovi. Děj se odehrává v penzionu v Alpách; píše se rok 1910. Každoročně přijíždí do hor stárnoucí básník Gregor Mittenhofer, aby zde našel inspiraci pro svá díla. Významná pro jeho tvorbu je choromyslná stará žena, která po léta marně čeká na svého muže, zmizevšího v době jejich líbáněk. Když tento pramen inspirace vyschne, hledá básník nový zdroj. Jeho někdejší milenka a múza, mladičká Elisabeth Zimmerová, navázala nyní vztah k synovi Mittenhoferova osobního lékaře. Aby získal čerstvý kvítek protěže z výšin Matterhornu, posílá básník mladou dvojici do hor, a když vypukne

Elegie za mrtvé milence

sněhová bouře, zatají tuto skutečnost a nechá mladé lidi úmyslně zahynout. Při oslavě svých šedesátin předčítá v závěru opery dojaté společnosti Elegii za mladé milence. Henze koncipoval toto téma jako komorní operu pro 6 zpěváků, vypravěče a němou roli; malý orchestr je nápadný zdůrazněnou skupinou bicích instrumentů. Hudba se neváže na přísná schémata; jen zčásti je seriální. Na premiéře ztělesnil roli básníka barytonista Dietrich Fischer-Dieskau.

Mladý lord

Razantní soudobou buffu napsal Henze na námět z kouzelných pohádek Wilhelma Hauffa, který upravila na libreto I. Bachmannová. Společnost německého městečka v době biedermeieru je nadšena mladým Angličanem a zvláště jeho údajným mladistvým příbuzným, jehož chování je víc než nenucené. Když se společnost octla na vrcholu blaha, je obletovaný mladík odhalen jako cvičený opičák. Libretistka právem poznamenala ke své práci, že její hrdina může působit věrohodně jen na operním jevišti. Do křiklavé fabule vložila motiv zamilované mladé dvojice, a podnítila tak skladatele k rozšíření lyrických ploch. V opeře není rozvinutějších sól, zato se tu nachází řada výrazných ansámblů. Protentokrát tradičně obsazený orchestr rozehrává komorně znějící partituru. Hlavní role předpokládá vedle náročného pěveckého partu s koloraturními skřeky, jež zaznívají z pokoje při opičákově výcviku, také gymnastický výkon. Na premiéře v Berlíně roku 1965 byl *Der junge Lord* (Mladý lord) inscenován pod taktovkou Christopha von Dohnányiho a v režii Gustava Rudolfa Sellnera (česká premiéra v Plzni r. 1975). Libretisté W. H. Auden a Chester Kallman poskytli skladatelovi text i k mytologické opeře *Die Bassariden* (Bakchantky, Salcburský festival 1966). Příběh královské matky, jež neváhá pro porušení posvátného obřadu usmrtit syna, jak jej vzrušujícím způsobem ztvárnil Euripides, vyvolal u Henzeho nové tóny. Komponista se octl v okruhu tajemné středomořské kultické báje, v atmosféře jakéhosi antického Soumraku bohů. Role boha Dionýsa je obklopena sladkou melismatikou; jeho protihráčem je mladý král, který není schopen udržet dav zachvácený dionýským kultem. Henzeho hudba je složitá, orchestr má obrovitě obsazení a celé dílo je unášeno mocným symfonickým proudem. V hudbě jsou náznaky gestiky, příznačné pro tvorbu Carla Orffa. Choreograficky pojatý sbor svědčí o komponistově zálibě v kinetické složce. Skladatel sám považuje Bakchantky za své nejvýznamnější jevištní dílo.

Henze se nějaký čas zdržoval na Kubě, kde si zkusil i práci dělníka na plantáži cukrové třtiny. Ze sympatií ke kubánské revoluci, v jejíž ideály uvěřil, vznikly tři menší scénické práce, v nichž se autor přiblížil novodobé populární hudbě. Významnou protiválečnou operou je *We come to*

the River (Dosahujeme řeky, Londýn 1976), jejíž text napsal skladatel ve spolupráci s anglickým dramatikem Edwardem Bondem. Podtitul díla *Action for Music* naznačuje využití pluralistických postupů hudebního divadla. Děj se rozvíjí na třech scénách zároveň, z nichž každá má vlastní orchestr. V popředí (scéna I.) jsou umístěny monology, uprostřed (scéna II.) se odehrává vlastní děj, pozadí (scéna III.) je dějištěm ukrutností a orgií. Hudebníci se pohybují na jevišti a účastní se příležitostných akcí (bubeník). Středem děje je generál, který prožívá krizi po potlačení vzpoury a začne soucítit s lidmi, je zavřen na psychiatrii a tam svými druhy oslepen; nyní si jen vizionářsky vybavuje oběti válek a násilí. Agresivně drsná Henzeho hudba se střídá s momenty lyrické něhy, stylová pestrost je dána návazností na velké zjevy evropské opery (Mozart, Monteverdi, Wagner); poučený divák zaslechne i zcizující tóny pozdně renesančních italských madrigalů à la Gesualdo da Venosa. Henze hledá usilovně cestu kupředu vyrovnáváním současnosti s tradicí. Je přesvědčen o tom, že hudba nepřekoná krizi, dokud bude podnikat výpady do země nikoho. Podle jeho názoru má komponista prozkoumat možnosti návratu k tradici a přesvědčit se na vlastním díle, které momenty z minulosti mají ještě význam pro jeho tvorbu. *Pro mne je to Verdi, italská opera 19. století a Monteverdi.*

Ve srovnání s širší výrazových prostředků H. W. Henzeho působí spíše přímočaře jeho vrstevník Giselher Klebe (1925). Žák Blacherův, začínal neoklasicky, pak se přiklonil k učitelovým variabilním metrumům a zůstával v obdivu i následování Schönbergovy dodekafonie. Postupem času se autorova hudební mluva zjednodušila, zčásti se obrátil i ke klasickoromantickému typu číslové opery. Jeho výrazivo působí emotivně i poeticky zároveň. Na rozdíl od Henzeho dospěl Klebe k opeře teprve později. Pro jeho dramaturgii je příznačný výběr látek slavných světových dram, podle nichž si skladatel sám píše libreta. Razantním nástupem na hudební scénu byli *Die Räuber* (Loupežníci, 1957 Düsseldorf, nová verze 1962). Rozsáhlými škrty v Schillerově dramatu si Klebe upravil text, v němž se soustředil na vyjádření protikladného vývoje dvou bratří, Francesca a Carla. Dva odlišné světy sourozenců jsou charakterizovány dvěma dvanáctitónovými řadami, z nichž vyrůstá celá opera. Po příkladu A. Berga používá Klebe forem absolutní hudby jako půdorysu jednotlivých scén, jeho výrazivo prozrazuje úsilí o dosažení lyrismu nového typu, bez romantického sentimentu. Také další Klebeho opera může být dokladem neoromantického proudu ve skladatelově díle. *15 lyrických scén o třech jednáních*, jak zní podnázev opery *Die tödlichen Wünsche* (Smrtelná přání, 1959 Düsseldorf), komponoval Klebe na vlastní libreto

G. Klebe

podle Balzacova románu *Oslí kůže*, jehož děj posunul do současné doby. V příhodě mladého scientisty sehraje důležitou roli démonická postava jakéhosi novodobého doktora Mirakela, kterou skladatel vytvořil sloučením pěti figur Balzacovy předlohy. Dodekafonicky založená hudba se zdůrazněnými recitativními pasážemi působí podmanivým dojmem. Pi-

Scéna z opery
Jacobowski
a plukovník,
Státní opera
v Hamburku, 1965



kantnosti dodává dílu hudba na jevišti v tonální soustavě, okořeněná disonancemi. Značný ohlas vzbudila tato opera na premiéře v Hannoveru (1959) ve fantaskní inscenaci Jean-Pierra Ponnella. V opeře *Alkmene* (1961, Deutsche Oper Berlin, dirigent Heinrich Hollreiser, režie Gustav Rudolf Sellner) použil Klebe jako předlohu text Heinricha von Kleista, který opět značně zhustil a přidal k němu prolog na Olympu. Milostné zápletky, zmatení a vyjasnění citů jsou vděčné dramatické situace, jež jsou tu posunuty do mytického prostředí. Svůdcovský vládce bohů Jupiter se dvoří krásné Alkmeně, ač náleží jinému muži; Merkur plete hlavu ctnostné manželce thébského vojevůdce. Skladatel ponechal tentokrát členění na uzavřená čísla a sugestivně podkreslil v orchestru nokturnové a lyrické scény.

Figarův rozvod K nejznámějším Klebeho dílům náleží komedie *Figaro lässt sich scheiden* (Figarův rozvod, Hamburk 1963, česky v Plzni 1969). Rakouský antifašistický spisovatel Ödön von Horváth napsal podle málo známé závěrečné části figarovské trilogie Beaumarchaisových her jakousi novodobou repliku, v níž poukázal na nesnáze emigrantů 20. století. Pierre Beaumarchais uvedl Lazebníka sevillského roku 1775, na operním jevišti se objevil jedinečným způsobem v Rossiniho opeře roku 1816.

Bláznivý den aneb Figarova svatba z roku 1784 zazářil v Mozartově opeře roku 1786. *La mère coupable* (Provinilá matka, 1791) vzbudila pozornost teprve u Milhauda ve stejnojmenné, méně významné skladatelově opeře (1965). Děj Klebeho opery nezapře společenskou situaci, v níž dílo vzniklo. Hrabě Almaviva s hraběnkou, oba již v pokročilém věku, odejdou ze strachu před revolucí do emigrace. Hraběnka zemře na chřipku, starý pán je odhodlán vrátit se do rodného zámku, z něhož se stal nyní dětský domov. Figaro se Zuzankou následovali hraběcí pár do vyhnanství. Ze strachu před budoucností odmítne Zuzanka partnerovo přání mít dítě; Figaro má jen holičskou oficínu. Po rozchodu s Figarem se stane ze vzdoru číšnicí v nočním podniku, jehož majitelem je někdejší páže Cherubín. Zklamán se Figaro vrací do vlasti, dotáhne to na správce zámku a poskytne v něm starému hraběti doživotní azyl. Návratem Zuzanky je dovršen šťastný konec. V částečně dvanáctitónovém skladatelově zhudebnění se půvabné a něžné tóny mísí s humorem i smutkem. Na půdorysu konverzační hry se pohybují zpěvní hlasy od mluvených pasáží k rozvinuté kantiléně. Komorně obsazený orchestr má doprovodnou funkci; k dokreslení prostředí používá skladatel rozmanitých nástrojových sestav.

Dějovým prostředím opery, čerpané z tragické grotesky Franze Werfela, je druhá světová válka. *Jacobowski und der Oberst* (Jacobowski a plukovník, Hamburk 1965, česky v Praze, ND 1967) je založen na skladatelově oblíbeném protikladu dvou postav, jejichž dialog určuje dějový spád. Kdysi bohatý obchodník a kavalír Jacobowski, polský Žid, je nucen uprchnout před nacisty, vyrovnává se s osudem emigranta adaptací. Naproti němu stojí polský plukovník, žvanil, donchuán a donkichot. Hra se rozvíjí v politicky vyhoceném dialogu, napětí jí dodává vztah obou mužů k jedné ženě. V závěru zachrání Jacobowski plukovníkovi život. Klebeho hudba je založena na více dvanáctitónových řadách; expresivností výrazu a využitím sólových nástrojů upomene na Albana Berga. Vypjaté situace na jevišti podtrhuje skladatel přibráním elektroniky, virtuózně koncipovanou hudbou dosahuje značného účinku. Premiéru díla, vzniklého na objednávku Státní opery v Hamburku, řídil Leopold Ludwig, dirigent původního provedení Prince Homburského, Figarova rozvodu a Křenkovy Pallas Athény. Tento úspěšný umělec, rodák z Ostravy-Vítkovic, byl generálním hudebním ředitelem v Hamburku (1951—1970) a působil v Evropě i v MET.

Výrazným typem kontroverzního operního skladatele 20. století zůstává i po časovém odstupu Carl Orff (1895—1982). Mnichovský rodák, po gymnaziálních studiích se vzdělával v hudbě na Akademii v rodném

*Jacobowski
a plukovník*

C. Orff

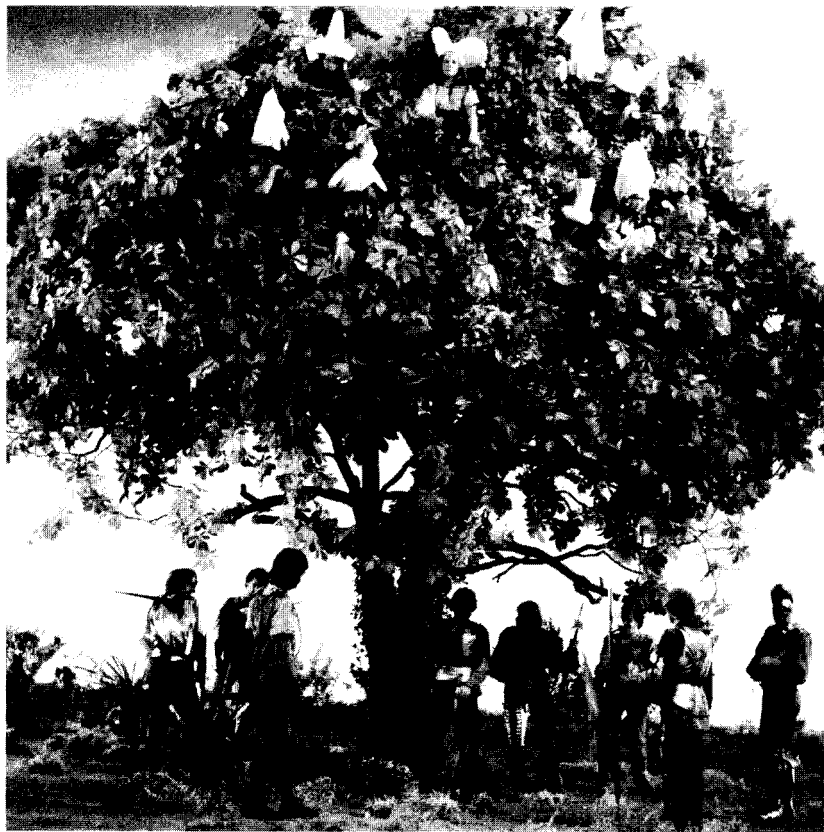


Carl Orff

městě u H. Zilchera, později u H. Kaminského. S Dorothee Güntherovou založil 1924 školu pro gymnastiku, tanec a hudbu, v níž se pokusili o nové spojení pohybu s hudbou. Orffovým přínosem bylo vyvinutí instrumentáře, v letech 1930—1935 aplikovaného v tzv. *Schulwerku*, jehož principem je rozvíjení dětské hudebnosti v rytmicko-pohybovém smyslu s doprovodem primitivních hudebních nástrojů. Orff dále působil jako divadelní kapelník, vysokoškolský učitel a svůj hlavní zájem obrátil ke kompozici. Značný vliv na jeho umělecký vývoj měly kontakty se starou hudbou; byl dirigentem Bachovského spolku v Mnichově. Skladatelův tvůrčí přístup v této oblasti dokládá scénicko-koncertantní provedení *Lukášových pašijí* (údajně Bachových) v letech 1931—1932. Orff náleží k těm skladatelům, kteří se soustředili především na scénickou tvorbu. Zdroje jeho kompoziční představivosti jsou víc než různorodé. Svým východiskem z rytmu nejvíc připomene Stravinského ruského období; s neoklasicismem má společný návrat k předromantické hudbě. Jeho exkurze do minulosti jsou však bezprecedentní: skladatel se vrací až kamsi do ovzduší primitivních hudebních kultur, inspiruje se antikou, středověkem, barokní operou, ale také romantikou i avantgardou 20. století. Kompozičně je nápadná diatonika, jež se často mění v pentatoniku. Melodika vyrůstá z tvrdošíjného opakování určitých formulek; působí to jako elementární radost ze hry. Harmonická složka téměř nemá význam, autor klade důraz na rytmus a metrum. Prodleva, ostinato, bordun, mixtura, organum a předharmonické postupy navozují v Orffových skladbách nenapodobitelnou atmosféru. U vzdělaných hudebníků naráží tento způsob kompoziční práce na odpor; H. H. Stuckenschmidt vtipně napsal, že Orffova hudba běhá po čtyřech. Originální je i skladatelův přístup ke zhudebňovaným textům. Píše si sám libreta podle literárních děl, německé romantiky a lidové tvorby. Antická řečtina a latina stojí vedle středověké němčiny a starého bavorského dialektu. Nevšední je Orffův výběr interpretačních prostředků jak ve zpěvních hlasech, tak v instrumentálním obsazení.

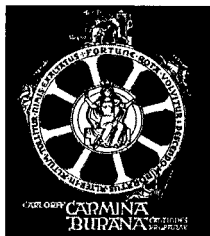
Carmina burana Orffovým nejznámějším dílem je scénická kantáta *Carmina burana* (1937 Frankfurt n. M.), *světské zpěvy pro sóla a sbor s nástrojovým doprovodem a magickými obrazy*. Skladatel si vybral latinské a německé středověké texty ze sbírky téhož názvu, jež vyšla roku 1837 jako edice rukopisných památek z bavorského kláštera Benediktbeuern. Asi obdobně jako Stravinskij ve Svěcení jara, dospěl Orff ke scénické skladbě bez děje a přece s mocným dramatickým nábojem. V trojdílné kompozici je první a třetí díl apoteózou lásky, ve středním dílu se rozehraje bujná pijácká scéna. Sborové vzývání Fortuny na počátku a na konci kantáty

dotvrzuje její alegorický ráz. Orff našel v tomto díle svůj vlastní styl a kompozice staršího data vesměs stáhl z provozování. Východiskem je mu monofonie, ovlivněná gregoriánským chorálem. Není tu známky expresivnosti; zpěvní linka vychází z rytmicky setrvačné, stupňované mluvy. Více než rovnocenným partnerem sólistů je mnohdy obsáhlý sbor.



*Scéna z kantáty
Carmina burana,
výprava Jean-Pierre
Ponnelle, 1976*

Kuriózní je zacházení s orchestrem; ačkoliv je mohutně obsazený, využívá ho skladatel nanejvýš střídme a úsporně. Skupina bicích je v popředí zájmu a jako bicí instrumenty se používají i další nástroje, např. dvojice klavírů. Hnací silou hudebního proudu je elementární motorismus. Objektivní základna kantáty umožňuje její význačný inscenační výklad. V Hamburku byla inscenována jako hudebně scénická kosmogonie, ve Vídni jako monumentální kosmické divadlo, v Drážďanech a ve Stuttgartu jako lidový bavorský kus, v Berlíně jako alegorizující mystérium. Roku 1976 vytvořil Jean-Pierre Ponnelle vzorovou televizní inscenaci



Obálka klavírního
výtahu *Carmina*
Burana

s Lucíí Poppovou a Hermannem Preyem, v níž zdůraznil imaginaci a fantasknost středověkých inspiračních zdrojů díla. I když měl Orff na mysli jevištní tvar kantáty, objevuje se skladba mnohem častěji na koncertních pódiiích a svými hudebními hodnotami se stala jedním z nejhranějších děl 20. století.

Ne již tak proslavené, protože více exkluzivní, jsou další dvě kompozice, spojené s kantátou v triptych. *Catulli carmina* (1943, Catullovy písně) s podnázvem *Ludi scaenici* (Scénické hry), mají jisté dějové jádro: skupina jinochů opěvuje moc lásky, skupina starců jí oponuje. Skladatel se ve zhudebnění textů antického básníka orientoval na dva pěvecké sbory, převážně a cappella, doprovázené po způsobu Stravinského kantáty *Svatba čtyřmi klavíry* a skupinou bicích nástrojů. Široký rejstřík výrazových prostředků zahrnuje skandování i vypjatý jedno až šestihlasý mélos. Sborový part, střídající se s náročnými sóly, je krajně obtížný. Trojici uzavírá *Trionfo di Afrodite* (Triumf Afroditin, 1953 La Scala, H. von Karajan). V 7 částech zaznívají zhudebněné texty básničky Sapfó, Euripidovy a Catullovy. Rozvíjením starých obřadních zvyků svatebních upomene skladba opět na Stravinského *Svatbu*. Do popředí vystupuje bohatá melismatika orientálního rázu, v níž jsou patrné ohlasy gregorianiky i středověké písňovosti. Tyto Orffovy hybridní útvary se ovšem opěře už značně vzdalují.

Bylo třeba se znovu vrátit k jevištním hodnotám, k reálným námětům a ději, i když poznamenaným staticností soudobého divadla. Podle pohádky bratří Grimmů vytvořil skladatel na vlastní text tříaktovou operu *Der Mond* (Měsíc, Mnichov 1939, Clemens Krauss, česky v Liberci 1966). Děj tohoto *malého kosmického divadla* se odehrává na jevišti rozděleném jako ve středověkých hrách (svět, nebe, podsvětí). Kuriózní pohádka vypráví o čtyřech bratřích, kteří ukradli měsíc, sundali z oblohy a odvezli domů. Když zemřeli, vzal si každý čtvrt měsíce s sebou do hrobu. Měsíční jas však probudí a rozjaří nebožtíky tak, až jejich zpěv, vyhrávání a pitka probudí i svatého Petra na nebesích. Světec sestoupí do podsvětí, vrátí měsíc na oblohu, a obnoví tak řád. Rozkošná travestie německé pohádkové romantiky vyznívá jako jakési nokturno v lidovém tónu s uplatněním postupu divadla na divadle. Orff využil podmanivým způsobem ohlasů biedermeieru zejména ve stylizaci mužského čtvero-zpěvu, pijáckých písní a zastaveníček. Hojně se tu uplatní parlando — jednou z hlavních rolí je vypravěč — mnohotvárné jsou sbory, mezi nimi jako kuriozita sbor v pozadí s hlásnými troubami.

Chytračka Ještě jednou se vrátil Orff k pohádce bratří Grimmů v příběhu o králi a chytré ženě *Die Kluge* (*Chytračka*, 1943 Frankfurt n. M., česky v Olomouci 1960). Motiv venkovské dívky, jež vyzraje na krále, známe

z pohádky Boženy Němcové Chytrá horákyně. Přebásněním textu do starobavorského nářečí skladatel zdůraznil lokální kolorit a obohatil děj přidáním nových postav. V této jednoaktovce převládá svérázně modelovaný recitativ, vtahující diváka kamsi do dávných časů. V operě se ozvou tóny, jež jsou vážnými hudebníky považovány za projev okrajových oblastí, o něž může mít zájem jen sběratel kramářského nebo jarmarečního zpěvu. V úvodu sedláka, okradeného a oplakávajícího svůj nešťastný osud, zaznějí ohlasy lidového pláče a parodických litaní. Diváckým požítkem je svítáníčko trojice opilých pobudů v kabaretním stylu minulého století. Vysloveně lidového rázu je ukolébavka, kterou zpívá Chytračka mladému králi. Pro tuto nejlidovější komponistovu operu je charakteristické mnohonásobné opakování motivů ve zpěvních hlasech i v orchestru, vytvářející podmanivou monotonii, jež nemá na hudební scéně obdobu. Chytračka, nejpopulárnější skladatelova opera, úspěšně prošla řadou evropských scén.

Dvěma pracemi se Orff vzdálil extrémně od opery. Bavorský kus o dvou dílech *Die Bernauerin* (Agnes Bernauerová, Stuttgart 1947) líčí tragický osud lazebníkovy dcery Agnes Bernauerové († 1435), historické postavy. Dívka uzavřela tajné manželství se synem bavorského vévody a při pokusu o uznání tohoto svazku byla z vyšších míst nařčena z čarodějnictví a utracena. Skladatel ztvárnil chmurný děj ve formě melodramu, v němž se nachází jediné zpěvní číslo. Na scéně vystupují herci se zdůrazněnou deklamací, kladoucí důraz na každé slovo (*jako by se slova stavěla na chůdy*). Iluzi operního představení vzbuzuje pouze velký symfonický orchestr. K sugestivním výjevům náleží ansámbl čarodějnic, obsazený pěti mužskými hlasy, z nichž jeden je falzetový. Komorní mluvený sbor je doprovázen bicími nástroji, činely, řehtačkami a basovým xylofonem, k nimž přistupují klavíry se strunami rozechvívanými paličkami. Mluvený sbor se skupinou bicích instrumentů nahrazujících orchestr je základem komponistovy komedie *Astutuli* (Šizunkové, 1953 za skladatelova řízení v Mnichově). Potulný kouzelník připraví lehkoverné venkovany svými kouzly o peníze. Tato hrubozrná, textově až oplzlá satira na lidskou prohnanost již zcela vybočuje ze sféry opery směrem k útvaru, který je možné klást do příbuzenství s voice-bandem E. F. Buriana. Rytmičky organizovaná mluva s vydatným využitím sólových hlasů je zaznamenána do jakési mluvené partitury. Ustavičné spojení recitovaného slova s bicí skupinou nástrojů připomene postup Daria Milhauda v partu mluvčího opery Kryštof Kolumbus. *Astutuli* jsou koncipováni jako divadlo na divadle a zpěvní složka se tu uplatní pouze v několika primitivních pěveckých sborových číslech diváků na jevišti.



Plakát k Chytračce,
dřevoryt H. Jürgense
(1948)

Ve vrcholné vývojové fázi dospěl Orff k vysoce stylizovaným útvarům, v nichž tvoří antickou trilogii *Antigona*, *Oedipus* a *Prometheus*. *Antigonae, truchlohra Sofoklova od Friedricha Hölderlina, v hudebním ztvárnění Carla Orffa* (1949, Salcburské hry), líčí tragickou historii v jediném aktu. Východiskem zhudebnění je jednohlasý zpěv sólistů a sboru, často setrvávající dlouho na jediném tónu. Někdy je udán přesně jen rytmus a chybí údaj tónové výšky. Tento způsob jakýchsi psalmodických litanií vyvolává dojem monotonie; skladatel odvádí divákovu pozornost kamsi do dávnověku, kdy divadlo bylo záležitostí kultickou; častá melismata v pěveckých partech směřují k Orientu. Výlučný dojem dotvrzuje kuriózní obsazení orchestru šesti klavíry, čtyřmi harfami, kontrabasy zastupujícími smyčcovou skupinu, šesti flétnami, hoboji a trubkami. Pozornost na sebe opět strhuje bicí skupina metalofonů, xylofonů, velkých bubnů, zvonů, kovadlin, kastanět a deseti javanských gongů. Jednoaktová truchlohra *Oedipus der Tyrann* (*Oidipus tyran*, 1959 Stuttgart) se stylově ani obsazením orchestru příliš neliší od předchozí opery. Bizarní koloratury zpěvních hlasů, jež vrcholí v náročných rolích titulní dvojice Oidipa a Iokasty, se střídají s obsáhlými mluvenými texty sólistů a sboru. O vyvolání výlučné atmosféry usiloval skladatel v aktovce *Prometheus* (Stuttgart 1968) zhudebněním starořeckého textu první části Aischylovy hry. Základním výrazovým prostředkem je recitativ deklamovaný v antických metrech, jednotlivá dějství spojují strofické sborové písně. Početně obsazený orchestr se silnou bicí skupinou rozpoutá pravou bouří ve výstupu přikování Prometheova.

Orffovým scénickým odkazem je operní oratorium *De temporum fine comoedia* (Komedie o skonání věků, Salcburské hry 1973, dirigent H. von Karajan). Skladatelovo libreto je řecké, latinské a německé, se značným využitím antických textů a částečně pasází ve starobavorském dialektu. V prvé části trojdílného mystéria zvěstuje devět Sibyl hrůzy Posledního soudu. V pusté skalní krajině se devět poustevníků stavi Sybiliným věštbám na odpor v důvěře v Hospodinovo slitování a bloudí v hrůze před Dnem hněvu. Avšak poslední den bude dnem odpuštění. Objeví se Lucifer (mluvená role) a pokáním si vyprosí znovu někdejší andělskou podobu. Veliké světlo ohlašuje nakonec vesmírnou harmonii. Po chmurné vizi Wagnerova Soumraku bohů přináší Carl Orff smírný závěr své scénické tvorby. Konvenční orchestr je i zde nahrazen klavíry, elektronickými varhanami a rozšířen o četné bicí nástroje. Skladatelova technika mučivého opakování a ostinátní techniky dosahuje svého vrcholu. Zcela mimořádné scénické nároky tohoto Orffova svrchovaného díla znemožňují jeho častější provozování.

V tvorbě Carla Orffa dosáhla vážná hudební scéna druhé třetiny 20. století jednoho ze svých vrcholů. Zájmu diváků se těší práce z mladšího skladatelova období, jež zaujmou vitalitou i poezií. Později se komponista obrací směrem ke kultickému divadlu s vysoce stylizovanou hudební mluvou.

Opera na území někdejší Německé demokratické republiky se rozvíjela v návaznosti na domácí tradici s obezřetným přijímáním prvků evropské moderny. Mezinárodní ohlas vzbudila Komická opera (*Komische Oper*) v Berlíně za éry vynikajícího režiséra rakouského původu Waltera Felsensteina. Z asi desítičlenné skupiny skladatelů oper ve východním Německu vystupuje do popředí několik jmen. Za vzor mladším generacím byl kladen dirigent a skladatel Paul Dessau (1894—1979). Po divadelnické činnosti v Německu po první světové válce emigroval roku 1933 přes Paříž do Spojených států, kde spolupracoval s B. Brechtem, a od roku 1948 žil ve východním Německu jako vážený komponista; kromě skladeb různých oborů kladl důraz na scénickou tvorbu. Ze všech komponistů ovlivněných Brechtem je Dessau nejdůraznějším stoupen-
cem politické opery. Z jeho několika děl vzbudilo největší pozornost Odsouzení Lukullovo (*Die Verurteilung des Lukullus*, 1951 Berlín, Staat-soper) na libreto Bertolta Brechta. Námět je brechtovsky zcizující: úspěšný římský vojevůdce je tu prezentován jako obžalovaný válečný zločinec před tribunálem lidu a je odsouzen do nicoty. Ve výpravě Caspara Nehera na premiéře vystoupily z vlysu na Lukullově náhrobku postavy římského lidu a obžalovaly vojevůdce ze zločinů. Opera, v níž je hodně mluveného textu, vykazuje značné výrazové rozpětí, od dvanáctitónových struktur až k popěvkům populární hudby.

Opera v NDR

P. Dessau

Skladatel střední generace Siegfried Matthus (1934) byl v Berlíně žákem H. Eislera a R. Wagnera-Régenyho; od roku 1964 pracoval jako dramaturg Komické opery za Felsensteinovy éry. Na text Horsta Seegera podle španělského pikareskního románu složil Matthus operu o 7 obrazech *Lazarillo von Tormes* (Lazarillo z Tormesu 1964). Syn šenkýřky Lazarillo jako voják i tulák prohlédá svět feudálů a vysokého kléru očima plebejce. Hudebně je opera koncipována jako epické divadlo s uzavřenými čísly. Tragický příběh novely *Jedenáctýřicátý* (1926) Borise Lavreňova zhudebnil skladatel ve dvouaktové opeře *Der letzte Schuss* (Poslední výstřel, 1967). Námět z občanské války v Rusku ztvárnil s využitím soudobých kompozičních technik, seriality, aleatoriky, elektroniky, klastrů a šumů. Reálné a ireálné výjevy jsou odlišeny zpěvními a mluvenými rolemi; významnou roli hraje spíkr. Kromě tradičně umístěného orchestru se nachází druhá skupina hudebníků v lóži a třetí za scénou; každý z těchto souborů má

S. Matthus

jiné obsazení. V Matthusově díle lze sledovat námětový posun ve scénických pracích skladatelů východního Německa. Roku 1985 je provedena v rámci slavnostního otevření *Semperovy opery* v Drážďanech operní vize Matthusova *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka) na originální text Rainera Marii Rilka (1907) a některé další jeho básně. Na vlastní libreto píše skladatel operu *Mirabeau* (1989 v Berlíně, Karlsruhe a Essen). Hrdinou je známý politik první fáze Francouzské revoluce hrabě Mirabeau, usilující o smíření lidu s panovníkem a ustavení konstituční monarchie. V opeře se spekuluje o tom, jak by to dopadlo, kdyby mohl tento předseda Národního shromáždění své plány uskutečnit. Matthus vytvořil dílo na základní tónové řadě o sedmi článcích, aniž se na ni důsledně omezil.

U. Zimmermann

Nejvýraznější postavou operního skladatele na území východního Německa je příslušník nejmladší generace Udo Zimmermann (1943). Drážďanský rodák, odchovanec sboru zpěváků u sv. Kříže, se hudebně vzdělal v Berlíně, založil později studio Nové hudby v Drážďanech a od roku 1970 působil jako dramaturg a skladatel Státní opery ve svém rodišti. Upozornil na sebe komorní operou *Die weisse Rose* (Bílá růže, 1967 vysokoškolský soubor v Drážďanech) na text svého bratra Inga Zimmermanna. Námět je čerpán ze skutečné události, z prostředí studentského odboje v hitlerovském Německu. Děj je jakýmsi psychogramem dvou mladých sourozenců, chlapce a dívky, očekávajících v nacistickém vězení popravu a bilancujících během několika hodin svůj život. Party chlapce a dívky jsou vedeny osobitým způsobem, často a cappella. V komorně založené, dvanáctitónové hudbě je patrné neobyčejné soustředění.

Mezinárodní ohlas získal skladatel operou o 9 obrazech na text bratrův podle stejnojmenného románu Johannese Bobrowského *Levins Mühle* (Levinův mlýn, 1973 Drážďany). Drobný židovský mlynář kdesi na dolním toku Visly v 70. letech minulého století je v nerovném zápase s bohatým pruským protivníkem přiveden na mizinu. Dílo upoutá mnohokrátými kompozičními prostředky, jako je koláž, aleatorika a scénická hudba; postavy mluví, zpívají, šeptají a křičí, zpěvní hlasy se pohybují v extrémních polohách. V hudbě zaznějí jarmareční nápěvy a citáty litevských i polských lidových písní. Vícevrstevnost skladebných prostředků je určující i v pohádkové opeře *Der Schuhu und die fliegende Prinzessin* (Šuhu a létající princezna, 1976 Drážďany); text podle stejnojmenné hry Petera Hackse napsal skladatel a Eberhardt Schmidt. Šuhu je dítětem chudého krejčíka; umí létat, vidí potmě a uhodne každou hádanku. Na vandru prožívá neuvěřitelná dobrodružství, dostane se k mezipotamskému císaři a ohromí jeho učený dvůr. Vedle trojice hlavních

postav, Šuhu, Princezny s orientálně melismatickým partem a Muže ve fraku (dirigenta), se objeví na scéně 9 dalších postav, jež jsou současně komentátorské. Kompozičně využívá skladatel vedle aleatoriky a elektroniky i tradičních postupů.

Poněkud protikladnou osobností je Rolf Liebermann (1910—1999). *R. Liebermann* Curyšský rodák bývá uváděn jako švýcarský skladatel, ačkoliv byl činný převážně v Německu a ve Francii. Jako intendant Státní opery v Hamburku (1951—1973) a ředitel Velké opery v Paříži (1971—1980) uvedl na scénu řadu soudobých oper a znamenitě pozvedl úroveň repertoáru, a přece byl napadán příslušníky mladé skladatelské generace v čele s Piérem Boulezem jako zpátečník. Liebermann studoval dirigování u Hermana Scherchena, v kompozici byl žákem Wladimira Vogela. Jeho skladební technika byla ovlivněna dvanáctitónovostí, ne však důslednou; podobně jako jeho současníci se autor nevzdává úsilí o zvukovou krásu a vlastně mísí ve své skladební řeči několik stylů. Liebermannovo scénické dílo vzniklo během pouhých sedmi let, kdy byl skladatel vedoucím oddělení orchestrální hudby ve švýcarském studiu Radio Beromünster. Libretistou jeho oper byl známý kritik a publicista Heinrich Strobel. *Opera semiseria* o předešlé a 2 aktech *Leonore 40/45* (Basilej, 1952) se odehrává v Německu a ve Francii let 1939—1947. Lásce mladého páru, Němce a Pařížanky, brání válečné události; dívka zachrání svého partnera, upadnuvšího do francouzského zajetí, avšak po skončení války musí oba překonávat úřední překážky, než se mohou vzít. V textu se objeví dvojjazyčné pasáže, polarita německého a francouzského živilu je v hudbě vyjádřena aplikací řadové techniky a francouzské populární melodiky. Ve shodě s libretem skladatel usiloval i při vážné látce o amuzantnost hudby. Rovněž *Penelope* (1954, Salcburské hry) je označena jako opera semiseria o 2 dílech. Ve skutečnosti jde o závažnou konfrontaci dvou rovin, antické a moderní, s námětem tragického odloučení rodin v době války. Homérovský příběh tvoří rámec, do něhož je zasazen děj odehrávající se v nové době. Antická Pénélopé očekává věrně svého Odysea; oděná důstojně v antické říze tká veliké sukno, jež nebude nikdy hotovo, a tak se chrání před dotěrnými nápadníky. Novodobá Penelopa se provdá a je šťastná; když se však objeví zpráva o tom, že se Odyseus, považovaný dávno za mrtvého, náhle vrátil, její partner spáchá sebevraždu. Následuje apoteóza antického Odysea, který prohlašuje, že se vrátil jen jako přelud; ve skutečnosti zahynul jako miliony jeho druhů, jež hrstka ctižádostivých hazardérů, toužících po světovládě, zahnila na jatky. Partitura opery vykazuje značnou šíři skladebních prostředků, od využití dvanáctitónové techniky přes bitonalitu až k jazzu a šansonu.

Největší zájem publika vzbudila Liebermannova opera buffa o třech jednáních *Schule der Frauen* (Škola žen, Salcburské hry 1957, česky v Liberci 1961). Původní jednoaktové znění uvedli roku 1955 v Louisville, USA (*The School for Wives*). Libreto podle Molièrovoy hry se stalo podkladem soudobé hudební komedie se zápletkou italské buffy. Starý mládenec Arnolphe a jeho mladá schovanka Agnes se svým milým Horacem tvoří buffózní trojúhelník, jehož rozetnutí nemůže skončit jinak než napálením staříka. Libretista přispěl k rozehrání komedie na operní scéně přidáním postavy Molièra, který se objeví v hledišti jako přišedší z nebe, aby dohlédl na správný chod hry v podobě opery. Dramatik zaskočí v rolích sluhy, babičky a otce, převléká se na jevišti doprovázen tóny dechového okteta umístěného v hledišti. Komorní orchestr s převahou zpěvných smyčců je obohacen o cembalo. Ve zhudebnění převládá konverzační sloh, dvanáctitónovost se spojuje s neoklasickým výrazivem. K životnímu jubileu si Liebermann napsal operu *Freispruch für Medea* (Médée je bez viny, Hamburk 1995). Stručný rozsah partitury i moderní pohled na antickou látku upomene na francouzskou tvorbu 20. let. Delikátní zvuk skladatelovy hudby dobře odpovídal na premiéře úvodním tónům javánského gamelanu, líčícího blažený arkádský svět staré Kolchidy před vpádem Řeků. Podle hry A. N. Ostrovského *Les* napsala Helene Vidalová text ke skladatelově pozdní opeře *La Forêt* (Ženeva 1887). V konfrontaci umělce s měšťanskou společností je cosi z Liebermannových vlastních zkušeností. Kompozičně je v tomto díle zjevný skladatelův návrat ke zpěvnosti.

G. von Einem

Švýcarský rodák Gottfried von Einem (1918—1996) je rakouský skladatel, který působil delší čas v Německu. Byl žákem Borise Blachera a hudebním poradcem Státní opery v Drážďanech, později se stal členem direktoria Salcburských her. Vedle baletů, orchestrálních děl, komorní hudby a písní komponoval opery, jimiž dosáhl značných úspěchů. Je počítán ke komponistům umírněné moderny, jejichž harmonická řeč nepřekročí hranice tonality. Tvoří lehce a s vášnivým zaujetím, upoutává barvitostí hudby a svěžími rytmy blacherovské povahy. Scénická díla von Einemova zaujmou živým divadelním cítěním a dramatickým spádem. Mezinárodní ohlas získal již první operou *Dantons Tod* (Dantonova smrt, Salcburské hry 1947, česky v Brně 1966) s libretem skladatele a Borise Blachera podle hry Georga Büchnera (1835). Obdobně jako André Chénier nebo Dialogy karmelitek představuje Einemovo dílo operu s námětem revoluce viděné z druhé strany, jako represí nevinných. Danton vystupuje v roli protihráče despotického Robespiera, který nakonec přivodí jeho zkázu. Skladatel zhudebnil látku ve 2 dílech, 6 obrazech

a 26 scénách s velkou šíří výrazových prostředků jako sborovou operu, založenou na vzrušeném dialogu. Orchester se podílí na vývoji děje suggestivními intermezzy. Problém osamělého hrdiny řeší komponista v opeře *Der Prozess* (Proces, Salcburské hry 1953). Tentokrát jde o sólistickou záležitost. V textu B. Blachera a Heinze von Cramera podle románu Franze Kafky nemá hlavní hrdina, osamělý Josef K., vlastně protihráče; soudcové i vykonavatelé rozsudku jsou nástroji neznámé moci. V opeře je patrná ještě větší rozrůzněnost výrazových prostředků nežli v Dantonově smrti. Nápadné jsou tu ohlasy Stravinského i názvuky moderní taneční hudby, avšak také pucciniovsky rozevláté výjevy. Dramaturgickou zvláštností je sloučení několika rolí v jediném pěveckém partu. Na premiéře ztělesnila Lisa della Casa tři sopránové role současně. G. von Einem, usazený ve Vídni a od roku 1954 člen direktoria Státní opery, slavil nyní premiéry v tomto významném centru. Ve spolupráci se skladatelem napsal švýcarský dramatik Friedrich Dürrenmatt podle vlastní stejnojmenné hry text *Besuch der alten Dame* (Návštěva staré dámy, Vídeň 1971). Na skladatelovo přání byl groteskní ráz hry změněn, odpadly ilustrativní scény a vyostřil se základní konflikt mezi paní Claire a jejím někdejší milencem a otcem jejího nemanželského dítěte Alfredem. Stylově spojuje autor opět různorodé prvky k divadelnímu účinku. V hlavní roli Claire strhla na sebe pozornost při premiéře vynikající rakouská mezzosopranistka Christa Ludwig. Einemovo zaujetí typem literární opery našlo znovu výraz v opeře *Kabale und Liebe* (Úklady a láska, Vídeň 1976). Podle stejnojmenné Schillerovy hry upravila libreto skladatelova druhá žena Lotte Ingrischová. Ve srovnání s předchozími díly zde do popředí vystupuje technika řadové práce, zůstává však zachován způsob příznačných motivů i symbolika tónin a hudebních nástrojů pro jednotlivé postavy. Nekonvenční je obsazení milenecké role sotva dvacetiletého syna Ferdinanda barytonem a jeho otce, prezidenta, hrdinným tenorem. Luisa je lyrickodramatický soprán, lady Milfordová mezzosoprán, Wurm baryton, Kalb *tenor buffo*.

Při premiéře v Divadle na Vídeňce (*Theater an der Wien*) vzbudilo prudký odpor části obecnstva skladatelovo mystérium *Jesu Hochzeit* (Ježíšova svatba, 1980). Lotte Ingrischová napsala tentokrát původní libreto na prastarý, předbiblický motiv o bohu jako manželském partnerovi. Aktéři betlémského příběhu Josef a Maria jsou prostou venkovskou dvojicí, z jejíž lásky vzešel Ježíš. Duet této dvojice v paralelních sextách o její touze žít obyčejný život a mít zdravé děti vybočuje z novozákonní představy Svaté rodiny právě tak jako postava Maří Magdalény, jež o premiéře začínala a končila operu, doprovázejíc se na kytaru. Zcela neobvyklá

je v opeře motivace spojení Ježíšova se Smrtí. Mimořádným způsobem ztělesnila o premiéře Smrt (die Tödin) Karan Armstrong, atraktivní mladá žena, která v této postavě podivuhodně spojila sex s představou děsu; tato role slučuje dramatický soprán s tanečním projevem. Hybridnost výrazových, silně expresivních prostředků vystupňovala i režie Giancarla del Monaco, syna proslulého tenoristy.

CESAR BRESGEN



Obálka klavírního
výtahu dětské opery
Ježek ženichem

Florentský rodák Cesar Bresgen (1913—1988), žák Josepha Haase v Mnichově, působil v Londýně jako varhaník a později se usadil v Salcburku jako pedagog. Z jeho pohádkových oper pronikl *Der Igel als Bräutigam* (Ježek ženichem, 1951 Norimberk). V libretu skladatele a Ludwiga Andersena se skrývá humanistické jádro; i v ošklivé kůži může vězet ušlechtilá bytost. Komponista pojal námět s využitím Brechtova epického divadla a v hudební návaznosti na Orffa. Důležitý je vpravěč a exponovaný pěvecký sbor. Slyšíme tu nápěvy dětských písní, v orchestru zazní akordeon a dudy. Na motivy románu Leo Perutze *Pod kamenným mostem* napsal Bresgen operu *Der Engel von Prag* (Anděl z Prahy, 1978, Salcburk). Baladická látka z rudolfínské Prahy čerpá z prostředí v české opeře dosud nedotčeného. K motivu vztahu mezi císařem a dvorním malířem Arcimboldem se přidružují historiky ze Židovského Města pražského.

Itálie po roce 1945

B. Maderna

ROMÁNSKÉ ZEMĚ | Ve srovnání s první polovinou 20. století se po skončení 2. světové války zájem italských skladatelů o operu téměř vytrácel. Rovněž asi není náhoda, jestliže se vedle již zmíněného Luigiho Dallapiccoly obracejí také dva přední operní komponisté k vymoženostem druhé vídeňské školy. Rodilý Benátčan Bruno Maderna (1920—1973) studoval ve vlasti u Malipiera a Pizzettiho kompozici a dirigování u Hermanna Scherchena ve Vídni. Žil v Miláně, kde založil s Lucianem Beriem studio elektronické hudby; byl v těsném kontaktu s avantgardní skupinou skladatelů v Darmstadtu, kde také zemřel. Madernova obsáhlá kompoziční tvorba zasahuje do orchestrálního a komorního oboru. Skladebně technicky autor ve svých dílech spojuje dvanáctitónové postupy s elektronikou; jeho scénická tvorba anticipuje metody Nové hudby. Madernova *báseň ve scénické formě*, jak nazývá operu *Hyperion* (Benátky 1964), představuje sloučení rozmanitých složek, jež jsou realizovatelné rozdílným způsobem, neboť narativní prvek je abstraktní a hlavní roli přebírá flétnista. Tento způsob převzal Maderna ze své rozhlasové opery *Don Perlimplin* (1962), komponované na námět Federica Garcíi Lorcy. Drastickou satirou na konec epochy je opera *Satyricon* (Amsterdam 1973) podle obsáhlého fragmentárního textu básníka pozdního

římského císařství Petronia. Drsný, často obscénní text zhudebnil skladatel v 16 scénách, jež mohou být prováděny v různém sledu částečně improvizovaným způsobem. Scénická hudba se střídá s mg-pásky, děj se rozvíjí jako nevázaná komedie dell'arte. Součástí partitury jsou pasticcia a citace, jež tvoří nemalou část hudby. Bruno Maderna se stal známým jako dirigent soudobé scénické tvorby, kterou prováděl se zaujetím zasvěceného specialisty.

Nejzvučnější jméno progresivního operního skladatele v Itálii po roce 1945 má Luigi Nono (1924—1990). Rodilý Benátčan, žák Malipierův na Liceo Musicale v rodném městě, studoval dále u B. Maderna a H. Scherchena. Stylisticky vyšel z Antona Weberna a dále jeho podněty rozvíjel v osobitý projev. Nonova hudba je pověstná vyvážením racionální a citové složky. Ve skladatelově osobnosti se spojuje umělecký radikalismus s politickým. Připomíná to snahy avantgardistů ve 20. letech v počátcích rozvoje kultury sovětského Ruska, a lze to vysvětlit i polarizací společenského života v Itálii po druhé světové válce. Největší rozruch vzbudila v hudebních kruzích Nonova první opera *Intolleranza 1960* (Nesnášenlivost 1960), považovaná za nástup avantgardy na hudebním jevišti 2. poloviny 20. století. Libretista Angelo Maria Ripellino vylíčil v textu osudy vystěhovalců, pronásledovaných i v emigraci přírodní a civilizací katastrofou. V libretu zazněly texty J. P. Sarrtra, B. Brechta ad. Hudebně kombinuje Nono řady, elektroniku a mg-pásky. Opera vznikla v těsné spolupráci s Václavem Kašílkem, který inscenaci režíroval, a výtvarníkem Josefem Svobodou. Tradiční scénické prvky byly spojeny s optickými projekcemi. Skladatel, nadšený Mejercholdovými převratnými ideami novodobého divadelního prostoru, projevoval velký zájem o pražskou Laternu magicu. Politicky ještě důrazněji vyjádřil své přesvědčení v *azione scenica*, jak nazval operu *Al gran sole carico d'amore* (V slunci pláne lásky žár, Milán 1975). Nono však později usiloval o vyjádření osobní výpovědi ryze hudebními prostředky. V posledních letech se obracel podle vlastních slov k *vnitřnímu heroismu*. Plodem tohoto období je komorně laděná tragédie *Prometeo* (Prometheus, 1984), *opera bez děje*, která poprvé zazněla v benátském kostele San Lorenzo; dirigentem byl Claudio Abbado.

Od konce druhé světové války je patrná tvůrčí krize v opeře rovněž na francouzské půdě. Paříž tenkrát prožívala rozkvět interpretace a velkou událostí bylo otevření nové budovy *Opéra Bastille* (1990) pro 2700 diváků. Není bez zajímavosti, že zahajovacím představením nebylo soudobé francouzské dílo, ale Trójané Hectora Berlioze v nezkráceném pětihodinovém znění. Režisér Pier Luigi Pizzi, dirigent Myung



Luigi Nono

*Intolleranza**Francouzská opera po 2. světové válce*

Whun Chung a primadony Grace Bumbry a Shirley Verrett tvořili mezinárodní umělecký tým.

V protipólové vzdálenosti od politicky angažovaných skladatelů, jako jsou Luigi Nono nebo Hans Werner Henze, stojí zcela osamocený zjev spirituálně založeného tvůrce, který dospěl k opernímu dílu spíš z vnějšího podnětu, a přece v plném vnitřním přesvědčení o nutnosti je vytvořit. Olivier Messiaen (1908—1992) vstoupil již jako 11letý na pařížskou konzervatoř; jeho učiteli byli Paul Dukas a Marcel Dupré. V roce 1931 se Messiaen stal varhaníkem v chrámu sv. Trojice v Paříži a toto místo zastával řadu let; od roku 1942 vyučoval na konzervatoři harmonii. Messiaen stále zdůrazňoval, že je katolický hudebník, jehož díla vyrůstají z víry. Na podkladě seriální techniky, rozšiřující dvanáctitónovost z tónové výšky na všechny složky hudebního výrazu, tónovou délku, dynamiku a zvukovou barvu, soustředil pozornost v duchu francouzské tradice a C. Debussyho na detailní sledování barvy každého tónu.



Olivier Messiaen

Zvláštní význam pro kompozici jediné skladatelovy opery mělo Messiaenovo dlouholeté studium ptačích hlasů, z něhož umělecky těžil v obsáhlém klavírním díle *Catalogue d'Oiseau* (Katalog ptáků, 1959). Kromě toho se po léta zabýval rytmy starých Řeků a Indů a exotickou hudbou vůbec. Operu na vlastní text *Saint François d'Assise* (Svatý František z Assisi; Paříž, Opera v *Palais Garnier*, 1983) napsal na objednávku tehdejšího ředitele pařížské opery Rolfa Liebermanna. Vzniklo rozsáhlé (pětihodinové), překrásné dílo, které má v dějinách opery zcela zvláštní místo. Děj tvoří výňatky ze světceva života a *liši se od obvyklé dějové náplně oper, založených na dramatických zážitcích milostného rázu*; skladatel měl podle vlastních slov na mysli *rozmanitý způsob sledování božské milosti v duši sv. Františka*. Z hlediska námětu lze v této souvislosti připomenout taneční legendu Paula Hindemitha *Nobilissima visione* (1938). Messiaenova monumentalizující *františkánská legenda* je rozdělena do tří aktů, jednotlivé scény jsou uvedeny názvem prozrazujícím obsah. V 1. dějství se líčí světcův vztah k lidskému utrpení, 2. dějství je vyplněno setkáním mnichů s anděly a jejich muzicírováním, jakož i kázáním sv. Františka ptáčkům, 3. dějství uzavírá děj světcovým odchodem ze světa a jeho vizionářským odkazem. Operu Messiaen psal plných osm let a vědomě předimenzoval její interpretační prostředky — 7 sólistů, 150členný pěvecký sbor a 120členný orchestr naznačují, že provozování díla se mohou odvážit jen největší scény. Premiéru díla řídil japonský dirigent Sejdži Ozawa, režii měl Sandro Sequi a titulní roli ztělesnil José van Dam.

Svatý František
z Assisi



Scéna z opery Svatý František z Assisi (1983), José van Dam a Christiane Eda

NÁSTUP OPERY V ANGLICKÝCH ZEMÍCH I Rok 1945 je ve vývoji opery ve Velké Británii důležitým mezníkem — od té doby se totiž datují mezinárodní úspěchy skladatele, jemuž náleží po Henry Purcellovi čestný titul Orpheus Britannicus. Benjamin Britten (1913—1976) je nejen skladatelem opery *Peter Grimes*, jejíž premiéra se konala právě roku 1945, ale i celé řady dalších významných a dnes už slavných scénických děl. V protikladu s pouhými domácími úspěchy předchozích anglických skladatelů se Brittenovy opery prosadily i ve světovém repertoáru. V Brittenově stínu jeho současníci, s výjimkou Michaela Tippetta, blednou.

*Velká Británie
po roce 1945*

B. Britten

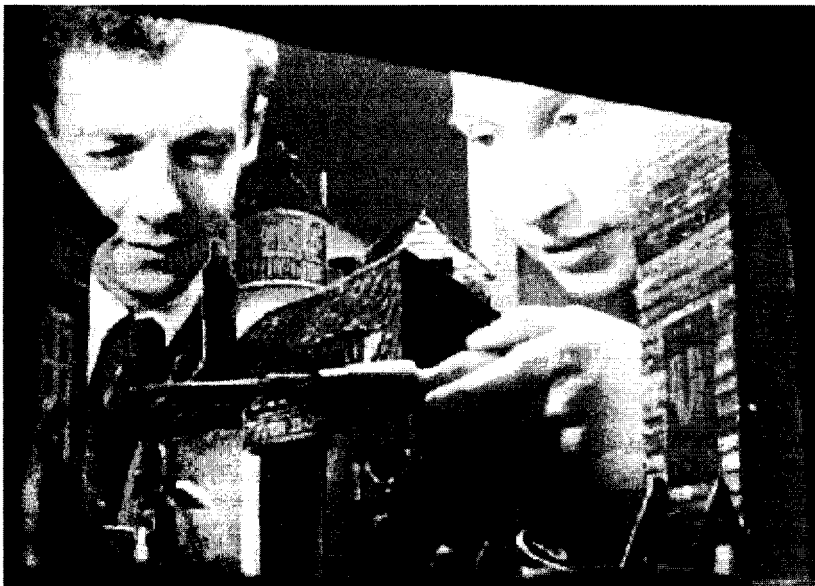
Britten se narodil v Lowestoftu (Suffolk) a od dětských let projevoval mimořádné hudební nadání. Jako 12letý se stal žákem Franka Bridge, později studoval na Královské koleji hudby v Londýně kompozici u Johna Irelanda a klavír u Arthura Benjamina. Britten byl znamenitý klavírista, který se výborně uplatnil zejména jako doprovod. Hudbu skládal od mládí a je autorem obsáhlého díla v oboru symfonické, komorní i vokální hudby. Psal i hudbu k dokumentárním filmům a k činohrám a jeho první scénická práce, dvouaktová opera s prologem *Paul Bunyan* (New York 1941), je blízka operetě. Na realizaci svých koncertních i dramatických děl se podílel i jako dirigent. Stylově se Britten neupíná k určitému směru, avšak nelze jej označit ani za eklektika, ani za konzervativce. Má zvláštní dar melodiky napojené na starou anglickou hudbu

renesance a baroka. Výrazná rytmika a barvitá instrumentace a ovšem bohatá melodičnost činí jeho díla přitažlivými pro širší kulturní obec. Kromě kompoziční činnosti se Britten právě ve scénickém oboru projevil jako schopný organizátor kulturního života. Stal se spoluzakladatelem *English Opera Group* (1947), operní skupiny, jež se napojila na *Aldeburgh Festival* (1948) jako ansámbl zaměřený na pěstování soudobé anglické komorní opery. Tato malá skupina pěvců v čele s tenoristou Peterem Pearsem a asi 12 hudebníky iniciovala vznik celé řady děl. Roku 1975 se přejmenovala v souvislosti s širšími úkoly, jež si kladla, na *English Music Theatre Company*, avšak roku 1980 zanikla. Podobně festival v Aldeburghu, na němž se uskutečnily významné premiéry děl anglických, zejména soudobých autorů, ztratil po Brittenově smrti význam uměleckého centra.

Peter Grimes Opera o prologu a 3 dějstvích *Peter Grimes* (1945, v nově otevřeném *Sadler's Wells Theatre*, Londýn, česky v Brně 1947) je druhým skladatelským scénickým dílem. Libreto podle epické básně George Crabba *Městečko* (1810) napsal Montague Slater. Skladatel, který byl od dětství v důvěrném kontaktu s mořem, tu vytvořil působivé hudební drama jedince vyřazeného z lidské společnosti. Peter Grimes je podivín; v touze po úspěchu zavíní smrt dvou mladých pomocníků a octne se mezi obyvateli rybářského městečka v izolaci. Kromě učitelky Ellen nemá v obci zastánce. Nakonec mu zbývá jediné, vyjet s bárkou na moře a ztratit se ve vlnách. Význam Petera Grimese pro anglickou operu spočívá především ve skladatelském přínosu pro vytvoření moderní anglické deklamace. Živá rytmika sólistických partů s nepravidelnými metry a synkopací stejně jako prvky modalit v melodice působí v Brittenově hudbě nevšedním dojmem. Jednotlivé obrazy jsou navzájem odděleny orchestrálními interludii, z nichž čtvrté je založeno jako mohutná *passacaglia*. Značnou roli v opeře hraje pěvecký sbor, často kombinovaný se sólisty; jednou z vrcholných scén opery je Grimesův výslech. Moře je v Brittenově opeře všudypřítomné; od dob Wagnerova Bludného Holanďana nebylo zachyceno jeho osudové prostředí tak sugestivně jako právě tady. Premiéru opery řídil Reginald Goodall, titulní roli ztělesnil Peter Pears, postavu Ellen vytvořila Joan Crossová.

Brittenova první komorní opera vznikla pod šťastnou hvězdou. V neznalých prvních letech po druhé světové válce tu byly podmínky pro vznik scénických děl s menšími provozovacími nároky. Operu o 2 dějstvích *The Rape of Lucretia* (Zneuctění Lukrécie, 1946, česky v Čs. rozhlasu Brno 1959) komponoval skladatel na libreto Ronalda Frederica Henryho Duncana, napsané podle stejnojmenné tragédie André Obeye.

Děj je založen na vyprávění Tita Livia z 1. knihy dějin starého Říma. Zpupný královský syn Tarquinius, podnícen sázkou vychloubačného vojévůdce Collatina, manžela krásné Lukrécie (kontraalt), odjede tajně z vojenského ležení do Říma a pod pohrůžkou smrti a zhanobení ji znásilní. Zoufalá paní nesnese tuto pohanu a odchází dobrovolně ze světa.



*Benjamin Britten
a režisér Eric Crozier
nad modelem scény
opery Peter Grimes
(1945)*

Britten úmyslně zvolil námět, který anglické obecnstvo důvěrně znalo z básně Shakespearovy. Tuto první významnou komorní operu poválečné doby skladatel koncipoval jako scénické pásmo, v němž se střídají epické, lyrické a dramatické obrazy. Epický prvek představuje dvojice zpěváků, muž a žena, jež tu plní roli antického chóru. Po odeznění části jejich dialogu, v němž uvedou diváka do dějové souvislosti, se rozvíjí lyrický výjev navozující náladu a následuje dramatická scéna. Skupinu osmi sólistů, spojujících se do účinných ansámbľů, doprovází 15 instrumentalistů v čele s pianistou, obstarávajícím průvod recitativů. V Lukrécii vytvořil Britten jedno ze svých nejzdařilejších děl. Deklamačně založené chóry se účinně střídají s lyrismem, v ansámblech zaznívají ohlasy starých anglických madrigalů. Nápadná je koncentrace skladebných prostředků a sugestivnost nálad, i skvělá instrumentace malého souboru. Premiéra, jež oživila festivalové místo Glyndebourne (od 1934), měla hvězdné obsazení (Lukrécie — Kathleen Ferrierová, dále Joan Crossová, Peter Pears a Otakar Kraus); řídil skladatel.

Albert Herring

Benjamin Britten je převážně skladatel vážné opery, ovládl však suverénním způsobem také obor komický. Spisovatel a režisér Eric Crozier, který se skladatelem a výtvarníkem Johnem Piperem založil English Opera Group, je autorem libreta komické opery *Albert Herring* (Glyn-debourne 1947, česky v Plzni r. 1958). Novelu Guy de Maupassanta *Mládenec paní Hussonové* (1888) přenesl do anglického městečka, tragický závěr nahradil happy endem. Hrdina neskončí v deliriu tremens, naopak, když se dokáže vymanit z měšťáckého prudérního prostředí, získá si divákovy sympatie. Britten vytvořil satiru na britskou viktoriánskou společnost ve venkovském prostředí, které důvěrně znal. Hudba jiskří nápady a vtípem, soudobá mluva je okořeněna madrigalovými prvky. Zazní tu parodie na velkou pařížskou operu i kabaretní tóny. Dílo je koncipováno beze sboru, avšak se znamenitými ansámby a plasticity vykreslenými figurami. Orchester je obsazen čtrnácti komorními sólisty. Na premiéře dominovali Peter Pears v roli Herringa a Joan Crossová jako lady Billowsová; řídil skladatel. Britten byl také vynikající komponista pro děti, jejichž světu rozuměl jako málokterý skladatel 20. století. V bilogii na text E. Croziera představuje první část přípravy na provozování dětské opery, *Let's make an opera* (Udělejme si operu), po níž následuje vlastní děj, *The little Sweep* (Kominíček). Sentimentální dickensovsky laděnou historku o osmiletém chlapci, kterého bezcitný mistr nutí k nebezpečné práci v úzkých a vysokých komínech, skladatelova originální hudba povýšila do roviny půvabné zpěvohry. Každá scénka má přílehavou atmosféru, obzvláště sugestivní je lyrický večerní výjev. Osobitého kouzla dodává hříčce souhra dospělých a dětských rolí. Brittenova hudba je sice lehce stravitelná, ale není primitivní. Znamenitě je využito dětských ansámbků, orchestr je zastoupen komorním souborem s klavírem. Skladatelova dětská opera o opeře a o kominíčkově zazněla poprvé na festivalu v Aldeburghu roku 1949 (česky poprvé v Čs. televizi Praha 1966). Ve venkovském městě Aldeburghu (Suffolk) Britten s E. Crozierem a P. Pearsem roku 1948 založili jeden z festivalů hudby a dalších uměleckých oborů, jejichž kouzlo se násobí prostředím vně velkoměstských aglomerací. Tomuto festivalu Britten svěřoval provádění svých významných scénických děl.

Atmosféra moře se znovu tragicky ohlásí ve skladatelově opeře *Billy Budd* (Covent Garden, Londýn 1951). Látku skladateli tentokrát poskytla nedokončená povídka Hermana Melvilla, autora *Bílé velryby* (1891). Líčí se tu událost z roku 1797 na válečné lodi britského námořnictva. Na palubě lodi se octne nedobrovolně mladý námořník obchodního loďstva Billy Budd, oproti otrlému mužstvu chlapec s bezelstnou

a upřímnou povahou. Na loď byl naverbován kvůli doplnění posádky a záhy vzbudí obludnou nenávisť primitivního zbrojíře Johna Claggarta. Když je Claggartem křivě obviněn ze vzpoury, Budd se nedokáže ovládnout a intrikána smrtelně zraní. Kapitán Vere, který Buddovi straní, nemůže jednat jinak než ho vydat na smrt. Brittenova opera, příkře vyhrčená v charakteristice postav, dosahuje vrcholné koncentrace účinku. Temné ovzduší děje, zdůrazněné výlučným prostředím moře, vyostřuje absence ženských rolí. Ansámbl mužských hlasů doplňuje jen několik chlapeckých postav. Děj opery je koncipován jako vyprávění starého kapitána Vereho, který se nemůže zbavit výčitek svědomí; jeho postava je rozdvojena na tenorovou roli kapitána a mluvenou roli vypravěče.

Nejvýznamnější anglický skladatel 20. století se nemohl nesetkat s géniem Shakespearovým. Společně se svým druhem Peterem Pearsem vypracovali libreto k opeře *A Midsummer Night's Dream* (Sen noci svatojánské; Jubille Hall v Aldeburghu 1960, řídil skladatel). Po scénické skladbě H. Purcella (*The Fairy Queen*, 1692) a světoznámé scénické hudbě Felixe Mendelssohna-Bartholdyho (1826) se Brittenovi opět podařilo skvěle vystihnout atmosféru děje. Každá ze tří rovin, v nichž se pohádkový děj odehrává, je ostře vyhraněna: snová říše krále elfů Oberona, patetický vévodský dvůr a humorně dobrácké prostředí řemeslníků, divadelních ochotníků. Jedinečnou tajuplností je naplněn lesní interiér s prostorovými hudebními efekty. Kontratenorovou roli Oberona skladatel určil pro vynikajícího pěvce tohoto oboru Alfreda Deller, který ji na premiéře také ztělesnil. Koloraturní sopranovou roli královny Titanie zpívala Jennifer Vyvyanová. Náročná je figura Puka, taneční i mluvená zároveň, určená pro 15letého chlapce.

Sen noci svatojánské

Do okruhu psychologického dramatu se Britten dostal v opeře *The Turn of Screw* (Pod koly osudu, 1954 English Opera Group v Benátkách) o prologu a 2 aktech. Na první pohled se novela Henry Jamese, iniciátora moderního psychologického románu, jeví jako málo vhodná pro scénické zpracování. Avšak nejvýznamnější skladatelova libretistka Myfanwy Piperová, manželka výtvarníka Johna Pipera, z ní vytěžila jeden z nejzdařilejších současných operních textů. Děj se odehrává ve staré Anglii kolem roku 1850. Na opuštěném venkovském zámku žije dvojice sirotků, chlapec a dívka, ohrožovaná přízraky zesnulých. Mladá guvernánka se snaží ochránit děti od temných sil; nakonec chlapec v jejím objetí umírá. Britten tento exkluzivní námět ztvárnil ve formě komorní opery o 7 zpěvácích, s jednou mluvenou rolí vypravěče a 13 sólisty v orchestru. Role dětí jsou založeny na účinném kontrastu dívčího a chlapeckého sopránu a zároveň jsou protikladem k ireálným hlasům dvou

zesnulých, sluhy a guvernanky, k nimž děti měly důvěrný vztah. Opera je rozčleněna na 16 obrazů, které jsou koncipovány jako 15 variací na dvanáctitónové téma. Ve shodě s anglickým názvem opery se toto téma vířivě otáčí v orchestrálních interludiích.

Brittenovým osobitým příspěvkem k rozvoji opery 20. století je *chrámové podobenství* (*Church Parable*), jak označuje skladatel trojici duchovních zpěvoher, jež jsou určeny pro provozování v chrámu a souvisí s oblibou náboženských námětů v opeře 60. let. Jejich předzvěstí je dětská sakrální opera *Noe's Fludde* (Noemova plavba, 1954 Aldeburgh). Libreto napsal podle biblického příběhu Chester S. Kallman. Vedle hlavních rolí, určených dospělým aktérům, jako je hlas Boží (mluvená role), Noe a paní Noemová, se uplatní dívčí a chlapecké soprány a dětský sbor. Kromě čtyřručního klavíru, varhan a bicích nástrojů je předepsán dětský orchestrík, jehož smyčcové party nepřesahují možnosti méně vyspělých hráčů; třetí houslisté hrají většinou na prázdných strunách. Ze zcela nenáročných prostředků však skladatel vytěžil maximum. Biblický příběh o potopě se rozvíjí v úsměvné atmosféře, vybočující z představ o duchovní opeře. Obsáhlé sbory dodávají hře oratorního rázu. Publikum je vtáženo do hry hymnem na počátku, uprostřed a v závěru. V roce vzniku Noemovy plavby se seznámil Britten v Tokiu se starojaponskými hrami *nó*, provozovanými v maskách, v nichž se spojuje recitace, zpěv a hudba s tancem. Mimořádně ho zaujala jejich intenzita, chování herců a zejména úsporná účast hudby, jež se vyčerpávala trojicí hráčů bez dirigenta. Podle hry *Sumida-gawa*, kterou pro divadlo *nó* napsal Džuro Motomasa (poč. 15. stol.), vytvořil William Plomer libreto k chrámové parabole *The Curlew River* (Řeka kolih, 1964 Orfordský farní kostel /Suffolk/). Matka šilená nad ztrátou syna, kterého ustavičně hledá, se dostává k Řece kolih, za kterou ho odnesl brutální otec. Při přejezdu přes řeku jí převozník vypráví o chlapci, který před časem unikl lupičům, avšak na břehu zemřel vyčerpáním. Matka pochopí, že hovoří o jejím synovi, a dá se dovést k jeho hrobu; v extázi slyší jeho hlas jako projev milosti Boží a smíří se se svým osudem. Podle tradice starojaponského divadla je role matky obsazena mužem; doprovod obstarává skupina sedmi instrumentalistů. Slovo a hudba splývají v této subtilní zpěvohře v jedno. Gregorianika se mísí s barvami Dálného východu, úsporná polyfonie se střídá se staticky držnými akordy. Provedením v chrámě se hra posouvá do obřadní sféry křesťanského středověku. Zpěváci kráčejí špalírem diváků k oltáři, před oltářem opat vysvětluje moralitu hry jako kdysi středověkým vesničanům. Hudebníci jsou oděni do mnišských hábitů, herci se převlékají během nástrojových intermezz.

Na námět z *Knihy Danielovy* složil Britten mystérium *The Burning Fiery Furnace* (Ohnivá pec, 1966 farní kostel v Orfordu). Příběh tří mládenců, kteří byli ochotni volit raději smrt, než by zapřeli svou víru, je eminentně dramatická záležitost. Skladatel však ztvárnil děj jako epické divadlo s archaizujícími prvky. Zpěváci jsou omezeni na mužské hlasy s několika chlapeckými rolemi, orchestr čítá pouze 8 hráčů. Zpěvy mají melismatický ráz; na vrcholu děje se uskuteční procesí účinkujících od jednoduchého pódia, jež nahrazuje v popředí chrámové lodi prostor jeviště, směrem k oltáři. William Plomer, autor předchozích dvou libret, je tvůrcem i třetí chrámové paraboly Benjamin Brittena. Tentokrát byl předlohou úryvek z *Lukášova evangelia*, kap. 15, podobenství o marnotratném synovi. *The Prodigal Son* (Marnotratný syn, 1968, Orford — farní kostel) je zpěvohra na způsob středověkého mystéria. Na improvizovaném jevišti vystupují čtyři sólisté. Ztotožnění postavy Pokušitele s opatem vyvolá asociaci na Raracha, vstupujícího do postavy poustevníkovy ve Smetanově Čertově stěně. Významnou roli má pěvecký sbor, který se výrazně podílí na dramatických akcích.

Ještě jednou se prostřednictvím libretistky M. Piperové obrátil skladatel k námětu Henryho Jamese. Opera *Owen Wingrave* vznikla na objednávku BBC-TV London jako jedna z prvních anglických televizních oper. Skladatel s pacifistickým založením vytvořil tragikomickou satiru na starou anglickou společnost, jejíž nejvyšší vrstvy si zakládaly víc na tradici a domnělé vojenské cti nežli na rodinných vztazích. Owen Wingrave je nejmladší potomek starého důstojnického rodu, odmítne však vojenskou kariéru a popudí proti sobě celou rodinu, i svou snoubenku. Rehabilitován může být jedině tehdy, stráví-li noc v odlehlé komnatě rodninného sídla Wingravů, v níž před lety za nevysvětlitelných okolností zahynul jeho mladistvý předek. Owen souhlasí; ráno ho najdou v pokoji mrtvého. Britten využil technických možností televize k účinným efektům. Titulní hrdina je obklopen výraznou kantilénovou hudbou, bezohlednost rodiny vyjadřují klastry a k parodickým účelům je použita rázná vojenská hudba. Účinnou kulisu děje tvoří chlapecký sbor.

Libretistka M. Piperová byla kmotrou i poslední komponistovoy opery *The Death in Venice* (Smrt v Benátkách, 1973 Aldeburgh). Brilantní libretto je úpravou novely Thomase Manna v drama tří postav, stárnoucího básníka Aschenbacha, hochy Tadzia (pantomimicky taneční role) a dábského agenta zániku, který vystupuje simultánně v šesti osobách. Vzdor počtu 59 rolí, z toho 29 pěveckých, 10 tanečních a ostatních mluvených, se soustřeďuje pozornost na titulní postavu. Mnoho místa je věnováno básníkovým úvahám, ztvárněným neobyčejně diferencovanou

hudební mluvou poučenou na expresionismu. Operou prolíná atmosféra Benátek s melodiemi gondoliérů a hudby kavárniček, ozve se i barkarola. Opera o básníkovi, který potlačoval dionýskou stránku své osobnosti chladně apollinským přístupem k životu a na sklonku života je okouzlen tančícím chlapcem, se stala skladatelovým vyznáním. Roli básníka Aschenbacha psal Britten pro svého dlouholetého druha a spolupracovníka, nejvýznamnějšího interpreta jeho skladeb, tenoristu Petera Pearse.

Jediným skladatelem, který se může v tvorbě oper v Anglii po druhé světové válce měřit s Benjaminem Brittenem, je Michael Tippett (1905). *M. Tippett* Rodák z Londýna, žil až do jinošských let v Suffolku, učil se hrát na klavír a jako 18letý vstoupil na Royal College of Music v rodném městě; vystudoval kompozici a dirigování. Působil pak jako sbormistr a ředitel hudební koleje a mezinárodní ohlas získal oratoriem na vlastní text *A Child of our Time* (Dítě našeho věku, 1944). Toto dílo ohlašuje komponistův apel na současné lidstvo, odpor vůči civilizaci, jež se může stát člověku nepřátelskou, a také vůči rasové nenávisti. Tippett je autorem orchestrálních i komorních děl, písní a sborů, avšak těžiště jeho tvorby spočívá v opeře, jejíž kompozici se věnoval od konce dvacátých let. *Svatba o slunovratu* *The Midsummer Marriage* (Svatba o slunovratu, Londýn 1955) je pátou skladatelovou operou a prvním dílem, jež proniklo na světové scény. Libreto napsal sám Tippett a vytvořil již textově svou nejpozoruhodnější práci. Děj se odehrává v současné Anglii, jeho motivace však směřuje do pohádkové a symbolické říše; nápadná je tu souvislost s Kouzelnou flétnou W. A. Mozarta. Středem děje je mladá dvojice Mark, neznámého původu, a Jenifer (S), jeho snoubenka; během jediného dne zažívají podivuhodné osudy. O svatojánské noci se má konat jejich svatba, avšak dívčin otec, obchodník King Fisher, se snaží za každou cenu sňatku zabránit. Příběh se rozvíjí ve střetání civilistického a pohádkového prostředí. Vedle hlavní dvojice slaví svatbu jejich přátelé, mechanik Jack a Bella, sekretářka obchodníka Fishera. Do hry vstupuje věštkyně Sosotris, jež určuje Markovi a Jenifeře sebezpoznaní jako podmínku pro uzavření manželství. Obchodník nezabrání jejich spojení; chce mladého muže zastřelit, klesá však mrtev k zemi, jak mu předpověděla věštkyně. Toto imaginací překypující libreto zhudebnil Tippett v tradiční formě s áriemi, duety a ansámblly a s hojnými baletními čísly. Jeho hudba je však díky harmonické výraznosti, živelné rytmice a znamenité polyfonní práci velmi přitažlivá.

V převážně současné tematicke skladatelových oper tvoří výjimku *King Priam* (Král Priamos, 1962 Coventry); Tippettovo libreto čerpá z Homérova eposu *Ilias* o obléhání Troje. Vládce města král Priamos z popudu manželky Hekabé dá rozkaz k zabití svého syna Parida (chlapecký soprán),

neboť podle temné věštby by měl být příčinou jeho smrti. Po čase však na lovu se s ním setká a bere ho s sebou do paláce. Dospělý Paris je v neustálých sporech s bratrem Hektorem a stane se únoscem spartské královny Heleny. Ve válce, jež vypukne kvůli únosu, je obležená Troja oslabována stálými sváry královských synů. V závěru války je zabit Hektor



*Scéna závěru opery
The Midsummer
Marriage:
Jenifer — Joan
Sutherlandová,
Mark — Richard Le-
wis (Londýn, 1955)*

a smrti neunikne ani Priamos; příčinou jeho skonu byl, jak ohlásila věštba, jeho syn Paris. Tippettova skladebná řeč se ve srovnání s předchozím dílem oprostila; komponista položil důraz na odlišení dramatických a lyrických částí.

Nástup psychologismu ohlašuje ve skladatelově díle opera *The Knot Garden* (Bludiště; Covent Garden, Londýn 1970). Také tentokrát je autorem libreta skladatel a tato opera se považuje vyrovnáním textu s hudbou a dramaturgií za jeho nejzralejší dílo. Námětem je problematika starší manželské dvojice. Asi 53letý Faber a jeho manželka, zahradnice Thea žijí se schovankou Florou, děvčetem v pubertě. Psychoanalytik Magnus přišel vyšetřit Floru a pozná, že problémy vznikají v rodině z nefungujícího manželství. Objeví se pár homosexuálů, černošský spisovatel Mel a hudebník Dov. Do hry vstupuje i Theina sestra, bojovnice za mír Denisa. Z psychologova návodu sehrají účastníci divadelní hru, parafrázi Shakespearovy Bouře. V závěru se sblíží Mel s Denisou, manželé si porozumějí, Flora se stane nezávislou a Dov odchází hledat sám sebe. Skladatelovo zhudebnění je koncentrované i výrazově překypující zároveň.

Zaznějí tu četné citáty jazzové a bluesové hudby, jakož i Schubertova píseň a úryvky z vlastních Tippettových skladeb.

Psychoanalytické problémy současné americké společnosti rozvádí skladatel v tříaktové opeře *The Ice Break* (Ledy tají, Londýn 1977). Osudy emigrantů do Nového světa se odehrávají na pozadí společenských výbuchů, projevů rasismu, narkomanie a sekt. Polyrytmicky bohatá hudba zdůrazňuje rušný děj, na jehož konci svitne naděje hlavním hrdinům. Také tady zaznívají ohlasy soudobé hudby bluesové a boogie-woogie. Tyto tóny jsou ještě výraznější v opeře *New Year* (Nový rok, Houston 1989). Tříaktová fantastická hra připomene námětově operu *Aniara* (1959) Karla Birgera Blomdahla. Rovněž v Tippettově opeře se vyskytuje vesmírná loď, jež vypluje do budoucnosti. Několik osob prožívá komplikované situace ve světě Kdesi a Dnes, ve vesmírné laboratoři se nachází svět Nikde a Zítřa. V závěru se vrací skupina astronautů do budoucnosti a hlavní hrdinka Jo Ann se svými dětmi může opustit pokoj ve Městě hrůzy. Ve snaze zpřítomnit a zaktualizovat symbolistní děj používá skladatel v hojně míře jazz a pop jakožto stylizaci soudobé populární a taneční hudby.

Významným operním skladatelem v Anglii po druhé světové válce je jeden z prvních průkopníků dodekafonie na britské půdě Humphrey Searle (1915—1982). Tento odchovanec Johna Irelanda v Londýně studoval u Antona Weberna ve Vídni, pracoval v BBC, v *Saddler's Wells Balletu* a vedle skladatelské činnosti se věnoval hudební publicistice. Ve svých operách uplatňuje Searle dvanáctitónovou techniku a současně se inspirovuje anglickou lidovou melodikou. Skladatelovy scénické práce se vyznačují pozoruhodnými náměty i nápaditým hudebním zpracováním. Podle Gogola vytvořil Searle na vlastní text operu *The Diary of a Madman* (Zápisky bláznovy, 1958), kterou si objednala Městská opera v Berlíně. Kromě operního orchestru tu použil elektronické hudby. Odvážným způsobem, upomínajícím na Schönbergovu aktovku *Ze dne na den*, využil Searle seriálního způsobu práce v komickém oboru. Opera *The Photo of Colonel* (Fotografie plukovníka, 1964 Frankfurt n. M.) je komponována podle Ionescovy hry *Nenajatý vrah* (1958). Rozsáhlé parlandové pasáže sólistů doprovází orchestr na způsob komentáře.

Vrcholu v uplatnění racionálních technik na hudebním jevišti dosáhl Searle v opeře *Hamlet* (Státní opera v Hamburku 1968). Shakespearův námět se tu spojil jedinečným způsobem s hudebním zpracováním hraničícím s duchaplnou hrou. Všechny tónový materiál atonální partitury je odvozen z proslulého citátu Hamletova *To be or not to be* (Být či nebýt).

U nás málo známý Richard Rodney Bennett (1936) je považován za jednoho z nejvýznamnějších anglických komponistů starší generace. Tento Boulezův žák je instrumentální i vokální skladatel a dosáhl úspěchů také na operním jevišti. Jeho druhé scénické dílo *The Mines of Sulphur* (Sírné doly, 1965 Londýn) bylo provedeno také v zámoří. Tragický děj této nockturnové opery se odehrává před dvěma sty lety; vypjaté scény žárlivosti jsou rámovány podobně jako v Leoncavallových Komediantech divadlem na divadle. Místy seriálně založená hudba umocňuje účinným způsobem lyrické momenty. Podle komedie Johna Whitinga komponoval skladatel operu *A Penny for a Song* (Groš za písničku, 1967 Londýn) na libreto Colina Grahama. Příběh ze života anglické společnosti se odehrává v období strachu před očekávanou Napoleonovou invazí na ostrovy. Německá verze, provedená v Mnichově roku 1968, má název *Napoleon kommt* (Napoleon přichází). Každá figura je obdařena zvláštní hudební atmosférou, stylově je nápadná mnohotvárnost výrazových prostředků s ohlasy verdiovskými a straussovskými stejně jako s názvuky na Brittena a Henzeho.

Vývoj opery ve Spojených státech amerických po roce 1945 je ve znamení neobyčejného rozmachu institucí, scénického dění i nástupu nové generace skladatelů. Metropolitní opera v New Yorku zůstává jednou z předních světových scén a udržuje si popularitu konzervativním repertoárem v provedení světových hvězd. Od poloviny 30. let se uplatňují výrazněji také američtí zpěváci. V letech 1950—1972 byl ředitelem MET Rudolf Bing, manažer rakouského původu, který kladl důraz na režijní stránku a zmodernizoval jevištní techniku. Divadlo získalo novou budovu v *Lincoln Center* roku 1966. Šéfdirigentem opery se stal roku 1973 James Levin, za něhož interpretační úroveň MET dosáhla jednoho ze svých vrcholů. Průbojnou dramaturgií upoutává na sebe pozornost *New York City Opera* (1944), jež představuje demokratičtější instituci i ve výběru sólistů. Na jejím jevišti se objevily významné premiéry světových i amerických autorů.

Opera ve Spojených státech amerických

Charakteristickým znakem americké hudební scény je nesmírná obliba *muzikálu*, typického produktu divadla na Broadwayi v New Yorku. Tento americký nástupce evropské operety prošel z nenáročných počátků lidových divadelních forem, ovlivněných městským folklorem, k honosné revuální podívané. Hudebně představuje muzikál zábavné hudební divadlo s nápadně zdůrazněným rytmem, efektní instrumentací a širokým invenčním zázemím. Muzikál pěstují vynikající autoři, dokonale technicky vybavení, s bohatou tvůrčí fantazií; tím se mimoděk stírá rozdíl mezi

Muzikál

muzikálem a komickou operou. Do historie muzikálu se nesmazatelně zapsala tři skladatelská jména. Cole Porter (1892—1964) studoval na Harvardově univerzitě a u Nadi Boulangerové v Paříži. Fenomenálního úspěchu dosáhl muzikálem *Kiss me, Kate* (1948) podle Shakespearovy hry *Zkrocení zlé ženy*. Vídeňský rodák Frederick Loewe (1904), žák F. Busoniho, E. d'Albera a E. Reznička odešel do Spojených států roku 1924. Komponoval taneční písně a songy a na text A. J. Lernerova podle hry *Pygmalion* (1912) G. B. Shawa složil muzikál *My Fair Lady* (1954).

Vzorovým příkladem skladatele, spojujícího vřelý zájem o sféru vážné i zábavné hudební scény, je světově proslulý dirigent, skladatel a klavírista Leonard Bernstein (1918—1990). Tento i mezi předními dirigentskými hvězdami zcela mimořádně hudebně vybavený umělec, šéfdirigent filharmonie v New Yorku 1958—1968, se vzdal této funkce a věnoval se kompozici. To už měl za sebou dvě opery a dva bezpříkladně slavné muzikály, *Candide* (1956) a zejména *West Side Story* (1957), proslavenou i ve filmové verzi. Ve svých scénických pracích spojuje Bernstein prvky populární hudby a jazzu s výraznými tanečními ohlasy Latinské Ameriky. Jako skladatel navázal Bernstein na kompoziční postupy Kurta Weilla z jeho amerického období (*Street Scene* 1947, *Down in the Valley* 1948).

Nejpopulárnějším scénickým dílem Ameriky, proniknuvším do celého světa, zůstává *Porgy a Bess* (1935) G. Gershwina. Námětově stojí tato opera z černošského prostředí blízko scénickým pracím prvních Afroameričanů angažovaných v tomto oboru. Jako první z této skupiny dosáhl významných úspěchů William Grant Still (1895—1978), skladatel sedmi oper. Značné pozornosti se těšilo v USA rozhlasové a později televizní vysílání oper. Nebylo náhodou, že prvním americkým autorem, jehož opera zazněla v rozhlasovém vysílání, byl Deems Taylor (1885—1966). Pouhé dvě scénické práce skladatelovy, obě s tragickými náměty, se dočkaly množství repríz v Metropolitní opeře. V právě zahájeném provozu *Columbia Broadcasting System* (v září 1927) byla vysílána Taylorova tříaktová opera *The King's Henchman* (Kráľův lokaj). Význam nového šíření opery dokládá skutečnost, že komponisté formátu Louise Gruenberga nebo Gian Carla Menottiho začali psát původní rozhlasová díla tohoto oboru.

Specifikou operního dění ve Spojených státech od 30. let jsou soubory studentů na kolejích a univerzitách. V tomto prostředí vznikala nová díla, vesměs kratší a interpretačně méně náročná, svým charakterem blízka rozhlasové opeře. Kurt Weill složil pro soubor Indiana University v Bloomingtonu jednoaktovou operu *Down in the Valley* (Dolů údolím,

Rozhlasová
a TV opera

1948). Tento kus s tragickým námětem se hrál ve venkovských kolejkách a klubech v mnoha městech. V prostředí školských operních souborů dostávali příležitost mladí zpěváci a hudebníci a komponovali pro ně renomovaní američtí skladatelé. Jedním z prvních známých děl toho druhu je Druhý hurikán (1937) Aarona Coplanda. Nápadným znakem studentských zpěvoher je záměrně zjednodušená skladebná technika právě tak jako blízkost populární a jazzové hudbě.

Podivuhodným zjevem na mezinárodní operní scéně je skladatel, libretista, režisér a organizátor festivalů Gian Carlo Menotti (1911). Narodil se v lombardském Cadeglianu a v sedmnácti letech přesídlil do Spojených států, ponechal si však italské státní občanství. Hudební studia absolvoval částečně na konzervatoři v Miláně (1923—1927), zejména však ve Filadelfii na *Curtis Institute* pod vedením Rosaria Scalera, učitele Samuela Barbera a Lucase Fosse. Na tomto institutu pak sám od roku 1933 vyučoval plných 22 let. Již jako chlapec se nadchl pro operu; jeho vzory byli Puccini a E. Wolf-Ferrari, jejichž vliv je patrný především v jeho scénické tvorbě. Menotti představuje ve druhé polovině 20. století operního skladatele, připomínajícího téměř výlučným zaměřením na operu italské mistry 19. století a Pucciniho. Jeho nástrojová tvorba je jak početně, tak významem jen doplňkem jeho jevištního díla. Z téměř dvou desítek skladatelových oper se většina dostala na světové scény a udržuje se na repertoáru především díky zájmu širších vrstev publika. Tuto náklonnost ovšem mnohdy nesdílí hudební kritika a zejména negativně se k Menottiho tvorbě stavějí příznivci soudobé opery. Je to pochopitelné, neboť Menotti stylově stojí kdesi na druhém pólu operní avantgardy 20. století. Mezi libreta a hudbou Menottiho oper lze pozorovat zvláštní napětí. Skladatel je vlastním libretistou svých operních prací a již tím se zásadně liší od veristů nebo Pucciniho, s nimiž bývá obvykle spojován. Účinek jeho scénických děl spočívá především na pozoruhodném námětu a jeho dramatickém zpracování. V tom smyslu je Menotti současným autorem a někdy se jeho literárně dramatická imaginace srovnává s Franzem Kafkou. Zanedbatelná není ani skutečnost, že právě Menotti, přistěhovalce do Ameriky, doslova rehabilitoval angličtinu jako jazyk podle jeho názoru nejvhodnější pro operu. Jablkem sváru ovšem zůstává samotné zhudebnění skladatelových textů. Sám Menotti se dal slyšet, že se nikdy nemínil omezovat příslušností k některému z -ismů, a již tento výrok může naznačovat jeho sklon k elekticismu. Je však nesporné, že Menottimu se dařilo najít pro každý námět přiléhavou hudební mluvu a že se ve vážné i v komické opeře pohybuje technicky zcela suverénně. Pro jeho skladebný výraz jsou příznačné stručné melodické

G. C. Menotti

útvary, vždy zachovávající italskou zpěvnost, a výstižná charakteristika postav. K oblibě jazzu a neoklasicismu Igora Stravinského přidal Menotti celoživotní obdiv k Puccinimu a Verdimu, tedy autorům, na které by současná světová opera chtěla zapomenout. Smysl pro kantabilitu a citáty z italských mistrů pozdně romantické opery však neznamenají, že Menottiho lze pokládat za nějakého důsledného neoromantika. V jeho hudbě zaznívají i tóny neoklasické, aleatorika a elektronika.

Menottiho osobnost dokresluje i jeho založení Festivalu dvou světů (*Festival dei Due Mondi*, 1958) ve Spoletu (Umbrie). Mladí evropští i američtí umělci dostávají příležitost uplatnit se v inscenacích barokních, romantických i soudobých oper. Námětově připomene jednoaktová Menottiho opera *Amelia goes to the Ball* (Amélie jde na ples, Filadelfie 1937) bláznivá hudební komedie evropských avantgardistů 20. let. Amélie kolísá mezi milencem a manželem; když uvedla do bezvědomí svého muže úderem vázy do hlavy, zavolá policii a obviní z toho milence. Teprve když je manžel odvezen do nemocnice a milenec zatčen, může se Amélie v pohodě za doprovodu policisty odebrat na ples. Skladatel komponoval na vlastní italský text, který byl přeložen do angličtiny G. Meadem. Jednoaktová hříčka v trvání asi jedné hodiny byla přijata jako parodie staré italské buffy v moderním hávu. Provedení v MET téhož roku rázem založilo Menottiho popularitu. Dvouaktové, avšak asi jen o 15 minut delší *Medium* (1946, New York) je pozoruhodné současným vznikem textu a hudby. Mezitím už známý komponista vytvořil tuto operu na objednávku nadace Kolumbijské univerzity v New Yorku a to určilo její ráz komorní hry pro 6 zpěváků a malý orchestr. Falešné médium, Madame Flora, balamutí své klienty na spiritistických seancích, až dojde k tragédii. Stylově pestré zhudebnění se přibližuje hororovému námětu veristickými tóny. Současně s objednávkou Media obdržel Menotti zakázku na hru, jež by s ním vyplnila večer. Tak vznikla nejstručnější autorova zpěvohra v rozsahu asi 20 minut, pro 2 zpěváky, *The Telephone or L'amour à trois* (Telefon aneb Lásky ve třech, 1947 New York). Povrchní Lucy telefonuje tak náruživě, že se nápadník Ben může ucházet o její ruku pouze po telefonu. Tato operní hříčka je zdařilou parodií na uspěchaný životní styl mladých Američanů; ostře jsou diferencovány hlasy přátel mladé ženy v telefonních rozhovorech. Po původní premiéře se hra dostala rychle na Broadway, kde se hrála současně s *Medium* v *Barrymore Theater* během 7 měsíců 211krát.

Konzul Nejzávažnějším Menottiho dílem je jeho první celovečerní opera *The Consul* (Konzul, Filadelfie 1950). Podnětem k jejímu vzniku byly zážitky přátel, jejichž osudy při střetání s byrokracií během žádosti o azyl

v USA autora vzrušovaly. Děj se odehrává v přítomnosti kdesi v Evropě. Odbojový pracovník John Sorel se skrývá před policií; chce uprchnout za hranice a v úkrytu čeká na svou ženu, jež s dítětem má přicestovat za ním. Magda Sorelová v průběhu vyřizování dokladů zažije neskutečné šikanování od sekretářky a ke konzulovi se vůbec nedostane. Kafkovsky zcizující atmosféra vyústí nakonec v sebevraždu ženy, jež mezitím ztratila dítě i naději na vyřízení své žádosti. Sugestivní děj umocňuje přiléhavá hudba s uzavřenými čísly, zpěvnou melodikou a názvuky na postromantickou tvorbu. Za 14 dní po premiéře se Konzul objevil na broadwayské scéně a dosáhl tu 269 provedení. Ještě téhož roku byl vyznamenán Pulitzerovou cenou newyorských divadelních kritiků.

Jako první americká opera komponovaná pro TV vznikla jednoaktovka *Amahl and the Night Visitors* (Amahl a noční návštěvníci, 24. 12. 1951 NBC televize New York). Menotti ji složil na objednávku za necelé dva měsíce z podnětu obrazu Hieronyma Bosche *Klanění sv. Tří králů*, který spatřil v newyorském Metropolitním muzeu. Vzpomněl si při tom na dětství v Itálii, kde o vánocích udělovali dětem nadílku Tři králové. Příběh vánoční noci má v sobě prvky dojmavé i komické. Tři králové na cestě do Betléma přenocují v nuzné chatrči matky s chromým chlapcem Amahlem (chlapecký soprán). Když usnou, pokusí se jim matka odcizit část zlatých pokladů, aby zmírnila svou bídu. Je prozrazena, avšak králové jí odpouštějí; Amahl je zázračně uzdraven, odhazuje berly a putuje se vznešenými hosty do Betléma. Asi padesátiminutová hra se stala nejen trvalou součástí vánočních televizních programů, ale byla provedena v mnoha divadlech a kostelích a záhy pronikla i do Evropy.

*Amahl a noční
návštěvníci*

Látkově na Medium v jistém smyslu navazuje skladatelova celovečerní opera *The Saint of Bleecker Street* (Svatá z Bleecker Street, 1954 New York). Také tady je postaven do kontrastu všední život a extatické představy hrdinů děje odehrávajícího se v ovzduší italské kolonie v New Yorku. Středem vysloveně operního příběhu je exaltovaná Annina, jež vzbudí svými vizionářskými projevy a stigmaty úžas svého okolí. Satirou na rozmary módy měla být madrigalová opera *Unicorn, the Gorgon and the Manticore* (Jednorozec, Gorgona a věštkyňe, 1956). Pro světovou výstavu v Bruselu byla určena opera na současný námět se společensky kritickým podtextem *Maria Golovin* (Brusel, 1958). Po ukončení války zůstává v zajetí muž, jehož manželka mezitím naváže vztah k mladému partnerovi. Premiéru řídil dirigent sudetského původu, odchovanec A. Zemlinského v Praze Peter Hermann Adler. Ve Státní opeře Hamburk byla premiéra Menottiho opery o čtyřech obrazech *pro děti a ty, kteří mají děti rádi* s přitažlivým titulem *Hilfe! Hilfe! die Globolinks!* (Pomoc!

Pomoc! Globolinkové!; *Help! Help! The Globolinks!*). Na Zem vpadly nebezpečné bytosti z kosmu, Globolinkové. Kdo se jich dotkne, stane se během 24 hodin jedním z nich. Není proti nim obrany, lidé jen zjistili, že se jim hnusí hudba. Globolinkové přepadli školní autobus s dětmi, který zůstal stát pro poruchu mezi nádražím a školou. Rozvine se bláznivý děj plný nečekaných zvratů. Mezi dětmi jediná Emily má s sebou hudební nástroj, avšak učitelé přispěchají dětem na pomoc s nejrůznějšími instrumenty. Za oběť Globolinkům padne jenom ředitel školy, který se jim neubrání, neboť je dokonale nemuzikální. Menotti založil tuto rozvernou hudební komedii na kontrastu zástupu dětí, charakterizovaného veselými pochodovými tématy, a Globolinků, doprovázených elektronickou hudbou.

Goya Na žádost proslulého tenoristy Placida Dominga složil Menotti operu, jejíž námět ze života Francisca Goyi mu navrhovatel sám nabídl. Líčí se tu události ze života velkého španělského malíře, jeho vztah k vévodkyni z Alby, intriky královny Marie Luisy a poslední hodiny umělce, v nichž si vybavuje blažené chvíle strávené s milenkou. Podle skladatele vyjádření jde o jeho nejlyričtější operu a titulní tenorová role Goyi byla šita na tělo iniciátora díla. Premiéru *Goyi* ve washingtonské opeře v *Kennedy Center*, otevřeném 1971, řídil 15. 11. 1986 španělský dirigent Rafael Frühbeck de Burgos; režii měl skladatel a středem pozornosti vybraného publika v čele se španělskou královnou a ministrem Georgem Shultzem byl Placido Domingo v roli Francisca Goyi.

S. Barber Menottiho dlouholetým přítelem byl skladatel, jehož zvukné jméno a zásluhy o americkou hudbu se zdají být větší nežli úspěchy na divadelních prknech. Samuel Barber (1910—1981) studoval ve Filadelfii skladbu, dirigování a kompozici a rozvinul svůj talent v četných dílech. Stylově vyšel z neoromantismu a dospěl k neoklasicismu s vlivy jazzu. K opeře se obrátil ve zralém věku, patrně z podnětu svého přítele, který je také libretistou jeho první scénické práce *Vanessa* (MET 1958). Romantická historie s dávkou psychologismu se odehrává na venkovském sídle v kterémsi severní zemi kolem roku 1905. Baronka Vanessa s neterí Ericou a babičkou očekávají příchod panina milence Anatola, s nímž se neviděla víc než 20 let. Dostaví se však jeho syn téhož jména; jeho otec mezitím zemřel. Ještě téže noci svede Ericu, jež s ním očekává dítě, avšak Anatol a Vanessa vzplanou vášnivou láskou — a noc s Ericou byla pouhým dobrodružstvím. Erica se pokusí o sebevraždu, Vanessa odjíždí s Anatolem do Paříže a zanechává Ericu s babičkou na panství, o něž už nemá zájem. Erica přikáže služebnictvu, aby zakrylo všechna zrcadla a obrazy, jak to bylo na zámku před příchodem Anatolovým. Premiéru

ve staré Metropolitaní opeře řídil tehdejší její šéf Dmitri Mitropoulos, režii měl Menotti. Roli Anatola ztělesnil švédský tenorista Nicolai Gedda.

Po úspěchu dostal skladatel objednávku na dílo pro nově otevřenou budovu Metropolitaní opery v New Yorku v Lincoln Center. Libreto k slavnostní opeře *Anthony and Cleopatra* (Antonius a Kleopatra, 1966) poskytl komponistovi režisér a scénograf Franco Zeffirelli, který byl také inscenátorem a výtvarníkem premiéry. Předlohou se stala Shakespearova hra se známým dějem o tragické lásce římského vojevůdce Antonia a egyptské královny Kleopatry, končící smrtí obou milenců. Premiéra byla především společenskou událostí. Lesku jí dodal titulní pár, vynikající verdiovska sopranistka Leontyne Price a wagnerovský tenorista Jess Thomas. Pocity zasvěcených návštěvníků vyjádřil výstižně kritik Irving Kolodin větou, že jde o příležitostnou práci té kvality, jež je pro podobné práce mimořádná.

Rozkvět opery ve Spojených státech dokládá skupina skladatelů, jejichž scénická díla dosáhla značných úspěchů na domácí půdě a ojediněle i za hranicemi a za mořem. Rovněž u těchto autorů je příznačný kontakt s evropskou kulturou; někteří v Evropě studovali, jiní se školili u známých komponistů, kteří se zdržovali v USA v emigraci. Skladatel a pedagog Roger Sessions (1896—1985) studoval na Harvardově a Yaleově univerzitě a soukromě se školil v hudbě u Ernsta Blocha. V letech 1926—1933 žil většinou v Evropě, ve Florencii a v Římě. Působil pedagogicky na významných univerzitách a k jeho žákům náleželi pozdější významní skladatelé, mezi nimi Peter Maxwell Davies. Pro Sessionsův skladebný výraz je příznačná čistota a noblesa práce. Z raného období, ovlivněného Stravinským, dospěl skladatel k adaptaci dvanáctitónové techniky. Podle rozhlasové hry Bertolta Brechta vytvořil operu o 13 obrazech *The Trial of Lucullus* (Soud nad Lukullem, 1947) s námětem, který zanedlouho učinil známým v Evropě Paul Dessau. Patnáct let pracoval Sessions na opeře, jež je jeho nejvýznamnějším a nejdelším dílem. Tříaktová opera *Montezuma* (1964, Deutsche Oper Berlin) pojednává o osudu nešťastného krále Aztéků, jehož říše byla dobyta španělskými uchvatiteli v čele s Hernánem Cortésem. Právě v Berlíně zaznělo před lety zhudebnění této látky od C. H. Grauna (1755) jako nejznámější ze skupiny oper téhož jména. Mezi skladateli opery *Montezuma* stojí na počátku Antonio Vivaldi (1733) a patří sem i Josef Mysliveček (1771). Opera Rogera Sessionse vyžaduje 12 hlavních a řadu vedlejších pěveckých rolí, dva pěvecké sbory a velký orchestr a dále 15 instrumentalistů umístěných na jevišti. Americkou premiéru *Montezumy* dirigovala Sarah Caldwellová v Bostonu (1976), první žena, jež stanula za dirigentským pultem v newyorské MET.

Obraz v zahraničí



R. Sessions, kresba
B. F. Dolbin

Montezuma

N. dello Joio Již ve 12 letech zahájil hudebnickou dráhu jako varhaník Norman del-lo Joio (1913), skladatel a pianista s italskými předky. V letech 1933—1939 byl vedoucím jazzové kapely; studoval kompozici, naposledy na Yaleově univerzitě u Paula Hindemitha. Na jeho skladatelský vývoj měla vliv italská opera 19. století, římskokatolická chrámová hudba a jazz. Zdárným výsledkem zápasu o námět Jany z Arku je třetí verze opery *The Triumph of Saint Joan* (Triumf svaté Jany, New York City Opera, 1959). Podle hry Edwarda Dunsaye *A Night at an Inn* skladatel napsal jednoaktovou operu *The Ruby* (Rubín, 1955 Indiana University, Bloomington). Příběh se týká čtyř anglických námořníků, ukradnuvších obrovský rubín. Drastický text Williama Masse byl zhudebněn vesměs deklamačním způsobem, s disonantními harmoniemi; napětí ustupuje v milostné scéně a vokální linie nabývají pucciniovské vřelosti. Sám skladatel si nejmíc cenil tříaktové opery *Blood Moon* (Krvavý měsíc, San Francisco 1961). Libretista Galle Hoffmann založil děj na skutečné události z 19. století. Herečka Ada Menckenová, mišenka, kterou svého času oslavovali jako jižanskou Traviatu, se zamiluje do bílého muže. Podobně jako ostatní skladatelovy opery je i toto dílo založeno na tradičních zpěvních číslech s vyklenutými melodickými oblouky.

Umělcem nejširších zájmů, spojujícím skladatelskou činnost s hudebně publicistickou, je Hugo Weisgall (1912—1997). Rodák z Ivančic, emigroval s rodiči do USA roku 1920. Nabyt tam vzdělání konzervatorního, vysokoškolského i univerzitního; jeho učitelem skladby byl Roger Sessions. Působil pak pedagogicky i organizačně. Pro tvorbu oper, jejichž počet je dvojciferný, je příznačná především literární hodnota textů právě tak jako smysl pro divadelní účinek. Drama německého průkopníka expresionismu Franka Wedekinda *Der Kammersänger* (1903) je předlohou jednoaktové opery. V další jednoaktovce, již čtvrté autorově opeře, vyjadřují změny situací a nálad nápadně drobné hudební segmenty. Její název prozrazuje předlohu, hru *Den Starkare* (1889) Augusta Strindberga. Opera *The Stronger* (Silnější, Westport 1952) v trvání pouhých 25 minut se stala komponistovým nejznámějším dílem. Weisgall je skladatelem jednoaktovek, jimiž vycházel vstříc provozovacím možnostem amerických univerzit a menších operních společností. Tři obsáhlejší Weisgallovy práce vzbudily pozornost. Jedna z proslulých her Luigiho Pirandella se stala základem libreta tříaktové opery *Six Characters in Search of an Author* (Šest postav hledá autora, New York City Opera, 1959). Je to divadelně nejpůsobivější Weisgallova celovečerní scénická práce. Skladatel začínal v ovzduší neoklasicismu v uvolněné tonalitě s příměsí exprese Albana Berga; nyní dospěl k dodekafonii v obsáhlých útvarech s hojnou

účasti sborů. Mohutná skladba o prologu a třech aktech *Nine Rivers from Jordan* (Devět řek od Jordánu, New York City Opera 1968) rozkrývá morální problematiku druhé světové války.

Neobyčejně inspirativní tvůrčí povahu spojuje s brilantní technikou skladatel německého původu Lucas Foss (1922). Začal studovat hru na klavír a teorii v rodném Berlíně; v letech 1933—1937 se dále vzdělával v Paříži v kompozici a studia dovršil ve Spojených státech, kam přišel s rodiči roku 1937. Mezi jeho učители se nachází Sergej Kusevickij a Paul Hindemith. V letech 1944—1950 byl klavírním sólistou v Bostonském symfonickém orchestru; byl znám rovněž jako vynikající jazzový pianista. V letech 1950—1952 pobýval jako stipendista Americké akademie v Římě. První a nejčastěji hranou skladatelovou operou je aktovka *The Jumping Frog of Calaveras County* (Skokan z Calverského kraje, 1949) podle vyprávění Marka Twaina, jež kdysi svého autora proslavilo v celonárodním měřítku (1865). Historiku o tajemném cizinci, který přijde do zlatokopeckého městečka a omámí jeho obyvatele uspořádáním závodu žab, zhudebnil komponista s důrazem na ansámby a sbory. Podle příběhu, který vyprávěla Fossovi jako chlapci jeho matka, napsal Alastair Reid libreto k tříaktové dětské opeře *Griffelkin* (televizní provedení 1956, NBC). Hrdinou je dábelký hoch toho jména, jenž obdrží k narozeninám dárek, že smí strávit 24 hodin ve světě a udělat neplechu, jakou chce. Vyzbrojen magickým elixírem, jímž může oživit mrtvé a živé naopak proměnit v kámen, přichází do New Yorku a prožije tam groteskní příhody. Svět ho však změní, zamiluje se do drobné dívenky a nakonec v zoufalství učiní dobrý skutek. Za to je vyhnán z pekla, vrací se na svět jako chlapec, pozná krásu, mateřskou lásku a smrt. Obsazení opery počítá s dospělými pěvci a dětským sborem (ad libitum). Pro *Festival dvou světů* ve Spoletu objednal Menotti u skladatele minioperu, jejíž devtíminutové trvání upomene na obdobné hříčky Daria Milhauda z konce 20. let. Jediným pěvcem aktovky *Introductions and Good-Byes* (Spoleto 1960) je koktejlový hostitel Mr. McC.; jeho návštěvníci přicházejí a odcházejí jako němé role a jejich party interpretují zpěváci v orchestru.

Syn metodistického duchovního Carlisle Floyd (1926) je rodák z Jižní Karolíny, jehož předkové z obou stran byli mezi prvními emigranty z Evropy. Jižanské a venkovské nebo koloniální náměty skladatelových oper nejsou tedy náhodné. Floyd se vzdělával na kolejích a univerzitách jako pianista a skladatel; k jeho učitelům náležel Rudolf Firkušný. Největší ohlas dosáhl třetí operu *Susannah* (Zuzana, 1955 Floridská státní univerzita, Talahassee). V dvouaktovém díle na vlastní text přenesl komponista biblický příběh ze Starého zákona do Tennessee; libreto v nářečí

L. Foss

C. Floyd

zhudebnil v lidovém tónu, folkové melodie okořenil novými skladebnými postupy. Provedení v *New York City Opera* příštího roku vzbudilo nadšení; kritika prohlásila dílo za nejlepší práci roku 1956. Proslulý román Emily Brontëové *Wuthering Heights* (Větrná hůrka, 1857) posloužil skladateli jako předloha stejnojmenné opery. Ve srovnání s předchozími pracemi je to symfonicky založené dílo, jež vzbudilo ohlas vystižením psychologických procesů jednajících osob, líčením přírody i prolínáním realistických výstupů se zásahy nadpřirozených sil. Operu objednal u skladatele divadlo v Santa Fé a uvedlo ji v původní premiéře roku 1958. Tato mladá, dynamická scéna, jež dokázala přilákat na představení různorodé obecenstvo, se stala proslulou spoluprací s předními skladateli 20. století (I. Stravinskij) a stálým zřetelem k soudobému repertoáru. Z více než tuctu Floydových oper vzbudilo dále pozornost hudební drama (*musical drama*) *Of Mice and Men* (O myších a lidech, New York 1971) podle známého románu Johna Steinbecka. Folkové americké melodie jsou tu prostoupeny chromatismy a proměnlivými rytmy.

Syn českých přistěhovalců Robert Kurka (1921—1957) odešel ze světa právě v době, kdy se slibně rozvíjel jeho skladatelský talent. Studoval na Kolumbijské univerzitě a u Daria Milhauda v New Yorku. Vzdor svému krátkému věku je skladatelem početných děl více oborů. Jedinou operu *The Good Soldier Schweik* (Dobry voják Švejk, New York City Opera 1958) na text Lewise Allana podle známé knihy Jaroslava Haška Kurka rozvrhl do dvou aktů; jen první z nich dokončil v partituře, druhé jednání instrumentoval jeho přítel Hershy Evans. Po prologu, jenž následuje po rušné předehře, se stane divák svědkem příhod dobrého vojáka Švejka v konfrontaci se známými figurkami, jako je hostinský Palivec, tajný Brettschneider, feldkurát Katz, poručík Lukáš a další. Ke každému ze 14 obrazů zaznívá přiléhavá hudba, burleskní i lyrická, s náznaky jazzu i české lidovky. Opera vzbudila v Americe značnou pozornost, ale mimořádně úspěšná byla i v Evropě, jen v Komické opeře Berlín dosáhla více než 75 repríz.

VÝCHODNÍ A STŘEDNÍ EVROPA | Vývoj opery v posledních desetiletích sovětského zřízení v Rusku je určován jistým uvolněním kulturního života. Na poli nové scénické tvorby se však progresu projevuje jen zvolna. Jako událost byla přijata premiéra komické opery *Ukroščenije stroptivoj* (Zkrocení zlé ženy, 1957) Vissariona Šebalina (1902—1963). Úspěch premiéry zaručila v roli Kateřiny znamenitá ruská sopranistka Galina Višněvskaja.

K. Molčanov Od písňové opery třicátých let směřoval Kirill Molčanov (1922—1982) k novějšímu divadlu. Na námět povídky Jana Otčenáška z doby

nacistické okupace, který krátce před tím zhudebnil Jan F. Fischer, vytvořil operu *Romeo, Džulietta i tma* (1963). V široké škále výrazových prostředků hraje vůdčí roli recitativ; autor se nevyhýbá ani veristickým tónům. Ze skladatelových oper je nejvýraznější retrospektivně založená práce, probíhající v několika simultánních dějových rovinách. Povídka B. Vasiljeva z druhé světové války vypráví o skupině děvčat, jež zahynula v boji proti nacistům. Opera *A zori zděs tichije* (A jitra jsou zde tichá, 1973) se rozvíjí v podobě vyprávění skupině turistů řadu let po válce.

Od počátku 70. let se objevují na ruských jevištích díla mladší generace komponistů, navazujících na Stravinského a Prokofjeva z období radikálního folklorismu a neoklasicismu. Jak v námětech, tak ve zpracování je znát odlišný přístup skladatelů, péče o deklamaci se zdůrazněním proměnlivé metroritmiky, obliba modalita a poprvé v ruské operě využívání technik druhé vídeňské školy. Moskevský žák Šaporinův, skladatel a pianista Rodion Ščedrin (1932) se stal známým zvláště balety, zejména citlivou adaptací Bizetovy opery *Carmen* do baletní podoby. Deset let práce strávil na tříaktové operě *Mjortvyje duši* (Mrtvé duše, 1977 Velké divadlo v Moskvě, česky v Brně 1978). Proslulý Gogolův románový fragment zpracoval na libreto a zhudebnil je v sérii uzavřených scén nikoliv s důrazem na plynulost děje, ale na vystižení atmosféry. Počtem víc než třiceti postav připomene opera Šostakovičův *Nos*; rovněž tady se klade důraz na deklamaci. Pro každý výstup zvolil skladatel zvláštní výrazové prostředky; k psychologicky vyhoceným situacím používá seriálních postupů. Proti vrstvě městské honorace, kterou napálí Čičikov, postavil Ščedrin jako lyrický prvek postavy prostých ruských lidí.

R. Ščedrin

Autorem několika oper je absolvent leningradské konzervatoře, skladatel činný i jako klavírista a pedagog, Sergej Slonimskij (1932). Je jedním z prvních ruských komponistů, kteří se obrátili k dvanáctitónové technice a k aleatorice. Zároveň navázal na starý ruský folklor s jeho modální melodikou a svébytnou rytmikou. Hudební tragédii *Viriněja* (1967) o osudech mladé ženy v sibiřské vsi za občanské války zhudebnil Slonimskij s důrazem na expresivní recitativy, přecházející místy do mluvené řeči. Ke slovu se dostala ruská lidová heterofonie; pozornost vzbudila sborová intermedia v podobě komentářů. Třetí autorovou prací je *opera-balada Maria Stuart* (Marie Stuartovna, 1978) podle románu Stefana Zweiga. Hodnotný námět vyvolal u skladatele neobyčejnou šíři výrazových prostředků. Krátké, filmově strážené scény se účinně střídají s delšími výjevy. Operu rámuje ve všech třech dějstvích předzpěv, *smutný bard*. Recitativy jsou částečně doprovázeny cembalem, sólové partie jsou lyrické. Monology, duety a tercety alternují s dramatickými ansámblovými

výjevy ve stylu velké opery. V neoklasickém zabarvení jsou stylizovány skotské písně a balady, chorální zpěvy. Podle novely Michaila Bulgakova vznikla Slonimského komorní opera *Mastěr i Margerita* (Mistr a Markétka, Moskva 1991). Její intimně laděná hudba, naplněná filosofickou reflexí, interpretuje biblickou látku jako podobenství lidské společnosti s paralelně probíhajícím božím i satanským plánem. Námětově i zpracováním v tehdejších poměrech sovětské kultury smělé dílo, ukončené roku 1972, bylo provedeno v Kirovově divadle v Leningradě jako uzavřené představení a na scénu Velkého divadla v Moskvě se dostalo až téměř po dvaceti letech (1991).

K leningradské skupině komponistů náležel Andrej Petrov (1930), úspěšný autor baletu *Stvoření světa* podle cyklu kreseb Jeana Effela. V hrdivské opeře *o introdukci a deseti freskách Pjotr I.* (Petr I., 1975) se obrátil k námětu, který vzdor své atraktivnosti nemohl být žádoucí v opeře za sovětské nadvlády. Libretisté Petrovovy opery zvolili z panovníkova života časový úsek 1689—1703, kdy carovou zásluhou vstoupilo Rusko *za úderů seker a hřmění děl* jako velmoc do Evropy. Svou hymničností má opera blízko k oratoriu, v úsilí o monumentální výraz skladatel využívá současných tvůrčích postupů ve spojitosti s domácí tradicí, zejména s dílem M. Musorgského. Výrazné monology se střídají s účinnými ansámblovými výjevy a dílo rámuje mohutné sborové scény. Dobový kolorit dokreslují baletní barvitě vsuvky, písně a pochody.

Ke skladatelům navazujícím na výsledky avantgardistů 20. let přistupuje ze starší generace varšavský rodák Mečislav Vajnberg (1919). Absolvoval klavírní oddělení konzervatoře v rodném městě, ukončil studium na Běloruské konzervatoři a od roku 1943 žil v Moskvě. V obsáhlém skladatelově díle jsou zastoupeny všechny obory a nachází se tu i několik oper. V opeře-sinfonii *Passažírka* (Pasažérka, 1970) řeší autor problém, lze-li zapomenout na zločiny spáchané za fašismu. V základním symfonickém pásmu díla se uplatňují prvky kantátové a čínoherní. Původně pro Dmitrije Šostakoviče, komponistova přítele, napsal Alexander Medvědév libreto k opeře *Portret* (Portrét, 1983 Brno). Na náměty Nikolaje V. Gogola vznikla řada oper, počínaje díly ruských komponistů druhé poloviny 19. století; vesměs se však využívaly jen pohádkové a folklorní látky. Skladatelé sovětské éry ponechávali stranou psychologická a satirická díla, s výjimkou Šostakoviče (Nos). Ve Vajnbergově opeře ožívá téměř faustovská historie o malíři, který prodal své umění za zlato. Titulní hrdina, malíř Čartkov, spojuje ve své osobnosti rysy groteskní i vizionářské. Opera je koncipována jako rozvinutý symfonický proud, zůstává však záležitostí zpěváků. Zdařilou původní premiéru v Brně inscenoval ruský režisér

Georgij Ansimov. Ještě jednou se autor obrátil k psychologickému námětu ruské literatury 19. století, v opeře *Idiot* (1991, Moskevské komorní divadlo) podle románu (1869) F. M. Dostojevského.

Z generační vrstvy ruských komponistů narozených kolem roku 1930, vystupující v posledních desetiletích sovětské éry, se vynořuje jako nejradikálnější a snad i nejzajímavější zjev mezi současnými skladateli Alfred Schnittke (1934—1998). Narozen v Engelsu v německé sféře Povolží, cítil se bezdomovcem. Jeho mateřtinou byla ruština, avšak matka hovořila lépe německy než rusky. V letech 1946—1948 studoval ve Vídni, od roku 1949 sídlil v Moskvě. Na konzervatoři (1953—1958) byl žákem Webernova odchovance Filipa Herschkowitsche. Zajímal se o tvůrčí postupy Hindemithovy, C. Orffa a A. Honeggera, vyučoval a komponoval filmovou hudbu. Roku 1989 přesídlil do Berlína, od roku 1990 žil v Hamburku. Byl nadšen Luigi Nonem a západoevropskou avantgardou; v polovině 70. let, kdy avantgardisté ovládli evropskou a americkou operu, nachází Schnittke vlastní styl. Nazývá jej *polystylistikou, uvědoměným vyřazením stylových rozdílů, čímž vznikne nový hudební prostor a je umožněno dynamické utváření formy, jehož nemohla docílit avantgarda svým překonaným tonálním myšlením*. Podle vlastního vyprávění napsal pro skladatele libreto k opeře *Žizň s idiotom* (Život s idiotem, Amsterdam 1992) Viktor Jerofejev. Námět se řadí k nejexkluzivnějším v opeře 20. století; dílo bylo koncipováno jako sžíravá satira na sovětskou společnost. Hrdinou opery je spisovatel, který si vezme do bytu mladého chovance z ústavu choromyslných a ten zničí celý jeho život. Když nakonec zavraždí jeho ženu a uprchne s jejím tělem, odebere se spisovatel do blázince, kde ho uvítá hlídač jako starého známého. Schnittkeho polystylistická hudba je silně expresivní, s ohlasy starých ruských romancí, vídeňského valčíku, Schuberta a Mahlera, Bartóka a Šostakoviče.

Další dvě významné opery A. Schnittkeho jsou komponovány na německé texty. V opeře *Historia von D. Johann Fausten* (Historie o D. Johanu Faustovi, hamburská Státní opera 1995) uvedl na scénu libretista Jörg Morgener ďábla ve dvojí podobě, jako Mefistophila (kontratenor) a Mephistophilu. Ve zhudebnění, založeném polystylisticky, je nápadná expresivnost ve velkých intervalových skocích Vypravěče a silně zdůrazněná rytmika. V posledním období skladatelova života v ovzduší těžké choroby vznikla opera *Gesualdo* (Státní opera Vídeň 1995). Drastický životní příběh skladatele madrigalů, knížete Gesualda da Venosy, který přistihl svou ženu s milencem a svou pohanu pomstil dvojnásobnou vraždou, vyostřil libretista Richard Bletschacher ve skutečný horror. Schnittkeho scénická labutí píseň je vysloveně tonální, i když silně disonantní. V prologu

*Radikalismus
A. Schnittkeho*

a epilogu zaznívají zcizující madrigalové zpěvy, zvony a varhany. Dramatické scény jsou podtrženy výbuchy dechových instrumentů a silně zdůrazněné bicí skupiny nástrojů.

Politické převraty, k nimž došlo ve střední a jihovýchodní Evropě v letech 1944—1949 pod tlakem Sovětského svazu a z iniciativy komunistických stran v jednotlivých zemích, se nemohly neodrazit rovněž v kulturním životě těchto zemí. Společným rysem období, jež následovalo, je v této oblasti rozvoj koncertního a operního života, vznik nových divadelních budov a zřizování skladatelských a interpretačních svazů i vysokých uměleckých škol. Všechno tento nebývalý rozmach umělecké kultury však byl ideologicky zastřešen a uzavřen. Příznačným rysem prvního desetiletí v hudbě je tvorba kantát k poctě komunistické strany a jejích vůdců. Poněkud jiná situace je od počátku v opeře, útvaru s dlouholetou tradicí, a tedy méně dotčeném aktuálními politickými požadavky. Poměr skladatelů k opeře závisel na vývoji kulturně politické situace v jednotlivých zemích.

Bulharsko Na sklonku 50. let lze sledovat příklon bulharských skladatelů k novějším kompozičním technikám. Námětově zůstává opera v okruhu látek národní historie a lidového venkovského života, důraz kladou komponisté na motivy protifašistického odboje. Od počátku 20. let rozvíjely činnost operní společnosti ve Varně, v Plovdivu, Ruse, Slivenu a Staré Zagoře. Roku 1954 byla otevřena nová operní budova v Sofii s hledištěm pro 1300 diváků. Z významných bulharských sólistů vynikli především dva basisté, Boris Christov, největší představitel rolí svého oboru po Šaljapinovi, a jeho kolega Nikolaj Giaurov, oba častí hosté velkých světových scén.

P. Chadžiev Jedním z nejvýraznějších a často provozovaných autorů nejstarší generace byl Paraškev Chadžiev (1912—1992), zároveň nejpłodnější operní skladatel bulharské opery vůbec. Na svou dráhu scénického komponisty byl připraven studiem u J. Suka v Praze, u P. Vladigerova, ve Vídni u Josepha Marxe a v Berlíně. V téměř dvou desítkách operních prací prokázal Chadžiev schopnost komponovat pro lidský hlas právě tak jako cit pro orchestrální barvy. Stylově usiloval o stmelení tradičních i novějších výrazových prvků. Na lyrickokomický námět složil operu *Lud gidia* (Světák, 1959), jež pronikla úspěšně za hranice. Motiv čarovné moci hudby, jak jej známe z Egkvy opery Kouzelné housle, obohacuje tato nejznámější bulharská komická opera o folklorní scény. Velký ohlas získal Chadžiev i tragickou operou *Albena* (1962) s námětem z patriarchálního ovzduší bulharské vesnice. Sňatek dívky s nemilovaným mužem,

určeným jí rodiči kvůli majetku, skončí nešťastně, smrtí manžela i milence. Velmi byla ceněna komponistova opera *Julska noč* (Červencová noc, 1963) na námět odboje proti okupantům. Obrat ke komornímu typu naznačuje opera *Majsteri* (Mistři, 1966). Lyrické drama lásky mladého řezbáře a ženy jeho učitele a mistra končí tragicky, avšak život a umění se rozvíjí dále. Burleskní komedii *Ricarjat* (Rytíř, 1969) přenesl skladatel současný společenský námět do středověku na způsob jakési bulharské broučkíady. Připomeňme ještě Chadžievovu činnost skladatele muzikálů a dětských zpěvoher, které nazýval operety. Je autorem přes 100 takových kusů pro rozhlas.

Žák P. Vladigerova a P. Chadžieva, skladatel a dirigent Alexandr Rajčev (1922), dovršil vzdělání u Z. Kodálye v Budapešti. Jeho tvorba se rozvíjela pod vlivem Šostakovičovým, Stravinského a Brittena. Dvě Rajčevovy scénické práce náleží do skupiny děl inspirovaných protifašistickým odbojem. Hrdinkou opery *Most* (1965) je dívka, jež obětuje svůj život při partyzánské akci, vyhození mostu do povětří. Tragická opera *Trevoga* (Poplach, 1974) prozrazuje Šostakovičův vliv modální harmonií, častými ostinátými a expresivním výrazivem. K výročí tisícího třístého založení bulharského státu složil Rajčev operu *Chan Asparuch* (1981), připomínající krajanům příchod turkotatarských nomádů v 7. století. Skladatel je autorem první bulharské rozhlasové opery, jednoaktovky *Vašeto pristastvie* (Vaše přítomnost, 1969).

A. Rajčev

Novou fází bulharské operní tvorby ohlašuje skupina komponistů, jež zakládá svou tvorbu na racionálních technikách, volné tonalitě, dodekafonii a aleatorice. Skladatel a dirigent Konstantin Iljev (1924—1998) studoval v Praze u Jaroslava Řídkého a Aloise Háby skladbu a u Pavla Dědečka a Václava Talicha dirigování. Byl činný jako dirigent divadelních a symfonických orchestrů a učitel dirigování na konzervatoři v Sofii. Ohlas získal první ze svých dvou oper, *Bojanski master* (Bojanský mistr, 1962). Legendární příběh mistra chrámové nástěnné malby ze 13. století připomene svým morálním vyzněním Hindemithovu operu *Malíř Mathis*. Radikálnější ve výrazu je Lazar Nikolov (1922), považovaný za jednoho z předních avantgardistů bulharské hudby. V jeho díle převažují instrumentální skladby a také ve vokálních dílech zachází tento skladatel s lidským hlasem jako s hudebním nástrojem. Podle Aischylovy tragédie vytvořil Nikolov oratorní operu *Prikovani Prometei* (Přikovaný Prometheus, 1974). Tisíciletý námět je obohacen sociálními aspekty současné doby; ve zhudebnění převažují recitativy, autor se vyhýbá ansámblym.

L. Nikolov

Žák P. Vladigerova a D. Šostakoviče, skladatel Krasimir Kjurkčijski (1936), složil operu *Jula* (1969) na psychologický námět ze druhé světové

války. Jeptiška ukryje v klášteře muže pronásledovaného fašisty; po prozrazení za to oba zaplatí životy. K charakteristice prostředí využil autor kontrastu prvků katolické chrámové hudby a bulharských národních melodií.

Polsko Již v dobách největšího ideologického tlaku v 50. letech měl polský hudební život pověst průbojnosti a relativní nezávislosti. Skladatelé se orientovali na instrumentální tvorbu a těžili z kontaktů s evropskou modernou. Na mezinárodním hudebním festivalu *Varšavská jeseň* (1956—1981), prvním svého druhu ve východním bloku zaměřením na současnou tvorbu, zazněly v provedení domácích i zahraničních interpretů pozoruhodné kompozice polských i světových autorů. *Velké divadlo* ve Varšavě vyhořelo roku 1939 a roku 1944 bylo zničeno náletem; k jeho obnově došlo až v roce 1965. V souvislosti s obnoveným zájmem o menší scénické formy vznikla *Varšavská komorní opera* (1962). Na pořadu Velkého divadla zůstávala tradičně polská, italská a ruská opera. Pro skupinu polských skladatelů oper v prvních desetiletích po druhé světové válce je příznačný venkovský původ, studium a působení v kulturních centrech mimo Varšavu. Tím lze rovněž částečně vysvětlit příklon některých těchto autorů k folkloru.

T. Szeligowski Tadeusz Szeligowski (1896—1963) absolvoval práva na Jagellonské univerzitě v Krakově a zároveň konzervatoř ve Lvově a v Krakově. V letech 1929—1931 studoval v Paříži kompozici u Nadi Boulangerové. Později sám vyučoval skladbu v Poznani, Vilně a po druhé světové válce ve Varšavě. Szeligowski se stal známým historickou freskou o 4 dějstvích *Bunt zaków* (Vzpoura žáků, 1951 Vratislav). Děj se rozvíjí podle skutečné události v Krakově roku 1549, kdy studenti akademie, nespokojení s poměry a rozrušení zabitím svého druha, odešli z města. Skladatel stylizoval ve své opeře prvky polské hudby 11.—16. století, madrigaly, společenské i lidové tance. Význačným motivem je fanfára (*hejnał*), jež se dodnes vytrubuje z věže mariánského kostela v Krakově. Na známou látku Čajkovského baletu podle E. T. A. Hoffmanna vytvořil Szeligowski satirickou operu *Krakatuk-Dziadek do orzechów* (Louskáček, 1957). Kompozičně navázal v této práci na hudební avantgardu 20. let.

Žákem Szeligowského ve Vilně byl Witold Rudziński (1913); dále studoval v Paříži u N. Boulangerové a Charlese Koechlina. Z několika jeho oper jsou dvě charakteristické použitím folkloru. Podle Henryka Sienkiewicze napsal skladatel scénickou prvotinu *Janko muzykant* (1958). Proslulá venkovská epepej Władysława Reymonta (1909) se stala předlohou Rudzińskiego opery *Chłopi* (Sedláci, 1959). Dobově poplatná opera *Komendant Paryza* (Velitel Paříže, 1958) uniká aktuální tematice do historie.

Dílo je inspirováno osudy generála Jaroslawa Dąbrowského, hrdiny pařížské komuny, padlého na barikádách roku 1871. Symfonicky založená opera je prostoupena městským folklorem a vojenskými pochody.

Studium klavíru a kompozice na konzervatoři ve Vlně a ve Varšavě dovršil u N. Boulangerové v Paříži Romuald Twardowski (1930). Na známou látku složil operu *Cyrano de Bergerac* (Bytom 1963). K atraktivnímu biblickému námětu, který proslavil R. Strauss operou *Salome*, se obrátil v scénicky působivé opeře *Tragedyja albo Rzecz o Janie i Herodzie* (Tragédie aneb Historie Jana a Heroda, Lodž 1969). Podle románu anglického autora dobrodružných románů polského původu Josepha Conrada vznikla opera *Lord Jim* (1973) na skladatelův text. Vděčnou látku z exotického prostředí s moralistním vyzněním zhudebnil Twardowski ve stylu velké opery s expresivními sólistickými party a hutným orchestrálním doprovodem.

Skladatel a pianista Tadeusz Baird (1928—1981) studoval na domácí půdě, liší se však od svých starších kolegů stylovým sblížením s dodekafonií a serialismem, k nimž dospěl z počátečního neoklasického období. Baird byl znám lyrickým založením a také jeho opera *Jutro* (Zítřa, 1966) upoutává širokými plochami a expresivním výrazivem. Chmurná novela J. Conrada vypráví o starém, osleplém tesařovi, žijícím na břehu moře v pusté krajině s dcerou Jessikou a starým sousedem, námořníkem Ossiasem. Jejich jednotvárný život je vzrušen příchodem tesařova syna, nepřítomného dlouhý čas. Za léta očekávání si otec vytvořil o synovi ideální představu, a když poznává, že se propastně rozchází se skutečností, unese tíhu zklamání a sprovodí syna ze světa. Základem Bairdova zhudebnění je velmi diferencovaná deklamace sólových hlasů. Při vši expresivnosti značně zkázněný orchestrální part působí místy dojmem scénické hudby. Role syna, jedné z hlavních postav opery, je důsledně koncipována jako melodram.

Nejprogresivnější mezi polskými přívrženci moderny a již v období ideologicky řízené kultury jednoznačně avantgardní skladatel byl Krzysztof Penderecki (1933). Na rozdíl od starších kolegů, kteří se vzdělávali v cizině, studoval na Vysoké hudební škole v Krakově u A. Malawského a S. Wiechowicze; později sám vyučoval v Essenu. Jako komponista stanul v čele domácích autorů a v západní Evropě se stal nejznámějším hudebníkem východního bloku. V opozici k avantgardistům v Německu hledá Penderecki nové možnosti ve vytváření zvukových obrazů i s využitím hluků a lomozů, syčení apod. jako nového výrazového prostředku. Nejdůležitější je pro komponistu akustickotónový fenomén, témbrová hudba, aleatorika a netradiční artikulační prostředky. V opeře *The Devils of*



Krzysztof Penderecki

- Ďáblové z Loudunu* *Loudun* (Ďáblové z Loudunu, hamburská Státní opera 1969) Penderecki na scénu uvedl námět stejnojmenného románu Aldouse Huxleye (1958) a jeho dramaturgii od Johna Whitinga (*The Devils*, 1960). Návštěvníci kina znají tuto látku z filmu *Matka Johana od andělů* režiséra Jerzyho Kawalerowicze. Krutý osud faráře Grandiera, který se stal obětí znetvořené a eroticky neukojené představené kláštera uršulinek Jeanne, ztvárnil Penderecki ve 30 scénách. Každá z nich má svébytnou atmosféru a při použití radikálních soudobých prostředků je vše prezentováno tak, aby ani necvičené ucho nemělo s recepcí potíže. Divákův sluch je ohromen zci-zujícími postupy, klastry, glisandy a nahuštěnými shluky smyčců. Deklamačně vedené sólové party se rozvíjejí v klíčových místech do vypjatých kantilén. Exponované zpěvní hlasy, využití aleatoriky, mistrná mixáž zvuku vyvolávají u obecnosti vzrušující napětí. Nadměrný orchestrální aparát a mohutné sborové scény působí patetickým dojmem. Ještě výrazněji se blíží oratoriu opera *Paradise lost* (Ztracený ráj, Chicago 1978; evropská premiéra v milánské La Scale 1979 pod taktovkou skladatele). Podtitulem *sacra rappresentazione* se odvolává autor ke Cavalierimu, kompozičně je znát ovlivnění I. Stravinským, A. Bergem a také R. Wagnerem. Rozsáhlá opera, jejíž text napsal podle stejnojmenného Miltonova eposu Christopher Fry, se vyznačuje neobyčejnou rozmanitostí prostředků v zacházení s lidským hlasem, od ariosa a kantilény po mluvu, šepot a sykot. Každá postava má zvláštní okruh intervalistiky; v obsazení se počítá se třemi kontratenory. Vyskytují se tu také alegorické postavy jako ve starých mystériích. Do ovzduší chmurného 17. století se vrací Penderecki v opeře *Die schwarze Maske* (Černá maska, 1986 Salcburské hry). Text podle hry Gerharta Hauptmanna téhož názvu (1929) upravil v němčině skladatel a Harry Kupfer. Děj se odehrává v době třicetileté války. Slavnost v domě starosty slezského městečka je náhle ukončena zprávou, že ve městě vypukl mor; v místnosti se objeví postava s černou maskou. Černá maska, symbol smrti, prochází domem a hledá si oběti. Téměř dvouhodinová opera je koncipována jako nepřetržitě dějové pásmo. Expresionistické výrazivo je nápadné ostrými disonancemi, změnami metra a náhlými akcenty; vše je jakoby hekticky poháněno kupředu. Citace italských renesančních tanců, luteránského chorálu apod. se téměř ztrácejí v mohutném proudu obrovitého orchestru. Podle absurdní frašky Alfreda Jarzyho napsal Penderecki operu *Ubu roi* (Kráľ Ubu, 1991).

Maďarsko Rovněž v Maďarsku se po roce 1946 rozvíjel kulturní život, jehož významnou součástí byla operní představení. Budova maďarské *Národní opery* z roku 1884 utrpěla sice ve válce značné škody, ale byla otevřena již

roku 1945. Soubor byl rozšířen a v repertoáru se objevovaly ve větší míře ruské opery. Budapešť měla vždy štěstí na významné dirigentské zjevy, jak dosvědčuje i v této době účast umělců takového formátu, jako byl Ferenc Fricsay, Otto Klemperer a János Ferencsik. Roku 1951 se stalo vedlejší scénou národní opery *Erkelovo divadlo*, jak byla přezvána Nová, později Městská opera (1911). V Budapešti vyvíjela činnost rovněž *Komorní opera*, jež podnikala zájezdová představení mimo hlavní město. Vynikající interpretační úrovni budapeštské opery vyšla teprve v posledních desíletích vstříc tvorba domácích skladatelů.

Odchovanec Z. Kodálye, skladatel a folklorista György Ránki (1907—1992) si získal jméno jako komponista scénické a filmové hudby, než se obrátil k operě. Z jeho několika děl upoutala pozornost nejprve hudební komedie *Pomádé király új ruhája* (Nové šaty krále Pomádé, 1953), podle známé Andersenovy pohádky. Deset let příprav věnoval Ránki operě *Ez ember tragédiája* (Tragédie člověka, 1971). Působivou předlohu mu poskytlo filosofické drama téhož názvu (1861) Imre Madácha, v němž autor provádí první lidi, Adama a Evu, hlavními momenty dějin. Faustovský příběh Adama, hledajícího smysl života, je v operě radikálně zkrácen, řada filosofických úvah byla obětována soustředění na podstatu děje. Výsledkem je čtyřhodinová hudebně dramatická poema, komponovaná jako série filmových záběrů a budící dojem spíš vážné hudební revue. Jednotlivé obrazy jsou navzájem spojeny baletními výstupy, v roli komentátora vystupuje imaginární pěvecký sbor. Soudobé kompoziční prostředky kombinuje skladatel s tvůrčími postupy romantismu, neváhá sáhnout k líbivým melodiím. Kromě rozšířené tonality a modálních útvarů používá také elektroniky.

G. Ránki

Emil Petrovics (1930) byl žákem Ference Szabó a Ference Farkase na Akademii hudby v Budapešti. V jeho obsáhlém díle různých oborů má významné místo i několik oper. Okouzlení hudebním divadlem C. Orffa prozrazuje jednoaktovka *Lysistrata* (1962), určená pro koncertní pódium. Ve zhudebnění této rozverně erotické Aristofanovy hry skladatel osvědčil myšlenkovou koncentraci a smysl pro charakteristiku postav. Komický základ hry pozvedl lyrickými vsuvkami do roviny hudební komedie. Na námět příběhu z posledních měsíců druhé světové války komponoval Petrovics operu o 1 jednání *C'est la guerre* (To je válka, 1964). Mladá žena, jejíž manžel dezertuje a skrývá se u ní, doplatí na svou odanost životem. Hudba je komponována seriální technikou, part ženy je obklopen melodikou téměř v lidovém tónu, seladonský obstarlý plukovník se vyjadřuje triviální popěvkovou notou z počátku století. Celovečerní operu *Bűn és bűnhödes* (Zločin a trest, 1969) vytvořil Petrovics volným přepracováním románu F. M. Dostojevského. Děj je vyjádřen

zjednodušeným způsobem při zachování psychologických obrysů předlohy. Zpěvní party jsou založeny deklamačně, dramatický proud je zvláště lyrickými vsuvkami, ve středním orchestrálním partu hrají významnou roli interludia.

S. Szokolay
Krvavá svatba

Největšího uznání dosáhl i v mezinárodním měřítku svou scénickou tvorbou Sándor Szokolay (1931). Jeho učiteli na budapeštské Akademii hudby byli Ferenc Szabó a Ferenc Farkas; sám později vyučoval na tomto ústavě. V dramatické prvotině *Vérnász* (Krvavá svatba, 1964, česky v Brně 1971) odvážně sáhl po předloze, kterou již zhudebnil W. Fortner (1957). Jestliže starší a zkušenější komponista zaujal vyhraněním novodobých skladebných prostředků, získal Szokolay sympatie vřelým, expresivním projevem. V tom ohledu mu vyšel vstříc básník F. García Lorca zejména skvělou modelací postavy matky, jejímž osudem je osamění a oplakávání zesnulých. Ve zhudebnění skladatel vychází z volné dvanáctitónovosti, kterou používá přísným způsobem jen v klíčových scénách jako hudbu smrti. V lyrických výjevech zaznějí ve středním náznaku tóny španělského folkloru. Zpěvní party jsou značně rozrůzněné, od aplikované mluvy přes kantilénu až k vypjaté expresivnosti. Není tu uzavřených čísel, důležitou roli hraje orchestr. Shodou okolností si Szokolay zvolil i v dalším díle námět, který zhudebnil i jiný současný skladatel, Humphrey Searle. Opera *Hamlet* (1968), uvedená v tomtéž roce jako práce anglického autora, má s ní společnou dvanáctitónovou techniku. Szokolay má však při neortodoxním využití tohoto způsobu výhodu v tom, že jeho projev je vitálnější. Mluvené pasáže přispívají k srozumitelnosti textu, Szokolayova skladebná řeč je prosvětlenější než v předchozí autorově práci. Třetí skladatelova opera *Sámson* (Samson, 1973) je psána na biblickou látku z *Knihy soudců*. Při seriálním způsobu kompozice se Szokolay nevzdává tonality; znamenitá charakteristika postav vrcholí v roli Samsonově. Straussovsky obsazený orchestr má silnou bicí skupinu nástrojů, sbor je obsazen dvojité. Do ovzduší dávných sedmihradských pověstí, z nichž těžil již B. Bartók, se Szokolay ponořil v operě *Azál-dozat* (Oběť, 1972). Středověký příběh vrcholí tragickým koncem ženy, jež zazděna v základech hradu má učinit jeho zdi nedobytnými. Opera je nápadná bohatě rozvinutou polyfonní sazbou a hypertrofií skladebných prostředků; sbor je umístěn v orchestru. Na námět románu Nikose Kazantzakise, který zhudebnil již B. Martinů v operě *Řecké pašije* (1961), napsal Szokolay operu *Ecce homo* (1987).

Chorvatsko Rozvinutou kulturní tradici udržuje chorvatské hlavní město Záhřeb i v operní sféře. Soubor divadla dal světu tak významné umělce jako zpěvačky Senu Jurinacovou, Zinku Milanovou nebo dirigenta Berislava

Klobučara. Chorvatský skladatel a dirigent Milko Kelemen (1924) je nejvýraznější osobností jihoslovenské hudby. V Záhřebu byl jeho učitelem Stěpan Šulek, v Paříži ve skladbě O. Messiaen a v dirigování T. Aubin. Skladatel sám vyučoval na hudebních akademiích v Záhřebu, v Mnichově, dále v Düsseldorfu a ve Stuttgartu. Ve světě je znám rovněž jako organizátor festivalu *Záhřebské bienále*. Ve své tvorbě spojuje tento reprezentant chorvatské hudební avantgardy soudobou skladebnou řeč se stylizací folklorních prvků, o nichž je přesvědčen, že mají své místo i v nejradiikálněji orientované kompozici. Náměty Kelemenových děl se váží k modernistickému divadlu, jak o tom svědčí *Der neue Mieter* (Nový nájemník, Münster 1964) podle E. Ionesca, *König Ubu* (Král Ubu, 1966 Hamburk, dirigent Bohumil Gregor) na námět Alfreda Jarryho a *Der Belagerungszustand* (Stav obležení, 1970 Státní opera v Hamburku, též dirigent) podle románu *Mor* (1947) Alberta Camuse. Tato opera, komponovaná na libreto skladatele a hamburského režiséra Joachima Hesse, který dílo inscenoval, vychyluje politické hudební divadlo současnosti do groteskního zkreslení. Skladatel využívá současných kompozičních prostředků včetně aleatoriky, zdůrazňuje roli bicí nástrojové skupiny a důrazem na zvukovou stránku se ocitá kdesi v blízkosti K. Pendereckého.

M. Kelemen

Nejmladší a zároveň nejdynamičtější je historie slovenské opery. Ve 40. letech 18. století přichází do Bratislavy operní společnost Pietra Mingottiho. Divadelní představení v Bratislavě a v Košicích podporovala šlechta ještě v dobách, kdy jinde přebíralo iniciativu měšťanstvo. Pro vznik slovenské národní opery v 19. století nebyly podmínky v zemi, jež neměla instituce k podpoře tak významného oboru. Ojedinělým dílem slovenského komponisty je opera na německý text *Wieland der Schmied* (Kováč Wieland, Bratislava 1926), kterou složil Ján Levoslav Bella (1843—1936) na sklonku 90. let. Libreto Oskara Schlemma je rozvedením náčrtu Richarda Wagnera ze spisu *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850). Děj čerpá z norských pověstí o bojích mezi kmeny Vikingů a Niarů. Zhudebnění wagnerovského textu prozrazuje Bellovo okouzlení hudbou velkého německého dramatika, zároveň však svědčí o skladatelově odvážné harmonii i polyfonii a upoutá barvitou instrumentací. Opera byla provedena teprve po letech ve slovenském přebásnění Vladimíra Roye v Slovenském národním divadle v Bratislavě. Kováč Wieland je v historii slovenské hudby příkladem vítězství tvořivého ducha nad malostí slovenských poměrů (I. Vajda). Roku 1920 zahájilo činnost *Slovenské národní divadlo*; v čele opery stanul dirigent Oskar Nedbal (1923—1930) a přivedl soubor na evropskou úroveň. Nástup skladatelů slovenské opery se datuje od 40. let, k rozmachu operního života

Slovensko

J. L. Bella

dochází v dalších desetiletích, kdy se také objevují na velkých zahraničních scénách slovenští zpěváci mezinárodního významu, jako Lucia Popová, Edita Gruberová, Peter Dvorský, Sergej Kopčák a další.

Dvojice zakladatelů:

U kolébky slovenské národní opery stojí dvojice nejvýznamnějších skladatelů, Eugen Suchoň a Ján Cikker. Oba vstoupili svou tvorbou do příznivého období rozkvětu kultury národa, který se nemohl po staletí rozvíjet v příznivých podmínkách a nyní nashromáždil síly k soupeření na evropském kolbišti. Nesmírná vitalita slovenského folkloru ve spojení s přísným školením, jakého se dostalo skupině žáků Vítězslava Nováka v Praze, vydala své plody. Oba jmenovaní komponisté byli vynikajícími žáky svého učitele a spolu s Alexandrem Moyzesem reprezentanty první slovenské skladatelské školy.

E. Suchoň

Eugen Suchoň (1908—1993) studoval v Bratislavě u Frica Kafendy a v Praze na mistrovské škole u V. Nováka. Později působil jako pedagog na Hudební akademii a na konzervatoři, naposledy jako profesor pedagogické fakulty na Komenského univerzitě v Bratislavě. Obsáhlým kompozičním dílem zasahuje Suchoň do všech hlavních oborů a má na Slovensku v tomto ohledu zakladatelský význam. Opera *Krútnava* (= víř; Bratislava 1949) je inspirována novelou Milo Urbana *Za Vjšným mlynom*; libreto napsali skladatel a tenorista Štefan Hoza. Příběh lásky a nenávisti, jenž vyústí ve venkovské drama svědomí, je orámován folklorním prostředím v klíčových okamžicích zrození, svatby a smrti.

Krútnava

Baladický děj se odvíjí od motivu viny za nepřiznanou vraždu soka v lásce. Skladatel psychologicky prohloubil postavu záporného hrdiny Ondreje, čelícího svému protihráči, starému Štelinovi, otci zabitého Jana, a současně vyzdvihl úlohu vesnického společenství s jeho morální bezúhonností a tvůrčím nadáním. Suchoňova koncepce je založena na suverénním zvládnutí hudebního materiálu, v němž se slučuje inspirace starou vrstvou slovenské lidové písně s osobitou stylizací. Východiskem je vokálně založená melodika s charakteristickými modálními útvary, jež se promítají i do harmonické složky. Hudební proud je oživen svéráznou rytmikou s příznačnými synkopickými seskupeními. Častěji se objevují ostináta upomínající na Janáčka, zatímco skladatelova učitele Nováka připomíná promyšlená kompoziční práce. Pro slovenskou operu je *Krútnava* objevná jako vzorová práce po stránce hudební deklamace. Mezinárodní ohlas díla potvrdil jeho zakladatelskou úlohu ve slovenské operní tvorbě. K druhé opeře *Svätopluk* (1960) podnikl Suchoň obsáhlé literární a hudebně historické průzkumy, aby se co možná přiblížil ovzduší Velké Moravy. Podle dramatu Ivana Stodoly *Král Svätopluk* a podle vědeckých prací vytvořil monumentální hudební drama o třech

dějstvích na libreto, na němž se skladatelem spolupracovala Jela Krčméryová. K vystižení prostředí prvního slovanského státu ve střední Evropě stylizoval prvky staroslovanského zpěvu a opřel se o nejstarší útvary slovenské lidové písně. Také opera Svätopluk je založena na promyšlené výstavbě celku s využitím forem absolutní hudby. Východiskem charakteristiky postav je prokomponovaný recitativ s ariosně rozvinutými pasážemi. Zpěvní party jsou bohatě vybaveny; nejvýrazněji je modelována postava Svätopluka, spojující rysy monumentality a démoničnosti. Archaicky založená hudba se širokým dechem a epickým rázem blíží oratoriu.

Vedle zakladatelského zjevu Suchoňova je Ján Cikker (1911—1989) *J. Cikker* prvním slovenským komponistou, jehož dílo proniklo na zahraniční scény ve větším měřítku. Rodák z Banské Bystrice, získal základy u Viliama Figuš-Bystreho, který se pokusil o folklorně založenou slovenskou operu *Detvan* (1928). Po absolvování konzervatoře v Praze studoval na mistrovské škole u Vítězslava Nováka a u Felixe Weingartnera ve Vídni. Vyučoval poté na konzervatoři a Vysoké škole múzických umění v Bratislavě a krátce byl dramaturgem bratislavské opery. Cikkerův skladebný styl charakterizuje symfonická koncepce, bohatý kolorit orchestru a smysl pro dynamické rozvíjení děje, ve zralém věku podivuhodná schopnost orientace v současném vývoji opery. Zbojnická balada *Juro Jánošík* (1954) *Juro Jánošík* na libreto Štefana Hozy evokuje osudy hrdiny lidových pověstí v hudební návaznosti na slovenský folklor. Skladatel vychází stylově z impresionismu, expresionismu a z české moderní klasiky, jakož i ze studia valašskopastýřských slovenských písní a hudeckých muzik. V úzkém kontaktu s lidovou tvorbou zůstal i v opeře *Beg Bajazid* (1957) podle básně Samo Chalupky a lidové balady; text napsal básník Ján Smrek. Příběh o chlapci, upadnuvším do tureckého zajetí a navráťivším se do vlasti nejprve jako dobyvatel a nájezdník, nakonec jako prosebník za odpuštění, se stal vděčným tématem. Skladatel ve své hudbě usiloval o vyjádření kontrastu mezi orientálními Turky, které doprovází chromaticizující melodikou, a slovenskými venkovany, jimž přisuzuje diatonické, modálně založené nápěvy. V zahraničí nejčastěji provozovaná opera *Vzkriesenie* (1962 *Vzkriesenie* Národní divadlo v Praze, *Vzkříšení*) zahajuje Cikkerovo nové tvůrčí období příznačně využitím novějších kompozičních postupů, jak to odpovídá námětům světové literatury, jež si nyní vybírá jako předlohy pro svá díla. Cikker si sám napsal libreto podle románu Lva N. Tolstého zhuštěním předlohy, vypuštěním vedlejších figur a soustředěním na charakteristiku hlavních postav. Pro kompozici opery je příznačná širší výrazových prostředků od prostého popěvku až po dvanáctitónové útvary, s využitím schönbergovského sprechgesangu. Expresivně zahuštěná hudební řeč

prozrazuje vliv Albana Berga, zaznějí i ohlasy janáčkovské. Dílo je rozvrženo do třech jednání, z nichž každé zahrnuje scénické intermezzo, oddělené od hlavního dějového pásma symfonickou mezihrou.

Mr. Scrooge Humanistická povídka *Vánoční koleda* (1843) Charlese Dickense se stala modelem Cikkerovy opery *Mr. Scrooge* (1963 Kassel pod názvem *Abend, Nacht und Morgen*; Bratislava, t. r.). Dramaturgická úprava a libreto je dílem skladatele a jeho spolupracovníka, básníka Jána Smreka. Tato nejpsychologičtější Cikkerova opera je koncipována jako monodrama; retrospektivní děj se vrací k momentům ze života starého lichváře, který je ve vánoční noci stížen srdečním záchvatem a bilancuje svůj život. Trýzněn přízraky těch, jimž krutě ublížil, uvědomuje si, že nežil důstojně jako člověk, a alespoň částečně napravuje zlo dobrem, když odkáže majetek synovci a písaři. Na rozdíl od happy endu Dickensovy vánoční povídky končí opera pateticky, smrtí Mr. Scrooga. Opera o čtyřech obrazech je založena symfonicky; hudební proud je obohacen ve srovnání s předchozími díly o netradiční souzvuky, objeví se polytonální místa. V sólových partech jsou nápadné expresivní, široce rozpjaté intervaly. V instrumentaci skladatel využívá extrémních nástrojových poloh. Kontrastně s hudbou doprovázející lichvářovy vzpomínky na jeho temné skutky zazní jako vyjádření atmosféry vánoc anglická koleda o dobrém králi Václavovi. Ze skladatelova zaujetí hrou Romaina Rollanda vznikla jednoaktová opera *Hra o lásce a smrti* (Bratislava 1973; původní premiéra v Mnichově, *Spiel von Liebe und Tod*, 1969). Konflikt svědomí manželky stárnoucího vědce, jež vzdor vztahu k milenci setrvá po boku svého muže a sdílí s ním záhubu, je dramaticky prvořadá záležitost. Děj opery se odehrává v revoluční Francii za jakobínské diktatury a řadí dílo do souvislosti s hrami o kruté, odvrácené tváři revoluce. Myšlenka mravní velikosti člověka staví autorovu zpěvohru do sousedství André Chéniera (1896), Dantonovy smrti (1947) a Dialogů karmelitek (1957). Cikker založil operu jako hudebně dramatické pásmo v jediném proudu, bez pauzy. Hudba má silné emocionální účinky a vykazuje stálou gradaci. Nápadně rozvinutá harmonie oplývá chromatismy, bohatě instrumentovaný je orchestr. Významnou úlohu má pěvecký sbor v četných lyrických meditacích. Výrazná rytmika je nápadná využíváním ostinátních figur, jež jsou celkově pro skladatelovo výrazivo charakteristické.

M. Bázlik Kontakt s evropskou tvorbou, jehož dosáhli tvůrci slovenské národní opery, udržují také skladatelé další generace. Cikkerův odchovanec, komponista, pianista a teoretik Miroslav Bázlik (1931) je autorem nástrojové i vokální hudby, filmových a scénických hudeb a elektronické kompozice. Podle tragické idyly Romaina Rollanda (1920) složil operu *Peter*

a *Lucia* (1967) na text Miroslava Horňáka o dvou částech a 7 obrazech. Intimního lyrického kouzla dosahuje důmyslnou, koncentrovanou tematickou prací, v níž se slučuje dodekafonická technika s tonální, polyfonií s akordikou. Opera je komponována na půdorysu velké sonátové formy, hudba působí silným dojmem svou melodickou invencí.

Především jako dirigent má zásluhy o rozvoj operního dění na Slovensku Ladislav Holoubek (1913 —1994). Dvacet let byl dirigentem opery Slovenského národního divadla v Bratislavě, roku 1949 řídil premiéru Suchoňovy Krútnavy. V popředí jeho skladatelského díla stojí několik oper, jež vytvářel souběžně se svými vrstevníky Suchoněm a Cikkerem. Autorova prvotina *Stella* (1939; existuje ještě ve dvou dalších verzích) na vlastní text podle románu Henri R. Haggarda prozrazuje postromantické až expresivní vlivy. Národnostní problematiku z posledních let Rakousko-Uherska zachycuje opera *Svitanie* (1941), v níž skladatel charakterizuje dobové prostředí intonacemi lidových i městských písní. Nejzávažnější Holoubkovou scénickou prací je opera *Profesor Mamlock* (1966). Stejnomené drama Friedricha Wolfa čerpá dějově z nástupu nacismu v Německu. V pečlivě prokomponovaném díle vychází autor z dvanáctitónové řady, kterou kombinuje s tonálními postupy k dosažení dramatického účinku.

L. Holoubek

Ve významného operního skladatele vyrostl Juraj Beneš (1940), žák Jána Cikkera na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě. Pianista, kopetitor a dramaturg opery a vysokoškolský pedagog, vstoupil do povědomí návštěvníků koncertů skladbami pro nezvyklé vokální a instrumentální sestavy. Podle známé pohádky H. Ch. Andersena si napsal text k jednoaktovce *Cisárovo nové šaty* (1969), jež vznikla ještě za doby jeho studií na VŠMU. Již v této prvotině prozrazuje svůj mimořádně aktivní vztah k libretu a dramaturgii opery. Poetický pohádkový text svěříje mluvené roli vypravěčky, zatímco císař se svou suitou prozrazují minimální zásobou slov a blábolem absurditu příběhu. Zpěv, hudba, básnické slovo a pantomima se v podivuhodné symbióze prolínají. Hudební mluva je komplikovaná, polyfonní, modální prvky se střídají se seriálními; komorně obsazený orchestr s klavírem jen decentně doprovází. Autorovým sestavením fragmentů básně Janka Krála vznikla *scénická balada* na lidový motiv *Skamenený* (Operní studio VŠMU, Bratislava 1978). Dívka je provdána za nemilovaného vdovce (na scéně se neobjeví). Má milence, který manžela zabije a za trest se promění v kámen. Mladá žena se ze žalu utopí. Mileneckou dvojici doplňuje komorní sbor, 2 soprány, alt, tenor, baryton a bas; originální je rovněž sólistické obsazení souboru na místě orchestru, flétna, klarinet, trubka, housle, kontrabas,

J. Beneš

cimbál (Stravinskij!) a skupina bicích. Hudba vychází z melodiky slovenské lidové písně, přičemž si autor všímá charakteristických intervalů folkloru. Využívá též heterofonie jako znaku starých orientálních kultur a klade důraz na rytmiku, stupňovanou na klíčových místech v motorický pohyb. První celovečerní scénická práce Juraje Beneše je opera o 3 částech a 9 obrazech *Hostina* (Slovenské národní divadlo Bratislava, 1984), jež se považuje za nejzdařilejší dílo slovenské scénické tvorby poslední doby. Známy starozákonní příběh proroka Jochanaana (= Jana Křtitele), který proslavil na hudební scéně Richard Strauss v opeře *Salome* (1905), zhudebnil skladatel v protikladu se straussovským psychologismem a exotizující koloristikou jako netradiční útvar *spirálovité dramaturgie* (J. Blaho). Vyšel z tragédie slovenského básníka Pavla Országha Hviezdoslava *Herodes a Herodias* (1909) a dalších jeho textů. Děj opery se rozvíjí na principu opakování, návratu určitých klíčových částí, jako je usmrcení prorokovo. Závěrečná scéna má podle autora mít ráz alegorie, katarze vyplývající z kolektivní účasti na likvidaci Jochanaana. Hudba je nápadná využitím orientální melismatiky a heterofonie, občas i čiré zvukovosti. Rytmus je pregnantní, s častými ostináty. Náročné sólistické party jsou v zásadě kantabilní, monumentalizující opera obsahuje i scény lyrické něhy.

T. Salva Své scénické dílo nemohl zcela dovršit Tadeáš Salva (1937—1995). Studia u Jána Cikkera na VŠMU doplnil u B. Szabelského v Krakově. Práce v rozhlasu a v televizi ho přivedla ke kompozici dramatických útvarů určených pro tyto sdělovací prostředky. Podle stejnojmenné balady Jána Botta napsala skladatelovi Veronika Vrbková libreto k první slovenské televizní opeře *Margita a Besná* (Čs. televize Bratislava, 1976). Obsazení zpěvohry je zcela nezvyklé; ke dvěma sólistkám se druží komorní sbor a cappella po 4 zpěvácích v každém hlase a 1 tanečník. Pouze vokálním komorním obsazením bez účasti instrumentalistů jako bychom se octlí v ovzduší madrigalové komedie na rozhraní 16. a 17. století. Východiskem melodiky je stará vrstva slovenské lidové písně se svými charakteristickými intervaly a strukturou. Komponista klade vedle sebe několik pásem na principu malé aleatoriky, zhudebňuje text také rozložením slov na způsob středověkého *hoquetu*. Celkový ráz opery je silně expresivní. Salva je také autorem první slovenské kvadrofonické rozhlasové opery *Plač* (rozhlasová stanice Devín 1980). Sémanticky obsažný text skladatel spojuje v asi hodinové skladbě se sonoristickým zhudebněním, založeným na barevnosti hlásek a slabik. Ve vlastním libretu kombinoval verše několika slovenských básníků, mezi nimiž dominuje báseň Milana Rúfuse *Smrt*.



Nikolaj Rimskij-Korsakov: Zlatý kohoutek, Pařížská opera 1927, scéna Alexandre Benois



Návrh scény ke Sravinského Slavíkovi od Alexandra Benoise (Paříž 1914)



Bohuslav Martinů: Divadlo za branou, Olomouc 1958, scéna Karel Svoboda



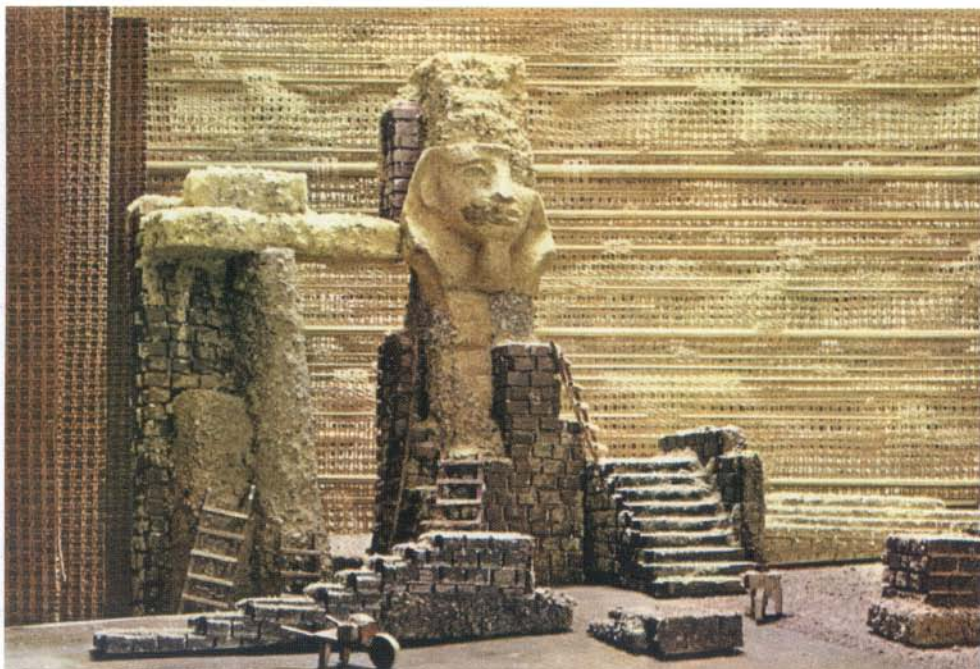
Závěrečný výjev opery Harmonie světa (1957), scénická skica Helmuta Jürgense



Gian Carlo Menotti: Amahl a noční návštěvníci, scéna Giulio Coltelacci (1961)



Bakulus a Gretchen, scéna zasnub z 1. jednání opery Pytlák Alberta Lortzinga (1942)



Arnold Schönberg: Moses und Aron, Londýn, Covent Garden 1965, scéna John Buy



Karlheinz Stockhausen: Dětská scéna z opery Montag aus Licht, milánská Scala. 1988



Alexander Zemlinsky: Infantčiny narozeniny, scéna z premiéry v Praze 1991. V titulní roli Peter Svensson

Významnou událostí českého kulturního života po druhé světové válce bylo zřízení *Velké opery 5. května* v Praze roku 1946 v budově Nového německého divadla (z r. 1887). Dřívější největší scéna německé menšiny v Čechách měla pověst progresivního divadla za ředitele Angela Neumanna (v letech 1885—1910) a šéfa opery Alexandra Zemlinského (1911—1927). Jako dirigenti tu působili Gustav Mahler, Otto Klemperer a Georg Szell. Roku 1948 byla Velká opera přičleněna k Národnímu divadlu a budova byla přezvána na *Smetanovo divadlo*. Roku 1992 se osamostatnila jako *Státní opera Praha*. Po roce 1948 přál komunistický režim rozvoji kulturního života, ideově centrálně řízeného. Byly založeny operní scény v Českých Budějovicích, v Liberci, Ústí n. L. a v Opavě. Také v dalších městech Čech a Moravy byla německá divadla počestěna nebo vznikly nové české divadelní instituce. V Brně bylo otevřeno dlouho očekávané *Janáčkovovo divadlo* (1965). Vznikla operní studia při Akademii múzických umění v Praze a Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Roku 1946 zahájil činnost mezinárodní hudební festival *Pražské jaro*. Čeští umělci i soubory se uplatnili významným způsobem v zahraničí. Rafael Kubelík odešel roku 1948 do emigrace a vyvrcholil mnohostrannou dirigentskou činností jako hudební ředitel Metropolitní opery v New Yorku. Úspěchy v Berlíně sklízel Václav Neumann. Evropské slávy dosáhl Václav Kašlík jako operní režisér ve spolupráci s výtvarníkem Josefem Svobodou, spoluzakladatelem multimediální *Laterny magiky*. Vysoké umělecké úrovni operních sólistů i souborů v české části Československa neodpovídal repertoár, po roce 1948 vysloveně tradiční. Teprve od 60. let se objevují na domácích scénách významná díla evropské tvorby 20. století. Událostí byla premiéra Růžového kavalíra Richarda Strausse v Národním divadle v Praze roku 1963; došlo také na Prokofjeva, Martinů a Albana Berga. Průbojným repertoárem vynikala brněnská opera za dramaturga a dirigenta Václava Noska.

Česká operní tvorba po druhé světové válce se rozvíjela za nerovnoměrných podmínek. Rafael Kubelík (1914—1996) uvedl operu *Veronika* (Brno, 1947) podle hry Dalibora C. Faltise s motivem pašijových her; několik dalších autorových oper z období emigrace zůstalo domácím divákovi neznámých. Ideologický tlak v 50. letech se projevil negativně rovněž v původní domácí operní tvorbě; žeň tohoto období je nápadně chudá. Zpěvohra-rapsodie *Plameny* Jana Hanuše, komponovaná za okupace, se dostala na jeviště teprve roku 1956. Operní práce skladatelů, kteří byli ochotni vyhovět výzvam stranických ideologů a vystoupit s díly, jež odpovídala požadavkům socialistického realismu na hudebním jevišti, vykazují jako společný rys konzervatismus, který nemá v historii české opery obdoby.

J. Pauer Jiří Pauer (1919) studoval na pražské konzervatoři u A. Háby, dlouhá léta stál v čele České filharmonie i Národního divadla a jako pedagog vychoval takřka celou skladatelskou generaci. V Pauerově obsáhlém skladebném díle má významné místo scénická tvorba. Skladatel je mimořádně úspěšný zejména v menších útvarech a v tvorbě pro mládež. Největší úspěch dosáhl operou pro malé a velké děti podle pohádky Joe Hlouchy na libreto Míly Melanové *Žvanivý slimejš* (1958). V této východoasijské pohádce se střetává svět lidí se světem zvířat v humorných situacích. Deklamačně založená hříčka zachycuje orientální kolorit a upoutává svěžími tanečními čísly. Důležitá je účast tance i ve *zpívané pohádce Červená Karkulka* (1959). Distance lidí a zvířátek je vystižena zpěvem lidských figur a pouhými zvuky zvířat. Nejobsáhlejším Pauerovým jevištním dílem je historická romance *Zuzana Vojířová* (1958) o 6 obrazech; text napsal skladatel podle hry Jana Bora. Příběh mlynářské dcery Zuzany, jež porodí vznešenému milenci Petru Vokovi z Rožmberka syna a po vladařově smrti je vyhnána jako žebračka, zaujal komponistu sociálním příděchem i možností opěvovat krásu jižních Čech. V návaznosti na vzory 19. století vznikla romantická zpěvohra s recitativy, ariosoňmi čísly, ansámblly a sbory.

V 60. letech se Pauer obrátil k menším útvarům humorného rázu. Podle miniatur Stephanie Grodzienské vznikla pětidílná práce v jednom večeru *Manželské kontrapunky* (1965). Manželská dvojice při jídelním rituálu (*Řízek*), nesnáž s dítětem u fotografa (*Vyletí ptáček*), pokrytecká miniatúrka na téma hostí (*Tragédie s návštěvou*), velikonoční idylka rodiny (*V úzkém rodinném*) a tvůrčí trápení umělce (*Spisovatel Babský*) jsou vděčné náměty pro operní grotesky. Satirický ráz předlohy vyostřil skladatel zdařilou charakteristikou jednotlivých figur. Satirický prvek se dále rozvíjí v Pauerově buffě *Zdravý nemocný* (1970) podle Molièrovoy komedie. Výrazně modelovaná figura hypochondra Argana je konfrontována s ansámblly. Příběh stárnoucího herce zhudebnil skladatel v monodramatu *Labutí píseň* (1976) podle A. P. Čechova. Osamělý zpěvák na hudebním jevišti je českou obdobou Poulencovy aktovky Lidský hlas. Soustředění na jedinou postavu se odrazilo ve zvýraznění a zjemnění skladatelovy hudební mluvy.

K. Horký Skladatelem srostlým s hudební scénou byl Karel Horký (1909—1988), dlouholetý fagotista operního orchestru a pedagog. Studoval kompozici v Brně u Vladimíra Polívky a Pavla Haase a dovršil vzdělání u Jaroslava Křičky na mistrovské škole v Praze. Od roku 1961 vyučoval na brněnské konzervatoři, kterou později vedl jako ředitel. Horký byl znám vyspělou instrumentační technikou a snahou o přiblížení

v podstatě konzervativního výrazu soudobému skladebnému myšlení. Operu *Jan Hus* (1950) začal komponovat za okupace a po premiéře ji znovu přepracoval. Patetické libreto Vladimíra Kantora stavělo na scénu Husa jako národního hrdinu a bojovníka za sociální spravedlnost. Horkého hudba je epického až oratorního rázu a prozrazuje skladatelovo dobové úsilí o přístupnost širokým vrstvám. Obrat k využití novějších výrazových prostředků prozrazuje nejzávažnější Horkého opera *Jed z Elsinoru* (1969), komponovaná na libreto Václava Renče. Hamletovský námět hry předčasně zesnulého Miloše Rejnuše zhudebnil skladatel jako oratorně založené scénické pásmo o 12 obrazech; specialitou jsou vesměs mužské role. Důraz položil na deklamaci a mluvené slovo a scény střídá na způsob filmového střihu. Výrazná jsou orchestrální intermezza mezi jednotlivými obrazy. K výročí otevření Národního divadla v Praze komponoval Horký operu *Atlantida* (1983) podle eposu Vítězslava Nezvala. Hudebně je tento varovný námět o hrozícím zániku lidstva koncipován jako epické divadlo.

Dlouholeté zkušenosti dirigenta opery uplatnil ve své tvorbě Ivo Jirásek (1920). Na pražské konzervatoři studoval skladbu u Miroslava Krejčího a Aloise Háby, dirigování u Pavla Dědečka a operní režii u Ferdinanda Pujmana. Od roku 1946 byl dirigentem a později šéfem opery v Opavě. Kompozičně vyšel z Ostrčila a Janáčka, od roku 1963 navázal na výsledky druhé vídeňské školy. Podle méně známé pohádkové hry Aloise Jiráška o Krakonošovi (1910) napsal operu *Pan Johanes* (1956). Alegorický děj, nesený postavami reálnými i pohádkovými, vyznívá ve vítězství dobra nad zlem. Činohra Jiřího Procházky v autorově libretistickém zpracování se stala podkladem opery *Svitání nad vodami* (1963), jejíž námět náleží k neideologičtějším v české tvorbě. Stavbu oravské přehrady brzdí starousedlíci, podněcování farářem. Dramatický děj, v němž nechybějí násilné smrti, skončí *vizí nového života*. Pět obrazů opery je vkomponováno do pěti dnů velikonočního týdne. Jiráskův obrat k drobnokresbě signalizují dvě aktovky inspirované ruskými klasiky. Humoreska *Medvěd* (1965) podle A. P. Čechova se rozvíjí v komickém dialogu vdovy statkářky a jejího souseda, statkáře Smirnova. Ostřejší tóny a výstižnou charakteristiku osob přináší jednoaktovka *Klíč* (1970) na text A. Averčenko o záletné paničce, manželce stárnoucího vědce. Omezení osob na tři sólisty doprovázené komorním orchestrem přispělo k vytržení skladatelovy hudební řeči. Ve spolupráci s Pavlem Ecksteinem napsal Jirásek libreto ke své nejzdařilejší opeře *Danse macabre (I byl večer a bylo jitro)* o 3 dějstvích a 7 obrazech (Čs. rozhlas 1973). Předlohou se stal film švédského režiséra Ingmara Bergmana *Sedmá pečeť*. Opera znamená v komponistově vývoji nástup novějších skladebných technik, až po témbrové a aleatorní

I. Jirásek

scény. Ke stému výročí Národního divadla v Praze složil Jirásek operu *Mistr Jeroným* (1984) o prologu, 10 obrazech a epilogu. Sám napsal libreto, v němž ožívá na barvitěm pozadí středověké Prahy a Kostnice tragický osud Jeronýma Pražského. Ve zhudebnění využil archaických tónů, pouličních popěvků, chorálu i studentských milostných zpěvů v návaznosti na neoklasické postupy.

V. Kašlík Nejblíže soudobé hudební scéně byl Václav Kašlík (1917—1989), spojující ve své osobnosti operního režiséra, dirigenta a skladatele. Na konzervatoři v Praze studoval skladbu u Rudolfa Karla a Aloise Háby, dirigoval u Václava Talicha. Jako dirigent působil v avantgardní scéně E. F. Buriana, v letech 1945—1948 byl dirigentem a šéfem opery Divadla 5. května a Velké opery 5. května, od roku 1953 režisérem a dirigentem opery Národního divadla. Nejvýraznější je jeho činnost operního režiséra; ve spolupráci s výtvarníkem Josefem Svobodou se stal evropskou veličinou (světová premiéra *Nonovy* opery *Intolleranza* 1960). Skladatelsky se uplatnil Kašlík v rozhlasové, televizní a filmové tvorbě. Spolupracoval s experimentální scénou *Laterna magica* a jako jeden z prvních českých komponistů se zabýval elektronickou a konkrétní hudbou. Z několika Kašlíkových oper vystupuje do popředí *Krakatit* (1961 Čs. televize, t. r. scénicky v Ostravě). Libreto napsal skladatel a Otakar Vávra podle scénáře filmu, inspirovaného románem Karla Čapka. Využil tu ve snových scénách Ing. Prokopa tehdy v české opeře neznámé elektroniky, vzrušivou atmosféru děje vyjádřil kombinacemi živého a reprodukováného zvuku. Podle filmového scénáře Federica Felliniho vytvořil aktovku *Silnice* (1982). Hudba má charakter filmového pásma, založeného na prolínání kontrastních scén. Poetickou adaptací středověké legendy je Kašlíkova opera *Krysař* (1983) na text J. Bruknera podle hry Viktora Dyka.

Zvláštní shodou okolností měla roku 1961 v Brně premiéru druhá česká opera na shodný námět románu K. Čapka, který komponoval Kašlík. Autor opery *Krakatit* Jiří Berkovec (1922), známý vědecký pracovník, publicista a skladatel, zhudebnil atraktivní látku na obrysu přísných klasických forem, adaptovaných v soudobém projevu. Věnoval pozornost charakteristice postav a vedle dramaticky vypjatých výjevů prosvětlnil scénu obrazy lyrického kouzla, jako například v závěru opery.

J. Hanuš Ve své generační vrstvě vystupuje do popředí Jan Hanuš (1915) jako skladatel, jehož vývoj v operním oboru je přímočarý, bez ideologického ovlivnění. Skladbu studoval u Otakara Jeremiáše a dirigoval na konzervatoři u Pavla Dědečka. Věnoval se práci v hudebních vydavatelstvích a skladatelské činnosti. V poměrně obsáhlém Hanušově díle zaujímá důležité místo opera a balet. Ještě za okupace komponoval

skladatel *zpěvohru-rapsodii* o dvou částech *Plameny* (1956, Plzeň). Libreto napsal Jaroslav Pokorný podle autorových zážitků z okupace a druhé světové války. Problematika boje za svobodu je nazírána z nezvyklého pohledu kněze, který se z pacifisty promění v bojovníka. V průběhu děje se stále prolínají dvě pásma, události v okupované zemi a na frontách. Sólové party se pohybují v širokém výrazovém rozpětí od mluveného slova přes arioso až k vypjaté kantiléně. Vedle melodramu zaznívá mluvené slovo i bez hudby. J. Pokorný je rovněž autorem libreta ke skladatelově opeře o 3 dílech *Pochodeň Prométheova* (1965). Antická báje, vyjádřená baletně a pantomimicky, je konfrontována s moderní science-fiction, jež je zpívána; některé role jsou zdvojeny. Vokální složka je značně diferencována; střídá se mluvené slovo s melodramem, recitativ s rozvinutou kantilénou. Sbor vystupuje v roli antického chóru, komentujícího situaci na scéně, na niž vstoupí v podobě komparsu v závěru opery. Skladebně spojuje autor prvky tonální, polytonální, stylizaci jazzu a přibírá elektronickou a konkrétní hudbu z magnetofonového pásu. Vážně založený skladatel dosáhl úspěchu i operou buffou o dvou aktech *Sluha dvou pánů* (1959); libreto Jaroslava Pokorného vychází ze stejnojmenné komedie Carla Goldoniho. Komorně laděná zpěvohra s ostře vykreslenou figurkou titulního hrdiny Truffaldina vyniká humorem a vtípem v charakteristice jednotlivých situací využitím sólových nástrojů.

Od sklonku padesátých let mizí ideologie z české operní tvorby a zároveň s ní zjednodušené skladebné výrazivo. Postupně slábne izolace od zahraničního kulturního dění a skladatelé si osvojují používání novějších kompozičních technik. Objevují se operní kompozice domácích skladatelů na předlohy světové literatury, na antické náměty s ironizujícím odstupem a autoři se obrací častěji ke komickým látkám. Ani v této době nestojí však opera v popředí zájmu českých skladatelů.

Ludvík Poděštl (1921—1968) absolvoval skladbu na konzervatoři v Brně u Jaroslava Kvapila a hudební vědu na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity. Pracoval v Čs. rozhlasu v Brně, po příchodu do Prahy byl vedoucím Armádního uměleckého souboru a poté vedoucím hudebního vysílání Čs. televize. Složil hudbu k celé řadě filmů a rozhlasových her. Libreto k celovečerní trilogii *Tři apokryfy* (1959 Brno, Operní studio JAMU) napsal sám podle tří povídek z knihy Karla Čapka. *O úpadku doby* líčí humorně svár lidských generací v době kamenné. Ovzduší vánoc navozuje lyrická *Svatá noc*. Dialog mladého Angličana s italským mnichem, vrcholící hymnickou gradací, je obsahem hříčky *Romeo a Julie*. Podle hry Jana Drdy vytvořil opět na vlastní libreto komickou operu o 7 obrazech *Hrátky s čertem* (1963). Poděštlůva hudba má právě tak blízko k domácí

L. Poděštl

romantické tradici jako k užité tvorbě. Ve scénách s poustevníkem a v pekle zazní stylizovaná jazzová hudba.

J. F. Fischer Absolvent skladby na mistrovské škole pražské konzervatoře Jan F. Fischer (1921) studoval u Jaroslava Řídkého a věnuje se kompozici. Je umělcem širokých kulturních zájmů, divadelních zkušeností i vytrýbené kompoziční techniky. Stal se vyhledávaným autorem scénických hudeb, své názory na funkci hudby na scéně vyložil v řadě teoretických prací. Komická opera o 3 dějstvích *Ženichové* (Brno 1957) na skladatelův text podle hry Simeona Karla Macháčka (1824) signalizovala tehdy v české opeře obrat k veseloherním látkám a zároveň návaznost na neoklasicismus S. Prokofjeva a B. Martinů. Obrozenský činoherní text, jehož vhodnosti pro operu si všiml již Jan Neruda, poskytl skladateli příležitost k rozehrání rozkošné hudební komedie. V opeře o 2 dílech *Romeo, Julie a tma* (1962, Brno) podle novely Jana Otčenáška, kterou zhudebnil také ruský skladatel Kirill Molčanov (1963), sáhl Fischer k námětu z doby okupace. Tragický příběh lásky židovské dívky a českého chlapce ztvárnil v hudebně dramatické pásmo tragiky, lyrismu i perzifláže. Ani ve vážné hře se nevyhýbá použití populárních žánrů a nevylučuje z výrazového rejstříku banální obraty. Děj je orámován brechtovským způsobem prologem a epilogem. Pro brněnskou Minioperu, jež pod vedením dirigenta Václava Noska se věnovala novinkám i méně známým kompozicím starých mistrů, složil Fischer *operu o 4 příbězích s prologem a epilogem Dekameron* (1977). Ze stovky novel Giovannioho Boccaccia vybral 4 příběhy na erotické i šelmovské náměty. Komorní ráz dílka určuje obsazení 7 zpěváků a 15 hráčů v orchestru. K oslavě stého výročí otevření Národního divadla byla ve Smetanově divadle poprvé provedena Fischerova opera *Copernicus* (1984). Text napsal skladatel společně s Oldřichem Daňkem jako apoteózu učení velkého astronoma Mikuláše Koperníka i výzvu současnému lidstvu k uchování jeho humanistického odkazu. Děj se rozvíjí v několika rovinách jako konfrontace současnosti s osudy Koperníkovými, jež jsou prezentovány ve třech rovinách, v podobě děje, ironických výpadů vůči astronomovu učení a Koperníkových myšlenek. V tomto svém nejzávažnějším díle využil komponista širokých skladebných prostředků soudobé opery s důrazem na epickou složku děje. Významnou roli sehrála v kompozici opery Fischerova zasvěcená znalost staré hudby.

O. Máchala Proti divadelně cítícímu J. F. Fischerovi představuje Otmar Máchala (1922) spíše uvážlivý typ komponisty závažných námětů se smyslem pro účinnou výstavbu. Absolvent mistrovské třídy pražské konzervatoře u Jaroslava Řídkého, věnoval víc než dvě desítky let práci v Čs. rozhlasu, kde působil jako hudební režisér, dramaturg a vedoucí symfonické redakce.

Skladatelsky vzbudil pozornost oratoriem *Odkaz Jana Amose Komenského* (1955). Úspěšný nástup na operní jeviště představuje Máchova fraška o 5 výstupech s prologem a epilogem *Polapená nevěra* (1957). Český variant oblíbeného příběhu o oklamaném muži našel komponista v anonymním tisku interludia o starém kupci a mladé ženě z roku 1608. Vyhovoval mu archaický jazyk s drsnými výrazy a svěžím dialogem a také ironický náhled této jevištní anekdoty. Kompozičně vyšel autor z neoklasické stylizace pozdně renesanční a barokní hudby a zdůraznil parodický prvek hry. Orientace na soudobé skladebné techniky se projevila u Máchy v sugestivní opeře *Jezero Ukereve* (1966) na vlastní text podle stejnojmenné hry Vladislava Vančury. Děj se odehrává v rovníkové Africe v době německé koloniální nadvlády a jeho hrdinou je humanistický lékař René Forde, bojovník proti spavé nemoci, kterou trpí domorodci. Opera vyznívá jako protest proti kolonialismu, znemožňujícímu výzkumnou práci ve prospěch lidstva. V 1. obraze využívá skladatel aleatoriky, mluvené role doprovází bicími nástroji. Ve zhudebnění se soustředil na dialog mezi deklamací a ariosem; do hudebního proudu zapojuje magnetofonový pás.

Výrazný dialog je východiskem také v opeře *Růže pro Johanku* (Brno 1982) na námět z doby nacistické okupace. Tragický příběh pojal autor ve shodě s libretistou Josefem Pávkem jako alegorické pásmo reálných a retrospektivních výjevů. Činoherní postupy se prolínají s oratorními, v roli komentátora vystupuje ireální sbor, uplatňuje se montáž a reportáž, zpěvní hlasy se pohybují v širokém výrazovém rozpětí od mluvy k expresivní kantabilitě, orchestr se podílí na zvýraznění děje výbušnými vstupy. Ve spolupráci s technickými realizátory složil Mácha televizní operu *Proměny Prométheovy* (1990). Zápas lidstva proti silám zla se odehrává ve třech historických paralelách o Prométheovi, Giordanu Brunovi a Albertu Einsteinovi.

Neobvyklým zážitkem byla pro českého diváka premiéra duchovní opery o 5 obrazech *Jeremias* (1997) podle dramatu S. Zweiga, a to především díky provedení v katedrále sv. Víta v Praze. Skladatel Petr Eben (1929) vystudoval kompozici na Akademii múzických umění u P. Bořkovce a klavír u F. Raucha. V jeho tvorbě mají důležité místo vokální kompozice. Četná jsou díla komorní a do povědomí přátel hudby se Eben zapsal varhanními skladbami, které úspěšně pronikají i do zahraničí. Eben je vyhraněný melodik, poučený na středověké i lidové hudbě, jejíž modální útvary dodávají spolu s vyhrocenou harmonií jeho hudbě osobitý ráz. Operu *Jeremias* komponoval na německý text, přeložený pro premiéru do češtiny. V pěti obrazech se rozvíjí starozákonní drama o nejznámějším izraelském proroku Jeremiášovi, který

P. Eben

předpověděl zkázu Jeruzaléma, jakožto osud člověka proti všem. Jeremiášovy expresivní monology kontrastují s melismatickými zpěvy jeho druha Barucha. V partu vypravěče znějí ohlasy synagogálních obřadních zpěvů. Sóla se střídají s častými vstupy sboru. Převahu vokálního živlu dokládá komorní obsazení 13členného orchestru, v němž hraje doprovodnou roli varhanní pozitiv.

Až do své čtyřicítky byl Josef Boháč (1929) známý jako vokální a instrumentální skladatel. Skupina jeho scénických prací začíná komickou operou *Námluvy* (1971) podle veselohry A. P. Čechova. V televizní opeře *Oči* (1974) zhudebnil Boháč tragický námět z války ve Vietnamu. Nejzávažnější autorova opera, *Goya* (1978), je komponována podle Feuchtwangerova románu. Boháč si píše sám texty ke svým operám, v nichž je patrný vývoj jeho výraziva směrem k soudobé skladebné technice.

I. Hurník Nejvšestrannější umělecký typ představuje ve své generaci Ilja Hurník (1922). Vystudoval klavír u Viléma Kurze a Ilony Štěpánové-Kurzové na pražské konzervatoři a Akademii múzických umění, kompozici u Jaroslava Řídkého a Vítězslava Nováka. Vynikl jako klavírista, skladatel pro svůj nástroj i v dalších oborech, a v širší veřejnosti se stal oblíbeným publicistou, jehož popularizace hudby se děje zcela specifickým způsobem, prostřednictvím umělecké prózy, vesměs vtipně nebo parodicky zahrocené. Rovněž ve svých skladbách se Hurník rád uchyluje k humoru jako výrazovému prostředku, jímž chce sdělit přístupným způsobem nějakou obecnější pravdu. Na operní jeviště vstoupil Hurník po čtyřicítce a hned první jeho scénická práce prozrazuje osobitý rukopis. V české zpěvoherní tvorbě vzácná inspirace filmem se stala podnětem k tragikomické opeře o 4 dějstvích *Dáma a lupiči* (1966, Plzeň); libreto podle scénáře Williama Rosse napsal komponista. Konfrontace bezelstné staré dámy s lupiči převlečenými za hudebníky vyvolává řadu vzrušivých situací, děj se rozvíjí s humorným odstupem a klade se důraz na deklamované slovo. Hudební mluva autorova je ovlivněna neoklasicismem. V triptychu aktovek *Mudrci a bloudi* (1971) na vlastní texty ožívá biblický, středověký a moderní pohádkový námět. *Král Šalomoun* je kombinací motivu soudu nad dvěma ženami, svářejičkami se o dítě, s milostným příběhem krále a princezny Šulamít. Aktovka *Kejklíř* podle Anatola France se vrací k námětu prozrazujícímu blízkost Bohuslavu Martinů. Na vlastní motiv komponoval Hurník závěrečnou část, *Vynálezce*, v níž se setká hasič Bohumil, věčný kutil, s pohádkovou bytostí, rusalkou, a to v českém městečku za vlády císaře pána Franze Josefa I. Pro skladatele je v celém triptychu typické prolínání humoru s lyrismem. Příspěvkem k oživení buffy v české zpěvohře je komorní jednoaktovka *Diogenes* (Miniopera Brno, 1976) na

komponistův námět. Mudřec Diogenes se omezuje v životních podmínkách na minimum a bezstarostně si píská na rákosovou píšťalku, přerušuje svou hru důmyslnými sentencemi a zážitky ze života. Komedijní látka s filosofickým příděchem je zhudebněna ve zjevné muzikantské radosti ze hry. Chválou hudby lze nazvat další Hurníkův jevištní triptych *Rybáři v síti* (Komorní divadlo v Plzni, 1983). Hrdinou prvé části, *Dveře*, je starý pán, který není spokojen s dlouholetou úlohou vrátného v koncertním sále a naučí se vřzat na dveře v domnění, že se stane slavným. V druhé, lyrické části, *Housličky*, se po hněvivém výroku holčičky Alenky, odmítající se učit na housle, vytvoří hejno čertíků, kterým muzicírování naopak dělá moc dobře. Třetí část, *Heligon*, je příběhem tlustého zedníka Matěje, který si ze žertu nasadil starý heligon na tělo tak důkladně, že jej nemůže sundat, a stane se nakonec muzikantem. V tradiční formě s áriemi, duety a sbory rozehrává skladatel tuto lehce ironickou hru na operu.

Ve shodě se svým temperamentem se obrací Evžen Zámečník (1939) ve scénické tvorbě jednoznačně k humorným námětům. Ke kompozici oper má tento spontánní umělec předpoklady jak zevrubným vzděláním houslisty a skladatele, tak zkušenostmi orchestrálního hráče a dramaturga, i dirigenta unikátního dechového souboru (Brno Brass Band). Zdařilý nástup na hudební jeviště ohlásila Zámečníkova jednoaktová opera buffa *Fraška o kádi* (Komorní opera JAMU, Brno 1968). Text upravil skladatel podle anonymní francouzské hříčky z 15. století *La farce de Cuvier*. Starodávný kus přetlumočil autor prostředky novodobého hudebního divadla. Nevšední úspěch získala *hra na operu pro malé i velké* podle Ondřeje Sekory *Ferda mravenec* (Brno 1977). Libreto si napsal skladatel sám na motivy knížky oblíbené u několika generací. Námětově opera nezapře inspiraci Brittenovou hrou *Udělejme si operu*; kompozičně je to velká opera pro děti, divadlo plné pohybu a překvapení. Autor využívá široké škály výrazových prostředků, novějších skladebných postupů vedle dechovky, parodie westernů, bel canta a témbrové hudby. K Sekorovu námětu se vrátil Zámečník ještě v opeře buffě *Brouk Pytlík* (1988 Smetanovo divadlo, Praha), založené opět jako velká podívaná s hojnou účastí baletu.

E. Zámečník

Výjimečný zjev v české operní tvorbě druhé poloviny 20. století představuje Josef Berg (1927—1971). Absolvoval kompozici na brněnské konzervatoři u Viléma Petrželky a studoval hudební vědu na filosofické fakultě. Již v 50. letech stál osamoceně ve skupině upravovatelů lidových písní; jeho aranžmá se vyznačovala vždy hledačstvím, nikdy laciným napodobením. Pro Bergův skladatelský růst je charakteristické, že strávil své vzory a vlivy osobitým přístupem a nepřiklonil se ani jednoznačně

J. Berg

k hudební avantgardě, jež okouzlovala od 60. let jeho kolegy. Berg je autorem orchestrálních i vokálních skladeb; je komorní typ skladatele se smyslem pro detail a pro ironizující odstup od zvolených témat. Ve skupině českých skladatelů literátů je Josef Berg nejoriginálnější osobnost jako básník, esejista a komentátor. Psal povídky a hry a stal se přirozeným libretistou svých dramatických prací; jeho texty svou hodnotou a průbojností mají sortu v české současné tvorbě období. Roku 1967 v *Operním studiu JAMU* v Brně byly provedeny jako svého druhu protiválečná trilogie komorní zpěvohry, jež jsou schopné samostatného života. *Eufrides před branami Týmén* je nejvíce provokující hříčka s jediným zpěvákem, tenoristou na scéně, trumpetistou zastupujícím orchestr a mluvčím, jenž místo očekávaného komentáře nabídne divákovi přednášku. Marné dobývání antického města je rozvrženo do tří dějství, celá záležitost je parodií na vznik a provozování vážné heroické opery. Stálým prolínáním děje s předčítáním teoretického textu o divadle se hra blíží happeningu (M. Štědroň). Homérův epos byl podnětem pro Bergovu komorní operu o 10 dílech *Odyseův návrat*. Antickou látku přetlumočil autor v obžalobu dobyvatelů, jimž se vysmívá útočnými hexametry v úvodu a v ironizaci Homérova textu v závěru opery. Zatímco se v Liebermannově opeře Penelope (1954) vrací domů Odyseus v podobě přízraku jako oběť, obviní ho český autor jako krutého válečníka, jehož dobytelské zločiny mu nedovolí návrat. Děj se rozvíjí v souhře čtyř osob; Odyseus (mluvená role), Penelopa, pěvec, otrokyně (tanečnice). Brechtův vliv prozrazuje *Evropská turistika* pro 6 pěvců (herců) a 7 instrumentalistů (solistů); děje se na koncertním nebo jiném pódiu. Turistická vášeň přejde ve válečné běsnění; jde o události druhé světové války v době vpádu nacistických vojsk do Francie. Německý jinoch Karl se změní ve vojáka, jemuž udílí rozkazy někdejší učitel a nyní důstojník. Ve válce Karl padne a jako přízrak bloudí krajinou. Nakonec jeho milá, německá dívka Marie, se s ním shledá v podobě sochy Neznámého vojína.

Nebýt toho, že byla komponována vlastně později, mohli bychom považovat výjev ze staré loutkové komedie *Snídaně na hradě Šlankensvaldě* (koncertně 1969) za Bergovu studii k Faustovi. V této skvělé miniaturní parodii romantické opery zaznějí miniárie v němčině k chvále přírody i lesní honby. Malý soubor tvoří 4 herci, barytonista a komorní orchestr. Lásku k loutkovému divadlu a k námětu o doktoru Faustovi osvědčil Berg ve dvou variantách tohoto nejslavnějšího příběhu starých českých loutkářů. Loutky jakožto protiklad iluzivního romantického divadla okouzly již Stravinského a Manuela de Fallu. Berg přidává do loutkářského námětu ironizaci banálního (M. Štědroň). *Opera o 1 dějství (a dvou*

částech) Johannes doktor Faust (1981 Janáčkovovo divadlo, Brno) čerpá z Matěje Kopeckého a jeho obrozenecké češtiny. Faustův osud je vylíčen v podobě loutkové hry s Mefistem, čerty i krásnou dámou; v závěru hrdina jako milovník selže. 6 sólových hlasů, smíšený sbor, mimický sbor a tanečníci dodávají hře charakteru skutečné opery. Široké hlasové rozpětí sólových partů s využitím velkých skoků připomene trhavá gesta loutek a afektovaný přednes loutkářů. Odlišným způsobem traduje faustovský námět skladatel v *miniopere o 3 dějstvích* na vlastní text *Provizorní předvedení opery Johannes doktor Faust* (1971, Miniopera v Brně). V této fantaskní hříčce je ironizující již název, který má naznačit skrovnost interpretačních prostředků. Děj spočine na bedrech tří sólistů a tří instrumentalistů: Bohodábel (herec), anděl, Faust a trumpetista, cornista a trombonista. Děj opery začíná tradičním pokoušením Fausta a rozvine se v bezuzdné fantazii, připomínající obrazy Hieronyma Bosche.

Ojedinělé spojení muzikologa a skladatele představuje svou mnohostrannou činností Miloš Štědroň (1942). Jako teoretik se věnoval analýze tvorby L. Janáčka z hlediska evropské avantgardy, problematice využití počítače v rozboru skladeb soudobé tvorby a modalitě v novodobé kompozici. Skladatelsky se od počátku orientoval na okruh Nové hudby; jeho specifikem je tvorba menších forem, s důrazem na účast vokální složky. Spolupráce s brněnským *Divadlem na provázku* vyvolala řadu autorových scénických kompozic; největšího ohlasu dosáhl Štědroň muzikálem *Balada pro banditu* (1975, též ve filmovém zpracování). Příznačné skladatelsko využívaní různorodých technik, koláže, názvuků jazzu i staré hudby právě tak jako ohlasů populární hudby se odráží i ve Štědroňově vážné jevištní tvorbě. Podle Franze Kafky vytvořil jednoaktovou komorní operu *Aparát* (1970). Konverzační sešity Ludwiga van Beethovena inspirovaly skladatele k miniaturní opere *Kuchyňské starosti* (1979). Nejzávažnějším Štědroňovým scénickým dílem je *Chameleon aneb Joseph Fouché* (1984) na vlastní text ve spolupráci s Ludvíkem Kunderou.

* * *

Opera na sklonku druhého tisíciletí a po čtyřech stoletích svých dějin stojí jako již několikrát ve svém vývoji na rozhraní. V první polovině 20. století se rozvíjela v bouřlivém prostředí avantgardy (Stravinskij) a zejména druhé vídeňské školy (Schönberg, A. Berg). Arnold Schönberg přináší do vývoje tohoto útvaru převratné změny v podobě nové kompoziční metody s dvanácti navzájem souvztažnými tóny. Ve srovnání s výsledky, jichž dosáhli vůdčí evropští skladatelé ve 20. a 30. letech, se jeví operní tvorba

po roce 1945 jako těžící z vymožeností těchto autorů. Je možné vypočítat skupinu významných operních skladatelů druhé poloviny století, jako je Britten, Orff, Henze, Menotti nebo Tippett, avšak chybí tu průbojný zjev, který by odpovídal velikosti Stravinského nebo Schönberga. Nelze odbýt tuto skupinu označením eklektismu; je třeba kvitovat snahu těchto skladatelů o dobytí místa pro operu v nesnadných podmínkách civilizačního a přetechnizovaného světa nové doby. Jestliže v období neoklasicismu 30. let se operní skladatelé vraceli k tvorbě 17. a 18. století, obracejí se po roce 1945 nápadně ke století devatenáctému, a to k pěvecké italské opeře (Menotti). Vedle tradičního typu scénicky náročné velké opery se rozvíjí po roce 1945 komorní útvar jako zprvu podmíněný hospodářsky a později stylově v ovzduší malých operních studií, usilujících o odlišný výraz na malé ploše s omezením na skrovné interpretační prostředky.

Hovoří-li se i v této době o krizi opery, měli bychom mluvit o krizi hudby vůbec. Hudba, v 19. století nejposvátnější umění, je v současné civilní společnosti v pozadí, máme-li na mysli její vážný obor. Nesrovnatelně citelněji nežli v 19. století klasická opereta působí nyní jako její konkurent muzikál, jehož lehce přístupná iluzivnost nahrazuje většinou konzumentů hudebního divadla neohraňovanou fantazijnost opery. Přesto si opera uchovává v omezenějším okruhu návštěvníků divadel stále značný respekt. Před činohrou má zjevnou přednost ve schopnosti mezinárodní komunikace i v možnosti návratů do minulosti.

Až do 60. let byla opera evropskými avantgardisty opomíjena. Jestliže v oboru instrumentální hudby lze sledovat vlastně po celé toto století projevy permanentní avantgardy, opera stála dlouho spíše stranou tohoto vývoje. Teprve v poslední třetině 20. století se objevují snahy o hudební divadlo, jež stojí v opozici vůči přežívající tradici v opeře. Skladatelé používají nejen kompozičních technik nové hudby, jako je elektronika, klastry, minimální hudba, ale usilují o zcela nový jevištní tvar, nezávislý na dosavadním vývoji opery. Na hudební scéně se objevují nová jména z okruhu avantgardního Darmstadtu, ke slovu se hlásí komponisté z Anglie a zejména vystupují nápadně autoři z USA. Společným rysem těchto experimentálních autorů je návaznost na druhou vídeňskou školu, jež se jeví již ve výlučném, expresivním charakteru námětů právě tak jako v úsilí o využití extrémních kompozičních technik. Americký komponista John Cage (1912—1992) se ve svém *Theatre Piece* (1960) vzdává děje, a základem jeho hudebního divadla je hudební produkce (*instrumentální divadlo*). Skladatel maďarského původu György Ligeti (1923), působící v rakouském a německém prostředí, podrobuje v *Avantures* (1963)

John Cage

a *Nouvelles Aventures* (1966) kritice operu aplikací zpěvu beze slov, vyjadřujícího emoce. Na festivalu v Aldeburghu se představuje Angličan Harrison Birtwistle skladbou *Punch and Judy* (1968) komponovanou na způsob loutek spíš v podobě rituálu než psychologického divadla. Italský komponista Luciano Berio, známý jako průkopník elektronické hudby na domácí půdě, ohlašuje v *Opere* (1970) zánik tohoto útvaru využitím elektroniky i dalších technických vymožeností. Lze si přitom vzpomenout na Felliniho film *A lod' pluje dál* (1983), v němž maestro diriguje na potápějící se lodi ansámbl hvězd zpívajících úryvky tradičního italského repertoáru. Avšak jeden z předních představitelů nové vlny hudebního seriózního divadla na počátku 70. let Američan Philipp Glass se ve svých dílech, založených na využití techniky tzv. *minimal music*, znovu částečně vrací k tradici, navíc k citacím populární hudby.

Pierre Boulez uveřejnil před časem výzvu, připomínající manifest futurismu: *Vyhodte operní budovy do povětří!* Stavějí se však stále nové operní budovy a opera se šíří do dalších prostor, kde ji sleduje nevídané množství diváků. *Opera nikdy nezanikne*, prohlašuje Gennadij Rožděstvenskij. Ano, opera je stále schopná života ve své tradiční i avantgardní podobě a zůstává nezbytnou součástí kulturního života lidské společnosti a bude se takto rozvíjet i v dalších generacích.



Philipp Glass

L I T E R A T U R A

- Abert, Hermann: *Grundprobleme der Operngeschichte*. Leipzig 1926
- Adorno, Theodor Wiesengrund: *Oper im 20. Jahrhundert*. Berlin 1954
- Bie, Oscar: *Die Oper*. Berlin 1923
- Biks, Rosalina Alexandrovna: *Balgarski operen teatr 1944—1980*. Sofia 1985
- Borris, Siegfried: *Die Oper im 20. Jahrhundert*. Wolfenbüttel 1962
- Branberger, Jan (red.): *Dějiny světové hudby*. Praha 1939
- Bücken, Ernst: *Musik des Rokos und der Klassik*. Potsdam 1928
- Bukofzer, Manfred: *Hudba v období baroka*. Bratislava 1986
- Burian, Karel Vladimír: *The Story of world opera*. London 1961
- Burney, Charles: *Hudební cestopis 18. věku*. Praha 1966
- Černaja, Jelena Semenovna: *Austrijskij muzykal'nyj teatr do Mocarta*. Moskva 1965
- Dent, Edward Joseph: *Opera*. Harmondsworth 1965
- Dent, Edward Joseph: *Mozart's Operas*. London 1966
- Druskin, Michail: *Igor Stravinskij*. Praha 1981
- Einstein, Alfred: *Music in the Romantic Era*. New York 1947
- Eöszé, László: *Cesty opery*. Bratislava 1964
- Faltin, Peter: *Igor Stravinskij*. Bratislava 1965
- Fracarolli, Arnoldo: *Život G. Pucciniho*. Bratislava 1958
- Goldschmidt, Hugo: *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert* I, II. Leipzig 1901—1904
- Gregor, Joseph: *Kulturgeschichte der Oper*. Zürich 1950
- Grout, Donald Jay — Weigl Williams, Hermine: *A short History of Opera*. New York 1988
- Haas, Robert: *Musik des Barocks*. Postdam 1928
- Helfert, Vladimír: *Česká moderní hudba*. Olomouc 1936
- Herrmannová, Eva (red.): *Problémy soudobé opery*. Praha 1957
- Herzfeld, Friedrich: *Musica nova*. Praha 1966
- Hofman, Michel: *Život Musorsorského*. Praha 1971
- Holzknicht, Václav: *Claude Debussy*. Praha 1958
- Honolka, Kurt: *Na počátku bylo libretto*. Praha 1967
- Hornové, Václav — Antonín — Josef: *Česká zpěvohra*. Praha 1903
- Horowicz, Bronislaw: *Teatr operowy*. Warszawa 1963
- Hoza, Štefan: *Opera na Slovensku* I, II. Bratislava 1954
- Illustrierte Geschichte der Oper, E. Roger Parker, übersetzt von Ute Becker. Stuttgart 1998
- Karásek, Bohumil: *Mozart*. Praha 1976
- Kresánek, Jozef: *Eugen Suchoň*. Bratislava 1962
- Kretschmar, Hermann: *Geschichte der Oper*. Leipzig 1919
- Kreuzer, Ernst: *Richard Strauss*. Praha 1959
- Kruntjaeva, Tatjana Semenovna: *Italjanskaja komičeskaja opera 18. věka*. Leningrad 1981
- Kučera, Jan P.: *Wagner*. Praha 1993
- Large, Brian: *Smetana*. London 1970
- Lébl, Vladimír: *Vítězslav Novák*. Praha 1964
- Lébl, Vladimír: *Cesty moderní opery*. Praha 1961
- Marcello, Benedetto: *Divadlo podle módy*. Praha 1970
- Milhaud, Darius: *Motivy bez tónů*. Praha 1970
- Montagueová, Mary Wortley: *Dojmy evropské a turecké*. Praha 1909
- Nejedlý, Zdeněk: *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*. Praha 1911
- Orrey, Leslie: *A concise History of Opera*. London 1973
- Pečman, Rudolf: *Händel*. Praha 1986
- Pražák, Přemysl: *Smetanovy zpěvohry*. I-IV, Praha 1948
- Radiciotti, Giuseppe: *Gioacchino Rossini*. I, II, Tivoli 1927
- Rolland, Romain: *Händel*. Praha 1927
- Rolland, Romain: *Dějiny opery před Lullym a Scarlattim*. Praha 1967
- Rolland, Romain: *Hudební minulosti*. Praha 1955
- Stravinskij, Igor: *Rozhovory s Robertem Craftem*. Praha 1967
- Stravinskij, Igor: *Kronika mého života*. Praha 1947
- Streller, Friedrich: *Paul Hindemith*. Berlin 1985
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Die Oper in unserer Zeit*. Velber 1964
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Arnold Schönberg*. Praha 1971
- Szabolcsi, Bence: *Dejiny hudby*. Bratislava 1962
- Šafránek, Miloš: *Bobuslav Martinů*. Praha 1961
- Štědrón, Miloš: *Monteverdi*. Praha 1985
- Tappolet, Willy: *Arthur Honegger*. Zürich 1954
- Tyrell, John: *Česká opera*. Brno 1992
- Vajda, Igor: *Slovenská opera*. Bratislava 1988
- Vogel, Jaroslav: *Leoš Janáček dramatik*. Praha 1963
- Vysloužil, Jiří: *Alois Hába*. Praha 1974

- White, Erich Walter: *Stravinskij*. London 1966
- Wolff, Hellmuth Christian: *Die venezianische Oper in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Berlin 1937
- Wolff, Hellmuth Christian: *Die Barockoper in Hamburg*, I. II. Wolfenbüttel 1957
- Wolff, Hellmuth Christian: *Oper. Szene und Darstellung 1600—1900*. Leipzig 1968
- Zavarský, Ernest: *Ravel*. Bratislava 1963
- OPERNÍ SLOVNÍKY
A PRŮVODCI OPEROU
- Branberger, Jan: *Svět v opeře*. Praha ³1948
- Czerny, Peter: *Opernhandbuch*. Berlin 1982
- Gozeput, A. A.: *Opernyj slovar'*. Moskva 1965
- Hausswald, Günther: *Das neue Opernhandbuch*. Berlin 1957
- Hostomská, Anna: *Průvodce operní tvorbou*. Praha ⁸1993
- Kaňski, Józef: *Przewodnik operowy*. Kraków 1964
- Kloiber, Rudolf: *Handbuch der Oper*. Regensburg ⁶1961
- Loewenberg, Alfred: *Annals of Opera 1597—1940*. Rowmann and Littlefeld ³1978
- Neef, Sigrid — Neef, H.: *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*. Berlin 1985
- Opera. Velká encyklopedie*. Praha 1996
- Riemann, Hugo: *Opernhandbuch*. Leipzig 1887(—1893).
- Sadie, Stanley (red.): *The New Grove Dictionary of Opera*. I-IV, London 1994
- Seeger, Horst: *Opernlexikon*. Berlin ³1986
- Stieger, Franz: *Opernlexikon*. I. Titelkatalog, I-III, Tutzing 1975. II. *Komponisten*, I-III, Tutzing 1977-1978. III. *Librettisten*, I-III, Tutzing 1979-1981. IV. *Nachträge*.
- Warrack, John — West, Ewan: *Oxfordský slovník opery*. Praha 1998

J M E N N Ý
R E J S T Ř Í K

- Abbado Claudio 178, 403
 Abbatini Antonio Maria 23
 Ablesimov Alexander 206
 Accursi Michele 150
 Adam Adolphe 127, 129,
 130-131, 159
 Adam z Questenberka Jan 55,
 221
 Adler Peter Hermann 419
 Adorno T. W. 269, 324
 Agazzari Agostino 21
 Aischylos 382, 396, 429
 Alarcón Pedro A. 289, 301
 Alard 317
 Albeni, kardinál 102
 Albéniz Isaac 286, 287, 288
 Albinoni Tommaso 35, 221
 Albrecht Gerd 384
 Alfano Franco 173, 278-279
 Algarotti Francesco 102
 Allacci Leone 20
 Allan Lewis 424
 Allen Hugo 363
 Ambros A. W. 17
 Ančerl Karel 276
 Andersen Hans Christian 217,
 228, 291, 433
 Andersen Ludwig 353, 355,
 402, 439
 Andersonová Marian 160
 Andrejev Leonid 314
 Angiolini G. 102
 Anseume Louis 82
 Ansermet Ernest 362, 363
 Ansimov Georgij 427
 Antheil George 325
 Antoš J. 132
 Apollinaire Guillaume 333
 Appia Adolphe 199
 Araja Francesco 205, 206
 Ariosto 28, 45, 69, 117, 143
 Aristofanes 433
 Armstrong Karan 402
 Arne Thomas Augustine 89
 Asmus Rudolf 264
 Ašrafi Muchtar 376
 Atanasov Georgi 318
 Auber Daniel F. E. 56, 120,
 121, 127, 128-129, 149,
 183, 208
 Aubin T. 435
 Auden Wystan Hugh 274,
 387, 388
 Augustin sv. 382
 Averčenko Arkadij 443
 Badalić Hugo 232
 Bach Johann Sebastian 35, 42,
 66, 71, 133, 326, 330, 363,
 383, 392
 Bachmannová Ingeborg 387,
 388
 Bachtík Josef 371
 Baird Tadeusz 431
 Bajič Isidor 315
 Bakala Břetislav 261, 265, 266
 Bakunin Michail 190
 Balakirev Milij A. 208-210, 212
 Balasanjan Sergej 376
 Balázs Béla 266
 Balfe Michael William 132
 Balmont Konstantin 290, 292
 Balzac Honoré de 390
 Banchieri Adriano 12
 Baranović Krešimir 313, 315
 Barbaja Domenico 145, 147,
 148, 153
 Barber Samuel 417, 420-421
 Barberini, rod 20-23
 Barbier Jules 133, 135, 216
 Bardi Giovanni 15-17
 Bartók Béla 249, 254, 256,
 258, 266-267, 276, 288,
 316, 427, 434
 Bartošová Fedora 260
 Bartsch R. H. 203
 Batka Richard 203, 302
 Bázlik Miroslav 438
 Beaumarchais Pierre A. C. 77,
 108, 145, 390
 Beaumont Antony 247
 Beck E. 380, 381
 Bédier Joseph 361
 Beecham Thomas 319
 Beethoven Ludwig van 77, 96,
 116, 143, 174-175, 185,
 242, 451
 Bella Ján Levoslav 435
 Bellini Vincenzo 121, 130,
 144, 151-155, 387
 Bělskij Vladimír 214
 Běljy Andrej 290
 Beňačková Gabriela 262
 Bencini 98
 Benda František 38
 Benda Jiří Antonín 19, 91-92,
 107, 228
 Benedikt XIV. 102
 Benelli Sem 279
 Beneš Juraj 439-440
 Beneš K. J. 369
 Benet S. V. 366
 Benjamin Arthur 362, 405
 Bennett Richard Rodney 415
 Berg Alban 245, 249, 253-255,
 277, 297, 314, 322, 324,
 368, 373, 379, 381, 383,
 389, 391, 422, 432, 438,
 441, 451
 Berg Josef 327, 449-451
 Berger Augustin 237
 Berger Erna 283
 Bergman Ingmar 443
 Berio Luciano 402, 453
 Berkeley Lennox 362-363
 Berkovec Jiří 444
 Berlioz Hector 11, 103, 104,
 116, 117, 120, 123, 125-126,
 188, 208, 210, 306, 403
 Bernanos Georges 335
 Bernard J. K. 177
 Bernardi Bartolomeo 221
 Bernstein Leonard 367, 416
 Bersa Blagoje 311
 Bertati Giovanni 78
 Bey A. M. 162
 Bie Oskar 133
 Billinger Richard 357
 Binding Rudolf 361
 Bing Rudolf 160, 415
 Binički Stanislav 315
 Bioni G. A. 221
 Birtwistle Harrison 453
 Bishop Henry Rowley 89
 Bizet Georges 87, 133,
 138-141, 169, 257, 279,
 289, 425
 Blaho J. 440
 Blacher Boris 358, 383,
 384-385, 387, 389, 400, 401

- Blatný Ctibor 368
 Blei Franz 350
 Bletschacher Richard 427
 Blitzstein Marc 367
 Blodek Vilém 227
 Bloch Ernst 366, 421
 Blok Alexander 290
 Blomdahl Karl B. 414
 Blow John 48
 Bobrowski Johannes 398
 Boccaccio Giovanni 53, 446
 Bode Hannelore 196
 Boháč Josef 448
 Böhm Karl 108, 240, 242, 360
 Boieldieu François Adrien 127-128, 130, 131, 310
 Boito Arrigo 162, 163, 165-166, 283
 Bond Edward 389
 Bondeville Emmanuel 342, 361
 Bondoni Pasquale 222
 Bonerová Georgetta 359
 Bononcini G. B. 67
 Bor Jan 442
 Bordoni Faustina 25, 63, 68
 Borghese, rod 20
 Borodin Alexander P. 209-210, 212
 Bořkovec Pavel 368, 370, 447
 Bosch Hieronymus 419, 451
 Bossi Enrico 345
 Bostel Lucas von 56
 Boughton Rutland 319-320
 Bouilly Jean Nicolas 115, 116, 174
 Boulangerová Nadia 342, 363, 366, 367, 416, 430, 431
 Boulez Pierre 196, 257, 399, 415
 Bragin V. 375
 Brahms Johannes 204, 316, 319
 Brand Max 311, 322
 Braun Mattias 381
 Bravničar Matija 314
 Brecht Bertolt 89, 247, 323, 330, 383, 397, 403, 421, 450
 Bresgen Cesar 402
 Bretan Nicolae 317
 Bretzner Ch. F. 110
 Bridge Frank 405
 Britten Benjamin 89, 256, 277, 319, 321, 344, 362, 384, 386, 405-412, 415, 429, 449, 452
 Brjusov Valerij 290, 293
 Brod Max 260, 261, 264, 302, 310, 384
 Brontëová Emily 424
 Broschi Carlo viz Farinelli
 Brown John 60
 Bruch Max 321
 Brukner J. 444
 Bruneau Alfred 142
 Brusilovskij Jevgenij 376
 Budíková Marie 332
 Budín J. L. 310, 336
 Büchner Georg 253, 356, 400
 Bukofzer Manfred 32
 Bulgakov Michail 426
 Bulgarelli Marianna (Romanina) 62
 Bülow Hans von 188, 193
 Bulwer-Lytton George 189
 Bumbry Grace 190, 404
 Burian Emil František 368-369, 395, 444
 Burian Karel 237
 Burkhard Willy 359-360, 361
 Burnacini Ludovico 36, 38
 Burney Charles 50, 61, 65, 79, 98
 Busenello Giovanni Francesco 28, 31, 32
 Bush Alan 364
 Busch Fritz 327, 350, 359
 Busoni Ferruccio 280, 326-327, 363, 366, 416
 Bustelli Giuseppe 222
 Buti Francesco 23
 Byron George Gordon 181, 229
 Caballé Montserrat 229
 Caccini Giulio 15, 16-17, 344
 Cadman Charles Wakefield 364, 365
 Caffarelli 55
 Cage John 452
 Cain Henri 138, 279
 Caldara Antonio 54-55, 63, 221
 Calderón 24, 201, 354
 Callasová Maria 154, 157
 Callot Jacques 346
 Calvé Emma 168
 Cambert Robert 44
 Cammarano Salvatore 148, 157, 158
 Campra André 47, 72, 83
 Camus Albert 331, 435
 Cankar Ivan 312, 314
 Capuana Luigi 167
 Caragiale Ion Luka 317
 Carestini Giovanni 38
 Carré Michel 133-135, 138
 Caruso Enrico 125, 138, 169, 171
 Casali G. B. 85, 86
 Casals Pablo 268
 Casella Alfredo 344-345, 348
 Castelli 348
 Castelli I. 178
 Casri Giovanni Battista 77
 Catullus 394
 Caudella Eduard 316-317
 Cavalli Francesco 30, 32-33, 34, 39, 44
 Cavo Catterino 206
 Cebotari Maria 242, 360
 Cenin S. 375
 Cerha Friedrich 255, 383
 Cervantes 55, 132, 138, 289, 348
 Cesti Pietro Antonio 33-34, 37, 39
 Ciampi Vincenzo Legrenzio 83, 91
 Cignolini Giacinto 33, 34
 Cikker Ján 278, 436, 437-438, 439, 440
 Cilèa Francesco 169
 Cimarosa Domenico 61, 64, 76, 77, 78, 86, 144, 205
 Claudel Paul 330-332
 Cliffe Cedrif 362
 Cocteau Jean 274, 327, 329-331, 333, 335
 Coffey Charles 90
 Colbrannová Isabella 146
 Colettová Sidonie G. 258
 Conrad Joseph 431
 Constantinescu Paul 317
 Conti Francesco 55, 221
 Converse Frederick Shepherd 364

- Copland Aaron 367, 417
 Corelli Archangelo 35, 42
 Cormon Eugène 138
 Cornelius Peter 199, 200-201
 Corradi Giulio C. 35, 39
 Corsi Jacopo 16
 Craft Robert 275, 276
 Cramer Heinz von 385, 387, 401
 Crossová Joan 406-408
 Crozier Eric 408
 Cuzzoni Francesca 25, 68

 Čajkovskij Modest Iljič 217, 218
 Čajkovskij Petr Iljič 86, 205, 213, 215-218, 229, 272, 290, 291
 Čapek Karel 264, 444, 445
 Čech Svatopluk 308
 Čechov Anton Pavlovič 364, 442, 443, 448
 Čelanský Ladislav 301, 303
 Čerepnin Nikolaj 212
 Černodrinski V. 318
 Červená Soňa 356
 Červinková-Riegerová Marie 228

 d'Albert Eugen 204, 316, 416
 d'Annunzio Gabriele 279, 280, 344, 347
 d'Auriol Hubert 331
 d'Indy Vincent 31, 283-285, 329, 342, 366, 372
 da Gagliano Marco 17, 19
 da Galzabigi Ranieri 102, 103, 107
 da Ponte Lorenzo 108
 da Venosa Gesualdo 389, 427
 Ďagilev Sergej P. 270, 290, 292, 342
 Dalayrac Nicolas 86
 Dallapiccola Luigi 255, 381-382, 402
 Dam José van 404
 Daněk Oldřich 446
 Daniélou Jean 274
 Dante 16
 Darclée Hariclea 171, 316
 Dargomyžskij Alexander S. 208-209, 210, 213, 218

 Daudet Alphonse 169
 Davies Peter Maxwell 421
 de Alarcón Pedro A. 204
 de Coster Charles 308
 de Falla Manuel 204, 259, 286, 287, 288-290, 346, 450
 de Jouy Étienne 118
 de la Halle Adam 10
 de la Motte-Fouqué Friedrich 177
 de La Pouplinière 71
 de Leuven Adolphe 130
 de Lorrain J. 138
 de Polignac kněžna 289, 290
 de Saint-Exupéry Antoine 381
 de Victoria Tomás Luis 287
 de'Cavalieri Emilio 16-17, 20, 21, 432
 Debussy Claude 72, 87, 137, 197, 200, 208, 212, 237, 255-257, 259, 266, 270, 278, 279, 283, 288, 293, 303, 330, 331, 342, 343, 345, 352, 404
 Dědeček Pavel 429, 443, 444
 Dehn Paul 364
 Dehn Siegfried 207, 215
 del Monaco Giancarlo 402
 del Monaco Mario 163, 168
 Delavigne Germain 122
 Delibes Leo 136-137
 Delius Frederick 319
 della Casa Lisa 242, 401
 della Valle Pietro 10
 della Viola Alfonso 11
 Deller Alfred 409
 dello Joio Norman 422
 Denzio Antonio 221
 Denzler Robert 351
 Descartes René 60
 Desmarests Henri 354
 Dessau Paul 397, 421
 Destinová Ema 166, 171, 237
 Deševov Vladimír 373
 Deveyrier Charles 159
 Devrient Eduard 182
 Dickens Charles 203, 362, 438
 Diderot 85
 Ditters von Dittersdorf Karl 94-95, 96, 187

 Ditrlich Rudolf 360
 Doblinger 311
 Dobronić Antun 311-312, 314
 Dohnányi Ernő 316
 Dohnányi Christoph von 388
 Domingo Plácido 420
 Donizetti Gaetano 77, 121, 144, 147-151, 153, 154, 157, 167, 183, 231, 282, 356
 Dörmann Felix 299
 Dostojevskij Fjodor M. 265, 292, 297, 308, 360, 369, 427, 433
 Dovsky Beatrice 244
 Draghi Antonio 36, 118, 221
 Dragoi Sabin 317
 Drachmann Holger 247
 Dranišnikov Vladimír 293
 Drda Jan 445
 du Rouillet François Grand Leblanc 104
 Du Tillot 99
 Dukas Paul 257, 266, 371, 372, 404
 Dumas Alexandre ml. 158
 Duncan Ronald F. H. 406
 Duncan Robert Todd 325
 Duni Egidio Romualdo 82-83, 90
 Dunsay Edward 422
 Dupré Marcel 404
 Durante Francesco 50, 74, 98, 99
 Durazzo Giacomo 101, 102
 Dürrenmatt Friedrich 401
 Dusík Jan Ladislav 86, 89, 143
 Duval Alexandre 117
 Duvalová Denise 335
 Dvorský Peter 171, 436
 Dvořák Antonín 141, 177, 182, 183, 205, 215, 227-229, 259, 303, 305, 309, 336, 365, 368, 369
 Dvořáková Ludmila 189
 Dyk Viktor 261, 444
 Dzeržinskij Ivan 374

 Eben Petr 447
 Eckstein Pavel 443

- Edelmann J. F. 116
 Eiffel Jean 426
 Egk Werner 309, 353-354, 384
 Egressy Béni 231
 Eichler Karel 198
 Einem G. von 335, 384, 400-402
 Einstein Alfred 77, 104, 139, 196
 Eisler Hans 367, 397
 Eliot T. S. 348
 Elsner Józef 219
 Eminescu Mihail 317
 Enescu George 268-269, 285, 329
 Eösze L. 157
 Erben Karel Jaromír 228, 310
 Erbsc Heimo 384
 Erckmann-Chatrrian 302
 Erkel Ferenc 231-232, 316
 Eschenbach Wolfram von 196
 Esterházy, kníže 80
 Euripides 9, 45, 104, 347, 388, 394
 Evans Hershey 424
 Everett Horace 368
- Fadžev Alexander 374
 Faesi Roberto 359
 Faltis Dalibor C. 441
 Farinelli 25, 55, 59-60
 Farkas Ferenc 433, 434
 Farrarová Geraldine 169, 172
 Fauchois René 285
 Fauré Gabriel 257, 268, 283, 285, 286, 344
 Favart Charles Simon 81-83, 90, 91, 101, 110
 Fellini Federico 444, 453
 Felsenstein Walter 242, 264, 355, 396
 Ferdinand II. 221
 Ferdinand V. 122
 Ferencsik János 316, 433
 Ferrierová Kathleen 407
 Feuerbach Ludwig 190
 Feuchtwanger Lion 448
 Fibich Zdeněk 229-231, 302, 306
 Fielding Henry 84
 Figuš-Bystrý Viliam 437
- Fioravanti Valentino 78-79, 314
 Firkušný Rudolf 423
 Fischer Jan F. 301, 425, 446
 Fischer Otakar 305
 Fischer-Dieskau Dietrich 384, 388
 Flaubert Gustave 342, 361, 372
 Fleg Edmond 268
 Flotow Friedrich von 35, 132, 183, 185-187
 Floyd Carlisle 423-424
 Foerster Anton 313
 Foerster Josef Bohuslav 165, 301, 303-304, 368
 Fomin J. I. 206
 Fortner Wolfgang 255, 380-381, 386, 434
 Forzano Giovacchino 282
 Foss Lucas 417, 423
 Franc-Nohain 257
 Françaix Jean 342
 France Anatole 138, 448
 Franck César 283
 Franck Johann Wolfgang 42
 Franchetti 280
 Freud Sigmund 237
 Fridrich August II. 63
 Fridrich II. Veliký 64, 79
 Fridrich Vilém III. 119
 Friedrich W. 185
 Friscay Ferenc 433
 Frühbeck de Burgos Rafael 420
 Fry Christopher 432
 Fux Johann Joseph 38, 55, 61, 69
- Gabrieli A. 41
 Gabrielli Catterina 65
 Galateri M. A. 287
 Galdwellová Sarah 421
 Galilei Vincenzo 15, 16
 Gallet Louis 138, 139, 142
 Galli da Bibiena Giuseppe 38, 64, 66
 Galuppi Baldassare 63, 76, 205
 Garat Pierre Jean 127, 128
 García y Gutiérrez Antonio 158, 159
- Garden Mary 256, 293
 Gassmann Florian Leopold 79, 91
 Gaveux Pierre 115, 174
 Gay John 68, 88-89, 323
 Gazzaniga G. 108
 Gedda Nicolai 421
 Gennaro Antonio Federico 75
 Gerle Franz Xaver 97
 Gershwin George 324-325, 367, 416
 Gershwin Ira 325
 Gerster Ottmar 357
 Ghéon Henri 337
 Ghisalberti Mario 281, 282
 Ghislanzoni A. 160, 162
 Giacosa Giuseppe 170, 171
 Gjaurov Nikolaj 428
 Gide André 274
 Gielen Michael 382
 Giesecke Karl Ludwig 95, 112
 Gigli Benjamino 166
 Gill Philippe 137
 Giordano Umberto 169, 335
 Gladkov Fjodor 277
 Gladkovskij A. 373
 Glass Philipp 453
 Glazunov A. 210
 Glier Reingold 376
 Glinka Michail I. 155, 205, 206-208, 209, 210, 213, 272
 Gluck Christoph Willibald 46, 47, 58, 63, 64, 71, 76, 79, 98-100, 101-105, 115-118, 174, 222, 242
 Gněsin Michail 375
 Goethe J. W. 93, 95, 116, 133, 135, 137, 165, 327, 370
 Goetz Hermann 201
 Gogol N. V. 210-213, 215, 296, 297, 338, 354, 414, 425, 426
 Goldmark Karl 202, 203
 Goldoni Carlo 25, 73-76, 79, 80, 83, 91, 280-282, 338, 346, 357, 445
 Goleminov Marin 372
 Golisciani Enrico 281, 282
 Goll Yvan 383
 Gomez Antonio Carlos 166

- Gonzaga Vincenzo 18, 30
 Goodall Reginald 406
 Gorbатов Boris 375
 Gorkij Maxim 376
 Gotovac Jakov *312-313*
 Gotter F. W. 91, 92
 Gotthelf Jeremias 359
 Gottschall Rudolf 245
 Götz František 262
 Gounod Charles 117, 125,
133-134, 134, 136, 137
 Gozzi Carlo 172, 292, 344,
 387
 Grabbe George 406
 Grabbe Ch. D. 355
 Grabner Hermann 380
 Graham Colin 415
 Granados Enrico *287-288*
 Graun Carl Heinrich *64*, 65,
 421
 Gregor Joseph 242, 243
 Grétry André Ernest Modeste
84-86, 310
 Grillparzer Franz 185
 Grimani Vincenzo 67
 Grimm Melchior 85, 87
 Grimmelshausen Hans J. Ch.
 358
 Grimmové bratři 175, 202,
 358, 359, 394
 Grisi Giulia 155
 Grodzienská Stephanie 442
 Grout D. J. 105, 256, 279
 Gruberová Edita 436
 Gruenberg Louis *366*, 416
 Guastala Claudio 343
 Guillard N. F. 104
 Guimera Angel 204
 Guiraud Ernest 135, 139
 Güntherová Dorothée 392
 Gustav III. 159
 Gyrowetz Adalbert viz Jírovec V.
- Haas Joseph 358, 402
 Haas Pavel 368, 370, 442
 Hába Alois 245, 252, 276-277,
 314, 371, 429, 442, 443,
 444
 Habermann 64
 Hacks Peter 398
 Hafner Philipp 96
 Hagen Oskar 70
- Haggard Henri R. 439
 Halévy Jacques Fromental
 120, 121, *124-125*, 131,
 138, 149, 183, 208
 Halévy Ludovic 139
 Halffter Ernesto 290
 Händel Georg Friedrich 42,
 43, 48, 51, 52, 55-57, 60,
 62, 63, 66, *67-70*, 71, 88,
 101
 Hanslick Eduard 198, 202,
 247
 Hanuš Jan 441, *444-445*
 Harnoncourt Nicolao 31, 178
 Harrach Jan 223
 Hartmann Karl Amadeus *358*
 Hassall Christopher 363
 Hasse Johann Adolf 55, 62,
63-64, 69, 90, 91, 106
 Hašek Jaroslav 424
 Hatze Josip *311*
 Hauff Wilhelm 179, 189,
 360, 388
 Haugwitz H. W. 70, 86
 Hauptmann George 137
 Hauptmann Gerhart 343,
 344, 432
 Haydn Joseph 55, *80*, 144,
 342
 Haydn Michael 178
 Haym Nicola Francesco 67,
 68, 70
 Heine Heinrich 123, 189
 Helfert Vladimír 276
 Hellmanová Lilian 367
 Hellmesberger 268
 Henneberg Claus 383, 384
 Hensler Karl Friedrich 97
 Henze Hans Werner 255,
 381, *386-389*, 404, 415,
 452
 Herder J. G. 175
 Hérold L. J. Ferdinand 127,
129-130
 Herschkowitsch Filip 427
 Hertz Henrik 217
 Hervé Florimond 132
 Hess Joachim 435
 Heyduk Adolf 305
 Heyward Edwind Du Bose
 325
 Heywardová Dorothy 325
- Hilar Karel Hugo 306, 309
 Hilbert Jaroslav 308
 Hiller Johann Adam 62, 79,
 83, 84, *90-91*, 95
 Hindemith Paul 240, 249,
 276, 277, 297, 323, 328,
 332, 348, *349-352*, 357,
 365, 368, 370, 380, 404,
 422, 423, 427, 429
 Hirschfeld Leo 247
 Hobl Pavel 371
 Hoffmann E. T. A. 108, 119,
 122, 131, 137, 175, *177*,
 184, 189, 217, 326, 346,
 350, 430
 Hoffmann Galle 422
 Hoffmann R. S. 332
 Hoffmannstahl Hugo von
 237-240, 242, 243, 356,
 387
 Hoffmeister Adolf 369
 Hoffmann Peter 196
 Hogarth William 274
 Holberg Ludwig 282
 Hölderlin Friedrich 355, 382
 Hollreiser Heinrich 390
 Holoubek Ladislav *439*
 Holst Gustav *320*
 Holzbauer Ignaz *92-93*
 Homér 30, 285, 412
 Honegger Arthur 249, 276,
 285, 327, *329-331*, 427
 Honolka Kurt 261
 Hooker Brian 365
 Horký Karel *442*
 Horňák Miroslav 439
 Horváth Ödon von 390
 Hostinský Otakar 229, 308
 Houseman John 367
 Hoza Štefan 436, 437
 Hubay Jenö 232
 Hugo Victor 148, 155-157,
 166, 244, 356
 Humperdinck Engelbert
201-202, 252, 291, 300, 323
 Hurník Ilja *448-449*
 Huxley Aldous 432
 Hviezdoslav Pavol Országh
 440
- Chabrier Emmanuel 257
 Chadžiev Paraškev *428-429*

- Chagall Marc 215
 Chamisso Adalbert von 239
 Charousová-Gardavská Marie 371
 Charpentier Gustave 133, 141, 142
 Chéreau Patrice 196
 Cherubini Luigi 87, 104, 115-116, 117, 121, 124, 127, 207, 219
 Chézy Helmina von 180
 Child Harold H. 321
 Chlubna Osvald 259, 266
 Chmelenský J. K. 117, 223
 Chopin Fryderyk 219, 299
 Chrennikov Tichon 375-376
 Christov Boris 428
- Ibert Jacques 341-342
 Ibsen Henrik 353
 Iljev Konstantin 429
 Illica Luigi 168-171
 Ingrischová Lotte 401
 Ionesco Eugène 361, 414, 435
 Ireland John 364, 405
 Isorelli Dorisio 20
 Iwaskiewicz Jaroslaw 299
- Jadassohn Samuel 278, 319
 James Henry 409, 411
 Janáček Leoš 173, 255, 256, 258, 259-266, 289, 301, 303, 304, 306, 346, 369, 436, 451
 Jansa Leopold 202
 Jaques-Dalcroz E. 361
 Jarnach Philipp 327, 382
 Jarry Alfred 432, 435
 Jelínek Hanuš 305
 Jenko Davorin 315
 Jeremiáš Otakar 308, 332, 444
 Jeritzta Maria 239, 248, 260
 Jerofejev Viktor 427
 Jindřich VI. 16
 Jirásek Alois 301, 305, 371, 443
 Jirásek Ivo 443-444
 Jirovec Vojtěch 50, 97, 178
 Jiří I. 67
 Jommelli Niccolò 54, 63, 98-99, 100
 Jones Gwyneth 196
- Jonson Ben 48, 242
 Josef II. 79, 93, 95, 108
 Josefína, císařovna 118
 Joyce James 382
 Jurinacová Sena 434
- Kabalevskij Dmitrij 375
 Kafenda Fric 436
 Kafka Franz 384, 386, 417, 451
 Kaiser Georg 248, 385
 Kalbeck Max 138, 281
 Kalda Ozeř 310
 Káldása 278
 Kallman Chester 274, 387, 388, 410
 Kamiński Maciej 218-219
 Kaminski H. 392
 Kandinskij Vasilij 248
 Kantor Vladimír 443
 Karajan Herbert von 240, 356, 378, 394, 396
 Karel Rudolf 309, 368, 444
 Karel VI. 36, 38, 221
 Kareš Miloš 302
 Kašlík Václav 403, 441, 444
 Katajev Valentin 295
 Kateřina II. 77, 205
 Kauer Ferdinand 94, 96, 184, 208
 Kawalerowicz Jerzy 432
 Kazantzakis Nikos 339, 434
 Keiser Reinhard 43, 56-57, 67, 121
 Kelemen Milko 435
 Kelemen Zoltán 196
 Keller Gottfried 247, 319
 Kelly Michael 89
 Kepler Johannes 351
 Kienzl Wilhelm 203
 Kind Johann Friedrich 179
 Kittl J. F. 217
 Kjuj Cezar 212
 Kjurkčijski Krasimir 429
 Klabund Max 247
 Klaren Georg 247
 Klášterský Antonín 306
 Klebe Giseler 384, 389-391
 Kleiber Erich 254
 Klein Heinrich 231
 Kleist Heinrich von 354, 359, 387, 390
- Klemperer Otto 248, 274, 433, 441
 Klicpera Václav Kliment 184, 338
 Klobučar Berislav 279, 435
 Kňažnin Jakov 206
 Kniplová Naděžda 293
 Knipper Lev 373
 Kodály Zoltán 267, 268, 316, 429
 Kocchlin Charles 430
 Kogoj Marij 314
 Kohout Josef 86-87
 Kochno B. 272
 Kokoschka Oskar 349
 Kolodin Irving 421
 König J. U. 57
 Konjović Petar 315
 Kopčák Sergej 436
 Kopecký Matěj 228, 451
 Körner Theodor 182, 227, 232
 Korngold Erich Wolfgang 247-248
 Korngold Julius 247
 Kotzebue August von 178, 184, 231
 Kout Jiří 262
 Kovařovic Karel 259, 300-301, 303, 306
 Kowalski Jochen 144
 Koželuh Jan Antonín 222
 Král Janko 439
 Krasa Hans 369
 Krásnohorská Eliška 226, 227, 229
 Kraszewski Józef 299
 Kraus Otakar 275, 407
 Krauss Clemens 242, 394
 Krčmeryová Jela 437
 Krejčí Iša 368, 370-371
 Krejčí Miroslav 443
 Krejn Alexandr 373
 Kreuder Peter 384
 Kreutzer Conradin 131, 185
 Kristina Švédská 51
 Kropáček Antonín 309
 Kruševskij E. A. 218
 Krzewiński Julian 300
 Křenek Ernst 245, 297, 310, 324, 325, 336, 368, 373, 379-380

- Křička Jaroslav 310, 442
 Kubelik Rafael 126, 339, 357, 441
 Kubín Rudolf 338
 Kubka František 370
 Kučera Karel 210, 217
 Kühn Jan 332
 Kundera Ludvík 451
 Kupelwieser Josef 178
 Kupfer Harry 432
 Kurka Robert 424
 Kurpiński Karol 219
 Kurz Vilém 448
 Kurz-Bernardone J. 94
 Kusevickij Sergej 423
 Kusser Johann Sigmund 43, 56
 Kvapil Jaroslav 228, 304
 Kvapil Jaroslav 445
 Kysela František 306
- La Fontaine 82, 83
 Lada Josef 305
 Laforgue Jules 341
 Lagerlöfová Selma 280
 Lalo Edouard 257
 Lalo Ch. 125
 Landi Stefano 22
 Landowská Wanda 290
 Laparra Raoul 283, 286
 Lapšin I. 210
 Larmanjat J. 272
 Lavery E. 335
 Lavreňov Boris 373, 397
 le Fort Getruda von 335
 Lébl Vladimír 292
 Legouvé E. 169
 Legrenzi Giovanni 34, 35, 39, 40, 55
 Lehár Franz 302
 Leibowitz René 386
 Lenz Jakob M. R. 382
 Leo Leonardo 54, 63, 73, 98, 221
 Léon Victor 302
 Leoncavallo Ruggiero 167, 168-169, 268, 415
 Leopold I. 36, 221
 Leopold II. 107
 Lerner A. J. 416
 Lesage A. R. 101, 117, 342
 Leskov Nikolaj S. 297
- Lesueur Jean François 117, 125, 134
 Levetzow Karl Michael von 357
 Levin James 415
 Lévy Brunswick Léon 130
 Liebermann Rolf 255, 399-400, 404, 450
 Ligeti György 452
 Liliev Nikolaj 318
 Linley Thomas 89
 Lion Ferdinand 350
 Lisinski Vatroslav 310
 Liszt Franz 126, 136, 155, 178, 188, 190, 199-202, 204, 208, 210, 223
 Ljadov Anatolij 292
 Locatelli Giovanni Battista 101, 222
 Loewe Carl 181
 Loewe Frederick 416
 Logroscino Nicola 75
 Lolek Stanislav 263
 Lom Stanislav 309
 Lope de Vega 67, 283
 Lorca Federico García 380, 381, 402, 434
 Lorrain Jean 285
 Lortzing Albert 91, 96, 132, 183-185, 187, 201, 301
 Lothar Rudolf 204
 Lotti Antonio 39, 76, 221
 Louys Pierre 279
 Löwenbach Jan viz Budín J. L.
 Ludvík Filip 120
 Ludvík II. Bavorský 188
 Ludvík XIV. 33, 37, 44, 46, 62
 Ludvík XV. 47, 72, 137
 Ludwig Christa 240, 401
 Ludwig Leopold 391
 Lully Jean Baptiste 39, 40, 43, 44-47, 66, 67, 71, 72, 81, 82, 87, 88, 99, 104, 351
 Lunel Armand 331
 Lvov Nikolaj 206
- Maazel Lorin 381
 Mackerras Charles 262
 Macpherson James 117, 175
 Madách Imre 433
 Maderna Bruno 402-403
- Maeterlinck Maurice 255, 257, 266
 Mahler Gustav 181, 193, 226, 248, 308, 316, 319, 364, 378, 427, 441
 Mácha Otmar 446-447
 Macháček Simeon Karel 116, 223, 446
 Machar J. S. 302
 Maillart Louis 127, 131
 Majober M. 96
 Malawski A. 431
 Malibranová Maria Felicia 146, 148
 Malipiero Gian Francesco 280, 344-347, 402, 403
 Mann Thomas 192, 194, 327, 382, 411
 Marazzoli Marco 23
 Marcello Benedetto 59, 110
 Maria Jaroslav 308
 Marie Antoinetta 104
 Marie Medicejská 16
 Marie Terezie 80
 Marinetti F. T. 322
 Marini Giambattista 21
 Marmontel Jean François 85, 86, 138, 287
 Marschner Heinrich 181-182, 183, 189
 Martin Frank 361-362
 Martini G. 98
 Martini Padre 206
 Martinů Bohuslav 19, 256, 276, 304, 329, 335-340, 346, 365, 368, 369, 441, 446, 448
 Marx Joseph 312, 428
 Mařák Otakar 282
 Mařánek Jiří 307, 308
 Mascagni Pietro 167, 168, 169, 279, 311, 318
 Mass William 422
 Massenet Jules 87, 133, 137-138, 142, 170, 268, 286, 342
 Mašek Karel 306
 Mattheson Johann 43, 56, 57, 68, 91, 132
 Matthus Siegfried 397-398
 Maupassant Guy 408
 Maýr Jan Nepomuk 208

- Mayr Johann Simon 143, 147
 Mazarin, kardinál 23, 44
 Mazzocchi Domenico 21-22, 23
 Mazzocchi Virgilio 23
 Mazzola Caterino 107
 Mc Intyre Donald 196
 Mdivani Georgij 374
 Mead G. 418
 Medveděv Alexander 426
 Méhul Étienne Nicolas 87, 116-117, 127, 129
 Mei Girolamo 15
 Meilhac Henri 137, 139
 Meisl Karl 96
 Mej Lev A. 212, 213
 Mejerchold Vsevolod E. 274, 292, 403
 Mejtus Julij 374
 Mekk von paní 215
 Melanová Míla 442
 Melba Nellie 134
 Melville Herman 408
 Menasci G. 168
 Mendelssohn A. 349
 Mendelssohn-Bartholdy Felix 133, 409
 Mendelssohnová Mira 294, 295
 Menotti Gian Carlo 416, 417-420, 421, 423, 452
 Mercadante Saverio 155
 Merimée Prosper 130, 139
 Messiaen Olivier 404, 435
 Metastasio Pietro 25, 54, 55, 58, 61, 62-66, 70, 74, 98, 99, 101, 102, 107, 222
 Meyerbeer Giacomo 119, 120, 121-124, 125, 137, 138, 159, 189, 208, 373
 Mickiewicz Adam 220
 Míča František 55, 221
 Mikeš Adolf 306
 Milanová Zinka 434
 Milhaud Darius 19, 276, 290, 314, 329, 331-332, 341, 344, 391, 395, 423, 424
 Milliet P. 288
 Millocker Carl 132
 Milton John 23, 432
 Minato Nicolo 36, 56, 57
 Mingotti Angelo 222
 Mingotti Pietro 435
 Mistral Frédéric 134
 Mitropoulos Dmitri 421
 Mitusov Stěpan 270
 Mjaskovskij 376
 Mödl Martha 238
 Mohaupt Richard 357
 Molčanov Kirill 424-425, 446
 Molière 44, 72, 81, 309, 400, 442
 Money-Coutts Francis 287
 Moniuszko Stanisław 219-220, 232, 299
 Monsigny Pierre Alexandre 84, 91
 Montemezzi Italo 278, 279, 280
 Monteverdi Claudio 18-19, 27, 30-32, 49, 51, 283, 340, 389
 Moore Douglas 366
 Morax René 330
 Moreto y Cabaña Augustin 201
 Morgener Jörg 427
 Mosenthal Hermann 187, 202
 Mosenthal Salomon 304
 Motomasa Džuro 410
 Mottl Felix 126, 201, 364
 Moyzes Alexander 436
 Mozart Wolfgang Amadeus 63, 65, 75, 78, 80, 82, 90, 95-97, 106-112, 144, 147, 174, 177, 185, 238, 275, 327, 389, 412
 Mr. Seedo 90
 Mrštríkové bratři 369
 Müller Hans 248
 Müller Wenzel 90, 94, 96, 178, 302
 Müller Wilhelm 77
 Muradbegović Ahmed 312
 Muradelli Vano 374
 Murger Henri 170
 Musorgskij Modest P. 209, 210-212, 228, 257, 426
 Musset Alfred de 139
 Mužik Augustin Eugen 209
 Mysliveček Josef 64-66, 79, 118, 222, 421
 Myung Whun Chung 404
 Napoleon 115-118, 143
 Nápravník Eduard 211, 213, 217-218
 Naue Kurt 357
 Nedbal Oskar 435
 Neher Caspar 355, 356, 397
 Němcová Božena 395
 Němrovič-Dančenko Vladimír 218, 291, 373
 Népoty Lucien 286
 Neruda Jan 446
 Nestroj Johann Nepomuk 360
 Neumann Angelo 441
 Neumann František 262, 263, 265, 303
 Neumann Václav 441
 Neveux Georges 338, 340
 Nezval Vítězslav 337, 338, 443
 Nicolai Carl Otto 183, 187, 201
 Nietzsche Friedrich 139
 Nikisch Arthur 316
 Nikolov Lazar 429
 Nilssonová Birgit 193
 Nino 341
 Nobletovej Lise 121
 Nono Luigi 403, 404, 427, 444
 Nosek Václav 250, 261, 266, 290, 331, 332, 441, 446
 Noskowski Zygmunt von 220, 299, 300
 Nossig Alfred 299
 Nostic-Rienecke František A. 222
 Novák Vítězslav 276, 301, 303, 305-306, 308, 309, 311, 314, 315, 317, 370, 371, 436, 437, 448
 Noverra 102
 Novotná Jarmila 170, 204
 Nusič Branislav 315
 O'Neill Eugene 366
 Obey André 406
 Očadlík Mírko 371
 Odojevskij Vladimir 208
 Oeser 139
 Offenbach Jacques 72, 130, 131, 132, 135, 267

- Oneginová Sigrid 354
 Opitz Martin 41
 Orff Carl 268, 276, 353, 359,
 360, 368, 388, 391-397,
 402, 427, 433, 452
 Orlandini G. M. 73
 Osterc Slavko 314
 Ostrčil Otakar 227, 254, 261,
 301, 303, 306-307, 317
 Ostrovskij N. A. 212, 262,
 400
 Otava Zdeněk 332
 Otčenášek Jan 424, 446
 Ovidius 16, 17, 33, 45, 68,
 205
 Ozawa Sejdži 404
- Paderewski Ignacy Jan 299
 Paër Ferdinando 86, 143
 Paisiello Giovanni 62, 76-78,
 86, 145, 205
 Paleček Josef 213, 217, 218
 Palestrina Giovanni Pierluigi
 243
 Pallavicino Carlo 26, 39, 40
 Pappenheimová Marie 250
 Pariati Pietro 38, 55
 Parker Horatio William 364,
 365
 Pasta Giuditta 148, 153
 Patkó János Kósi 231
 Patti Adelina 134
 Pauer Jiří 442
 Pavarotti Luciano 171
 Pávek Josef 447
 Pavesi Stefano 150
 Pears Peter 406-409, 412
 Pedrell Felipe 287, 288
 Peldryán Jan 83
 Penderecki Krzysztof 431-432,
 435
 Pepusch John Christopher 89
 Pergolesi Giovanni Battista 53,
 57, 74-75, 76, 81, 85, 281,
 327
 Peri Jacopo 15-17, 20
 Perinet Joachim 96
 Periquet y Zuaznabar Fernan-
 do 288
 Perraullt Charles 85, 145
 Perrin Pierre 44
 Pertile Aureliano 282
- Perutz Leo 402
 Pescetti G. B. 64
 Pesjaková L. 313
 Petrarca 53
 Petrassi Goffredo 348
 Petronius 403
 Petrosellini Giuseppe 77
 Petrov Andrej 426
 Petrovics Emil 433
 Petrželka Vilém 449
 Petzet Wolfgang 358
 Pfitzner Hans 243, 360
 Phil Theo 358
 Philidor François André Dani-
 can 83-84, 91
 Philipp Charles Louis 368
 Piave Francesco Maria 156-160
 Picasso Pablo 329
 Piccini Niccolò 54, 62, 63,
 76, 78, 85, 104
 Pick-Mangiagalli Riccardo
 283
 Piper John 408, 409
 Piperová Mifanwy 409, 411
 Pipkov Ljubomir 371-372
 Pippich Karel 306
 Pirandello Luigi 422
 Pivoda František 300
 Pizzetti Ildebrando 280,
 347-348, 402
 Pizzi Pier Luigi 403
 Pizzolato Giuseppe 281
 Plaksin Sergej I. 291
 Planerová Minna 188
 Planché James Robinson 181
 Plautus 336
 Plomer William 410, 411
 Pocchi Franz 353
 Poděšt Ludvík 445
 Podrecca Vittorio 343
 Podvalová Marie 225
 Pokorný Jaroslav 445
 Pokrovskij Boris 297
 Polevoj Boris 295
 Polívka Vladimír 442
 Poliziano Angelo 344
 Ponchielli Amilcare 165, 166,
 168, 170
 Ponnelle Jean-Pierre 31, 378,
 384, 387, 390, 393
 Popova-Mutafova Fana 318
 Poppová Lucia 394, 436
- Porpora Nicola 55, 60, 63,
 69, 221
 Porter Cole 416
 Pouenc Francis 276, 329,
 333-335, 369, 442
 Poutney David 340
 Práč Ivan 206
 Prampolini Enrico 346
 Pratella Francesco Ballila 322
 Preetorius Emil 199
 Prehauser 94
 Preissová Gabriela 259, 304
 Prejs A. 297
 Prévost abbé 137, 151, 170,
 386
 Prey Hermann 394
 Price Leontyne 421
 Procházka František S. 261
 Procházka Jiří 443
 Prokofjev Sergej 212, 217,
 291-296, 298, 374, 376,
 425, 441, 446
 Proksch Josef 223
 Proudhon P. J. 194
 Provenzale Francesco 50-51, 54
 Prussak J. 373
 Psota Ivo Váňa 294
 Puccini Giacomo 124, 131,
 137, 168, 170-173, 200,
 248, 278-280, 302, 335,
 343, 373, 417, 418
 Pujman Ferdinand 276, 277,
 332, 443
 Purcell Henry 48-49, 268,
 405, 409
 Puškin A. S. 207, 209, 211,
 214, 216-218, 272
- Quagliatti Paolo 10
 Quantz J. J. 38
 Quinault Philippe 45, 46, 104
- Rabaud Henri 283, 286
 Racine 104
 Radcliffová A. 122
 Radica B. 311
 Rachmaninov Sergej 218, 291
 Rajčev Alexandr 429
 Rajmont Władysław 430
 Rameau Jean Philippe 47,
 70-72, 82, 102, 283, 354
 Ramuz Ch. F. 272

- Randová Eva 196
 Ránki György 433
 Rau Franz 283
 Rauch František 447
 Raupach Ernst 119
 Ravel Maurice 257-258, 268, 285, 286, 288, 303, 321
 Rebikov Vladimir I. 291
 Reger Max 91, 193, 292, 359, 380
 Reid Alastair 423
 Reichardt Johann Friedrich 92, 93, 177
 Reimann Aribert 383-384
 Reinecke 319
 Reinhardt Max 237, 318, 327
 Reinhart Hans 331
 Reisserová J. 341
 Rejcha Antonín 125, 130, 185
 Rejnuš Miloš 443
 Renč Václav 443
 Rennert Günther 276, 354
 Respighi Ottorino 343-344
 Reutter Hermann 327, 354-355
 Rezníček Emil N. von 201, 355, 416
 Rheinberger J. 280, 315, 364, 365
 Ribemont-Dessaignes Georges 336
 Ricordi Giulio 156, 170, 279
 Ricordi Tito 279
 Riemann Hugo 27, 51, 96
 Richardson Samuel 76
 Richter Hans 194
 Rilke Rainer Maria 398
 Rimskij-Korsakov Nikolaj A. 209-211, 212-214, 215, 229, 269, 270, 290, 311, 340, 343, 365
 Rinuccini Ottavio 15-17, 19, 41
 Ripellino Angelo Maria 403
 Roberti Girolamo F. 52
 Rodenbach Georg 248
 Rodin Auguste 356
 Roesler Albert 360
 Rolland Romain 11, 47, 49, 51, 52, 56, 58, 256, 375, 438
 Romani Felice 143, 148, 149, 151, 153
 Rosbaud Hans 252
 Rosen J. F. 207
 Roslavec Nikolaj 291
 Rospigliosi Giulio (Kliment IX.) 22, 23
 Ross William 448
 Rossi Gaetano 143, 149
 Rossi Luigi 22-23, 44
 Rossini Gioachino 66, 77, 116, 120, 121, 144-147, 151, 153, 154, 183, 390
 Rottal, hrabě 92
 Rousseau Jean Jacques 72, 81-82, 83, 92, 110, 206, 227
 Roussel Albert 340-341
 Roy Vladimír 435
 Rózycki Ludomir 300
 Rožděstvenskij V. 375
 Rožděstvenskij Gennadij 297, 453
 Rubini Giovanni Battista 151, 155
 Rubinsteinová Ida 274, 330
 Rubinštejn Anton 215
 Rubinštejn Nikolaj 218
 Rudziński Witold 430
 Rufús Milan 440
 Russolo Luigi 322
 Ruzitschka József 231
 Rylejev K. F. 207
 Rysaneková Leonie 157, 240
 Řídký Jaroslav 429, 446, 448
 Sabina Karel 224, 227, 229
 Sacchini Antonio 268
 Sacher Paul 331
 Saint-Saëns Camille 121, 133, 136, 285
 Salieri Antonio 78
 Salva Tadeáš 440
 Samartini Giovanni Battista 101
 Sanzogno Nino 293
 Sapfó 394
 Sardou Victorien 169
 Sarri Domenico 54, 62
 Sarti Giuseppe 115, 205
 Sartorio Giovanni Federico 221
 Sartre Jean Paul 403
 Satie Erik 290, 329, 342
 Sauguet Henri 329, 342
 Sbarra Francesco 37
 Scalero Rosario 417
 Scarlatti Alessandro 51-53, 54, 62, 63, 73, 282
 Scarlatti Domenico 289
 Scott Walter 128, 148, 182
 Scribe Eugène 120-121, 122-124, 128, 129, 131, 149, 159, 169, 228
 Searle Humphrey 414, 434
 Sédaine Michel Jean 83, 84, 91
 Seeger Horst 397
 Seger J. 64
 Sekles B. 349
 Sekora Ondřej 449
 Sellner Gustav Rudolf 382, 388, 390
 Senfl Ludwig 10
 Sequi Sandro 404
 Serov Alexander N. 208
 Sessions Roger 421, 422
 Seyler 95
 Shakespeare William 48, 92, 126, 134, 145, 157, 163, 181, 187, 227, 280, 304, 314, 360, 362, 371, 407, 413, 414, 416, 421
 Shaw Carlos Fernandez 288
 Shaw G. B. 194, 195, 201, 416
 Sheridan R. 89, 294
 Shultz George 420
 Schaffgotsch, biskup 94
 Shalk Franz 248
 Schenk Johann 95
 Schenk Otto 383
 Scherchen Hermann 276, 358, 387, 399, 403
 Schiessler I. 83
 Schiffer Marcellus 350
 Schikaneder Emanuel 97, 111, 112
 Schiller Friedrich 62, 157, 160, 172, 216, 229, 284, 389
 Schillings Max von 243-244
 Schirmer Ulf 340
 Schlegel August Wilhelm 177, 360, 362
 Schlemm Oskar 435
 Schmidt Eberhard 398
 Schmidt Franz 244

- Schnittke Alfred 427-428
 Schober Franz 178
 Schoeck Othmar 359
 Schönberg Arnold 173, 245, 247, 249, 250-253, 256, 269, 276, 314, 323, 333, 361, 365, 367-369, 379-382, 385, 386, 389, 414, 451, 452
 Schopenhauer Arthur 192, 194
 Schorm Evald 336
 Schott Paul 248
 Schreiber Ulrich 52
 Schreker Franz 244-245, 247, 250, 276, 314, 355, 373, 379
 Schröder F. 340
 Schröder-Devrientová Wilhelmine 189, 190
 Schubert Franz 77, 178, 204, 414, 427
 Schulhoff Erwin 369
 Schulzová Anežka 229
 Schumann Robert 182, 204, 258
 Schütz Heinrich 41, 42
 Schwarzkopfová Elisabeth 275
 Sienkiewicz Henryk 430
 Simrock Karl 354
 Skrijabin Alexander 291, 292
 Slater Montague 406
 Slavejkov Petko 318
 Slonimskij Sergej 425-426
 Smetana Bedřich 121, 123, 125, 205, 220, 223-227, 229, 258, 302, 368, 411
 Smrek Ján 438
 Smyth Ethel (Dame) 319
 Sofokles 99, 237, 268, 274, 327, 330, 341, 371, 372
 Sokolovskij M. M. 206
 Solera Temistocle 156
 Somma Antonio 159
 Sonnleithner Joseph 174
 Spohr Louis 177-178, 183, 327
 Spontini Gasparo 36, 117-119, 122
 Sporck Ferdinand von 204
 Sporck František Antonín 221
 Staden Sigmund Theophil 41-42
 Stamic J. V. 92
 Stampiglia Silvio 61
 Standfuss J. C. 90
 Stanislavskij Konstantin S. 291, 373
 Stanković Borislav 315
 Stasov Vladimir 208-211, 213
 Starkovski Roman 220
 Stefanescu Gheorghe 316
 Stefani Jan 219
 Steffani Agostino 39-40
 Steigentesch August von 204
 Steinbeck John 424
 Steinová Gertruda 366
 Stendhal 60, 143, 144, 342
 Stephanie Gottlieb 94, 110
 Sterbini Cesare 145
 Sternheim Carl 316
 Still William Grant 416
 Stodola Ivan 436
 Stojanov Veselin 372
 Stolzová Terezie 160, 162
 Stradella Alessandro 35, 52
 Stramm August 248, 349
 Stranitzky 94
 Stránský Jaromír 358
 Straßburg Gottfried von 192
 Strauss Johann 132
 Strauss Richard 19, 107, 191, 193, 200-202, 235, 236-243, 245, 248, 255, 259, 266, 268, 278-280, 282, 292, 299, 301, 311, 319, 327, 343, 349, 354, 360, 431, 440, 441
 Stravinskij Fedor I. 218
 Stravinskij Igor 208, 212, 214, 235, 249, 268, 269-276, 278, 285, 291, 292, 297, 298, 303, 313, 320, 325, 327-328, 329, 330, 336, 337, 345, 353, 358, 359, 365, 368, 372, 380, 387, 392, 394, 401, 418, 421, 424, 425, 432, 440, 450-452
 Strehler Giorgio 293
 Strepponi Giuseppina 156, 159
 Striggio Alexandro 18
 Strindberg August 236, 422
 Strobel Heinrich 399
 Stroupežnický Ladislav 305
 Strunkg Nikolaus Adam 42
 Stuckenschmidt H. H. 392
 Suda Stanislav 65
 Sugano Luigi 280
 Suchoň Eugen 436-437, 439
 Suk Josef 277, 428
 Sullivan Arthur 367
 Sumarokov A. P. 205
 Suppé Franz von 132
 Sutermeister Peter 360
 Sutermeister Heinrich 360-361
 Sutherlandová Joan 49
 Sutherlandová Karolína 226
 Svoboda F. X. 307
 Svoboda Josef 403, 441, 444
 Swift Jonathan 88
 Synge John M. 321
 Sternheim Carl 440
 Szabó Ferenc 433, 434
 Szabolcsi Bence 98, 187
 Szeligowski Tadeusz 430
 Szell Georg 369, 441
 Szokolay Sándor 434
 Szymanowski Karol 259, 299-300
 Šaljapin Fjodor 138, 165, 211, 428
 Šaporin Jurij 375, 425
 Šapošnikov Adrian 376
 Ščedrin Rodion 425
 Šebalin Vissarion 375, 424
 Šilovskij Konstantin 216
 Šípek Karel 301
 Škroup František 222-223
 Šolochov Michail 374
 Šostakovič Dmitrij 211, 212, 277, 296-298, 374, 376, 425, 426, 427, 429
 Špažinskij Ippolit 216
 Špindler Ervin 225
 Štědrňák Miloš 450, 451
 Štěpánová-Kurzová Ilona 448
 Štolba Josef 228
 Šulek Stěpan 435
 Talich Václav 189, 370, 429, 444
 Tallis Thomas 48
 Tančev Sergej I. 218, 376
 Targioni-Tozzetti G. 168
 Tartini Giuseppe 38

- Tasso Torquato 28, 31, 39, 45
 Tate Nahum 49
 Taylor Deems 416
 Tebaldiová Renata 169
 Teibler H. 281
 Telemann Georg Philipp 57
 Tenysson Alfred 357
 Těsnohlídek Rudolf 263
 Teweles H. 248
 Thákur Rabíndranáth 278
 Thám Václav 78, 82, 95
 Theile Johann 42
 Thein Hanuš 215
 Thomas Ambroise 117, 133, 134-135, 136, 137
 Thomas Jess 421
 Thomson Virgil 366-367
 Tichatschek Joseph 189, 190
 Tippett Michael 405, 412-414, 452
 Titus Livius 406
 Tjumeněv I. F. 213
 Tolstoj Alexej 375
 Tolstoj Lev N. 278, 296, 304, 307, 340, 437
 Tomasi Henri 342
 Tommasini Vincenzo 165
 Torelli Giacomo 23
 Toscanini Arturo 165, 168, 170-172, 347
 Traetta Tommaso 87, 99, 100, 103
 Trakl Georg 248
 Treitschke Georg Friedrich 174
 Triebensee Joseph 117
 Tritonius Petrus 10
 Trnka Jiří 371
 Trojan Václav 371
 Tucić Srdan 311
 Twain Mark 423
 Twardowski Romuald 431
 Tyl Josef Kajetán 182, 223
 Tyrell John 259
- Ullmann Viktor 369
 Umlauff Ignaz 94
 Urban Milo 436
 Urbanová Eva 225
 Urválková Kamila 301
- Vajda I. 435
 Vajnberg Mečislav 426-427
- Valera Juan 287
 Vančura Vladislav 447
 Vasilenko Sergej 376
 Vasiljev B. 425
 Vaucaire M. 279
 Vaughan-Williams Ralph 321
 Vávra Otakar 444
 Vazov Ivan 318, 372
 Vecchi Orazio 11, 12
 Venkstern A. A. 218
 Veprik Alexander 376
 Veracini 38
 Verdaguer Jacinto 290
 Verdi Giuseppe 120, 121, 124, 143, 144, 147, 149, 151, 153, 155, 156-165, 167, 173, 223, 224, 274, 278, 282, 343, 387, 418
 Verga Giovanni 167, 168
 Vergilius 32, 126
 Véron Louis 120
 Verret Shirley 404
 Verstovskij A. N. 206
 Veselý O. 228
 Vidalová Helene 400
 Vieuxtemps 317
 Villiers de l'Isle-Adam Ph. A. de 381
 Villon François 370
 Vinci Leonardo 53-54, 69, 73
 Vinogradov 373
 Viotti G. B. 119
 Vírta Nikolaj 375
 Visconti Luchino 387
 Višněvskaja Galina 424
 Vivaldi Antonio 66, 118, 221, 421
 Vladigerov Pančo 318, 428, 429
 Vogel Jaroslav 262, 351
 Vogel Wladimir 399
 Vogler abbé 178
 Vojnović Ivo 312
 Voltaire 71, 85, 119, 146
 Vomáčka Boleslav 309-310, 368
 Voragine Jakub de 284
 Vorotnikov Antonij P. 291
 Vostrák Zbyněk 309
 Vranický Antonín 95
 Vranický Pavel 95, 112
 Vrbková Veronika 440
- Vrchlický Jaroslav 220, 229, 230, 304, 305
 Vysloužil Jiří 272, 276
 Vyvyanová Jennifer 409
- Wagner Richard 21, 104, 119-123, 125, 134, 137, 138, 151, 155, 163, 164, 165, 175, 176, 178-182, 184, 185, 188-199, 200-204, 209, 213, 215, 218, 223, 228, 236, 243, 244, 248, 250, 283-285, 293, 299, 301, 304, 319, 320, 332, 343, 344, 350, 361, 378, 389, 396, 432, 435
 Wagner Siegfried 202
 Wagner Wieland 190, 199, 378
 Wagner Wolfgang 193
 Wagner-Régeny Rudolf 355-356, 397
 Wagnerová Cosima 188, 197, 198, 202
 Wachtel Theodor 131
 Walter Bruno 204, 316
 Walton William 363-364
 Wasserbauer Miloš 267, 293, 331
 Weber Carl Maria 60, 95, 117, 153, 177, 178-181, 183, 189, 202
 Webern Anton von 249, 358, 383, 403, 414
 Wedekind Frank 248, 254, 422
 Weidmann J. Paul 94, 95
 Weigl J. 178, 184, 223
 Weill Kurt 89, 323, 324, 325, 328, 365, 368, 416
 Weilová Grete 386
 Weinberger Jaromír 302
 Weingartner Felix 437
 Weis Karel 301-302
 Weisgall Hugo 422-423
 Weiskern Friedrich Wilhelm 110
 Weisse Christian Felix 83, 90, 91, 95
 Welles Orson 367
 Wenig Adolf 228, 310
 Wenzig Josef 225
 Werfel Franz 248, 279, 391

- Wesendoncková Mathilde 188, 192
 Westermann Gerhart von 385
 Whiting John 415, 432
 Widmann J. V. 201
 Wiechowicz S. 431
 Wieland Ch. M. 95, 181
 Wilde Oscar 237, 247, 310
 Wilder Thornton 352, 355
 Winckelmann J. J. 102
 Windgassen Wolfgang 193
 Wohlbrück W. A. 182
 Wojcicki K. W. 219
 Wolf Friedrich 439
 Wolf Hugo 193, 203-204
 Wolf-Ferrari Ermanno 278, 280-283, 417
 Wolff H. Ch. 59
 Wolski Włodzimierz 219
 Wolzogen Ernst von 236
 Wortley Montague Mary 61
 Wurmser André 336
 Yeats William Butler 354
 Zabel-Vrubelová Naděžda 213
 Zagorčinov Stojan 372
 Zagoskin Michajlo 206
 Zajc Ivan 232, 311, 313
 Zámečník Evžen 449
 Zandonai Riccardo 278, 279-280
 Zangarini Carlo 279, 282
 Zarlino Gioseffo 15
 Závada Vilém 337
 Zednik Heinz 196
 Zeffirelli Franco 421
 Zelenka Jan Dismas 38
 Zeleński Władysław 220
 Zelter 187
 Zemlinsky Alexander von 245, 247, 248, 250, 369, 419, 441
 Zeno Apostolo 52, 53, 55, 58, 61-62, 98
 Zeyer Julius 259, 306, 337
 Zich Otakar 308-309
 Zilcher H. 392
 Zimmermann Bernd Alois 382-383
 Zimmermann I. 398
 Zimmermann Udo 398-399
 Zingarelli Nicola 151
 Zítek Otakar 266
 Zola Émile 141, 142, 167
 Zuckmeyer Carl 385
 Zuna Milan 311
 Züngel Emanuel 225, 313
 Zupačić O. 314
 Zweig Stefan 242, 425, 447
 Žák (Schack) Benedikt 97
 Žiganov Nazib 376
 Žukovskij V. 207

REJSTŘÍK SCÉNICKÝCH HUDEBNÍCH DĚL

- A dinner Engagement 363
 A Child of our Time 412
 A jitra jsou zde tichá 425
 A Kékszakállú Herceg Vára 266
 A Midsummer Night's Dream 409
 A Penny for a Song 415
 A Vilage Romeo and Juliet 319
 Abdéřané 36
 Abend, Nacht und Morgen 438
 Abstrakte Oper Nr.1 384
 Abu Hassan 60, 179
 Acis and Galatea (Händel) 68, 88
 Adel i Mara 311
 Adriana Lecouvreur 169
 Afričanka 124
 Agnes Bernauerová 395
 Agnes von Hohenstaufen 119
 Agrippina 67
 Aida 124, 162
 Aigisthos, král kyperský 32
 Al gran sole carico d'amore 403
 Ala a Lolij 292
 Alarico il Baltha 40
 Albena 428
 Albert Herring 408
 Alcesta (N. A. Strungk) 42
 Alceste (Ch. W. Gluck) 102, 103
 Alceste ou le Triomphe d'Alcide 46
 Alcidor 119
 Alcina 69
 Aleko 218
 Alessandro 68
 Alessandro Severo 39
 Alessandro Stradella 185
 Alexandre bis 336
 Alexandro nell'Indie 222
- Alfons a Estrella 178
 Alfred 227
 Alkmene 390
 Almira 67
 Alpská pastýřka 86
 Alžběta, královna anglická 145
 Amadis 46
 Amahl a noční návštěvníci 419
 Amélie jde na ples 418
 Amfiparnasso 11
 Amor vuol sofferenze 54
 Anděl z Prahy 402
 André Chénier 169, 335, 400, 438
 Angelica vincitrice d'Alcina 61
 Angélique 341
 Anjara 414
 Anna Boleynová 147
 Anthony and Cleopatra 421
 Antigona (I. Krejčí) 371
 Antigona (G. M. Orlandini) 73
 Antigona (T. Traetta) 99
 Antigona 43 (L. Pípkov) 372
 Antigona, truchlohra Sofoklova od Friedricha Hölderlina, v hudebním ztvárnění Carla Orffa 396
 Antigone (A. Honegger) 327, 330
 Apollo et Hyacinthus 106
 Arabella 240
 Ariadna (B. Martinů) 340
 Ariadna a Modrovous 257
 Ariadna na Naxu (J. A. Benda) 19, 92
 Ariadna na Naxu (R. Strauss) 238
 Arianna (C. Monteverdi) 19
 Ariodant (É. Méhul) 117
 Ariodante 69
 Arlecchino 326
 Arlézanka 169
 Armida (A. Dvořák) 229
 Armida (Ch. W. Gluck) 104
 Armida (N. Jommelli) 99
 Armida (J. Mysliveček) 65
 Armida (G. Rossini) 146
 Armida (T. Traetta) 99
 Armide (J. B. Lully) 46
 Arminio 40
- Artaserse (Ch. W. Gluck) 101
 Artaserse (N. Jommelli) 99
 Artaserse (L. Vinci) 54
 Ascanio 39
 Ascanio in Alba (W. A. Mozart) 63, 106
 Askoldova mohyla 206
 Assasinio nella cattedrale 348
 Astutuli 395
 At žije Mamá - Divadelní slasti a strasti 149
 Atlantida (K. Horký) 443
 Atlántida (de Falla) 290
 Atrys 46
 Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny 323
 Ausgerechnet und verspielt 380
 Avantures 452
 Azáldozat 434
- Baal 383
 Bajazette 54
 Bájce o Orfeovi 344
 Bakchantky 388
 Balada o Baby Doe 366
 Balada pro banditu 451
 Ballo delle ingrate 19
 Bandité 132
 Bánk bán 231
 Basi e Bote 283
 Basilius 56
 Bastien a Bastienka 82, 110
 Beatrice Caracci 303
 Beg Bajazid 437
 Béla futása 231
 Bellerofonte 64
 Belshazzar's Feast 363
 Benátské mystérium 346
 Benátské slavnosti 47
 Benátský karneval (A. Campra) 47
 Benvenuto Cellini 125
 Bertold u dvora 83
 Besuch der alten Dame 401
 Bethlehem 320
 Betrug durch Aberglauben 94
 Bílá paní 128, 310
 Bílá růže 398
 Billy Budd 408-409
 Bílý pán aneb Těžko se dnes duchům straší 310

- Blaník 229
 Blažej příštípkář 83
 Blažena a Beneš 126, 306
 Blaženě k štěstí vzestupující
 Scianus 43
 Blesk 125
 Blood Moon 422
 Bloud 304
 Bludiště 413
 Bludný Holanďan 189, 223,
 284, 356, 406
 Bohéma 170
 Bojanski master 429
 Bonviván aneb Lipský veletrh
 57
 Boris Godunov (M. Musorg-
 skij) 211, 228
 Boris Godunow (J. Mattheson)
 57
 Borislav 318
 Bouře (Z. Fibich) 229
 Bouře (F. Martin) 361
 Bouřlivá noc 317
 Braniboři v Čechách 223, 224
 Bratr Gerard 347
 Bratři Karamazovi 308
 Bretislaus 56
 Brouk Pytlík 449
 Brundibár 369
 Bubu z Montparnasu 368
 Bukovín 229
 Bulvár osamění 386
 Bün és bünhödes 433
 Bunt zaków 430
 Buron 376
 Bylo-nebylo 247

 C'est la guerre 433
 Cadmus et Hermione 46
 Camilla, o Il Sotteraneo (F.
 Paër) 143
 Camille au le Souterrain (N.
 Dalayrac) 86
 Candide 416
 Cantata profana 387
 Capriccio 242
 Car a tesař 183, 301
 Car Kalojan 318
 Cara Mustapha 42
 Cardillac 350
 Carlo, Re di Alleagna 52
 Carmen 87, 133, 139-141,
 142, 204, 289, 425
 Carmina burana 392-394
 Carro di fedeltà d'amore 10
 Carská nevěsta 213
 Casanova 300
 Castaway 363
 Castor et Pollux 71
 Catarina Cornaro 149
 Catone in Utica 54
 Catulli carmina 394
 Cavalieri di Ekebù 280
 Cavalleria rusticana 168
 Cefal i Prokris 205
 Cesare e Cleopatra 64
 Cikánečka 54
 Cikánka 132
 Cikánský baron 132
 Cisárove nové šaty 439
 Císař Atlantidy 370
 Císař Jones 366
 Císařovna Theodora 52
 Cizinec 284
 Cizinka 151
 Clari, the Maid of Milan 89
 Cokoli chcete 314
 Cola Rienzi, der letzte der Tri-
 bunen 189
 Colas Breugnon 375
 Columbus (W. Egk) 353
 Columbus 223 (F. Škroup)
 Conchita 279
 Constantin Brancoveanu 317
 Copernicus 446
 Coppélia 137
 Córdoba 348
 Corregidor 204, 301
 Così fan tutte 80, 108
 Costanza e fortezza 38, 55, 222
 Cremonský houslař 232
 Cud mniemany czyli Krakowi-
 acy i górale 219
 Cveta 318
 Cyrano de Bergerac (R. Twar-
 dowski) 431
 Cyrano de Bergerac (F. Alfa-
 no) 279

 Čaroděj 84
 Čarodějka (D. Jenko) 315
 Čarodějka (P. Čajkovskij) 216
 Čarodějná citara nebo Fagotis-
 ta 96
 Čarodějná láska (de Falla) 289
 Čarostřelec 91, 178, 179-180,
 182, 231
 Čeledín Jernej 312
 Čerevičky 215
 Černá maska 432
 Černé domino 129
 Černý pavouk (W. Burkhard)
 359
 Černý pavouk (H. Sutermeis-
 ter) 360
 Čert a Káča 228
 Čert se žení aneb Vyměněné
 ženy 90
 Čert se žení 90
 Čertova stěna 226, 411
 Červená karkulka (J. Pauer)
 442
 Červená karkulka (Boieldieu)
 127
 Červená karkulka (Ditters) 95
 Červencová noc 429
 Čím lidé žijí 304, 340
 Čínský hrdina 64
 Črne maske 314
 Čtyři grobiáni 281
 Čtyři svatí ve třech aktech 366

 Ďábel a Daniel Webster 366
 Ďáblové z Loudunu 432
 Ďáblův letohrádek 178
 Ďáblův podíl 131
 Dafne (M. da Cagliano) 17
 Dafne (J. Peri) 16
 Dafne (H. Schütz) 41
 Dafné (R. Strauss) 242
 Dafnis a Chloé 257
 Dal male il bene 23
 Dalibor 225
 Dáma a lupiči 448
 Danaina láska 243
 Daniel Jazz 366
 Danse macabre (I byl večer
 a bylo jitro) 443
 Dantonova smrt 335, 400,
 438
 Das dumme Mädchen 283
 Das Geheimnis Venedigs 346
 Das Gesicht Jesajas 359
 Das Heimchen am Herd 203
 Das lange Weihnachtsmahl
 352

- Das rothe Kaepchen (Dit-
 ters) 95
 Das schlaue Füchlein 264
 Das Standrecht 319
 Dcera pluku 150
 De temporum fine comoedia
 396
 Debora 304
 Debora e Jaele 347
 Dědův odkaz 305
 Děkabristé (pův. Polina Gai-
 bel) 375
 Dekameron 446
 Delfský švec 311
 Demofoonte (N. Jommelli)
 100
 Demofoonte (J. A. Koželuh)
 222
 Demofoonte (L. Leo) 54
 Démon 215
 Den míru 242
 Der Augenarzt 97
 Der Bärenhäuter 202
 Der Berggeist 177
 Der Dorfbarbier (J. Schenk) 95
 Der Dorfbarbier (J. A. Hiller)
 83, 91, 95
 Der Dorfjahrmarkt 91
 Der Erntekranz 91
 Der erschaffene, gefallene und
 aufgerichtete Mensch 42
 Der ferne Klang 244
 Der Friedenstag 242
 Der geduldige Socrates 57
 Der glücklich steigende Seia-
 nus 43
 Der grosse Kalender 354
 Der Günstling 355
 Der Herbststurm 303
 Der hochmütige, gestürzte
 und wieder erhabene Croesus
 56
 Der Holzhauer oder Die drei
 Wünsche 92
 Der Kaiser von Atlantis 369
 Der Kreuzfahrer 178
 Der Kuhreigen 203
 Der lächerliche Prinz Jodelet
 57
 Der Meergeuse 223
 Der Mond 394
 Der polnische Jude 302
 Der rote Stiefel 360
 Der Schatzgräber 245
 Der Schmuck der Madonna
 282
 Der Schneemann 248
 Der Sturm 361
 Der Sturz des Antikrist 369
 Der Teufel ist los 90
 Der unglücklich fallende Seia-
 nus 43
 Der Waffenschmied 184
 Der Widerspänstigen Zäh-
 mung 201
 Der Wildschütz 184
 Der Zwerg 247
 Des Teufels Lustschloss 178
 Dervan 437
 Děvče ze zlatého Západu 171
 Devět řek od Jordánu 423
 Dialogy karmelitek 335, 400,
 438
 Dido and Aeneas 49
 Didone abbandonata (D. Sar-
 ri) 54
 Die Abreise 204
 Die Bergknappen 94
 Die Bernauerin 395
 Die Brautwahl 326
 Die Bremer Stadtmusikanten
 358
 Die Dreigroschenoper 89,
 323, 324
 Die Entführung aus dem Se-
 rail 110
 Die Erwartung 245, 250, 333
 Die Freunde von Salamanca
 178
 Die Gezeichneten 245
 Die glückliche Hand 250
 Die Jagd 84, 91
 Die junge Gräfin 79, 91
 Die Kluge 394
 Die Mutter (A. Hába) 276
 Die neugierigen Frauen 280
 Die Opernprobe 184
 Die Schweizer Familie 178,
 223
 Die Schwestern von Prag 96
 Die Soldaten 382
 Die tote Stadt 248
 Die toten Augen 204
 Die Unbekannte 151
 Die Verschworenen oder Der
 häusliche Krieg 178
 Die verwandelten Weiber 90
 Die Weise von Liebe und Tod
 des Cornets Christoph Rilke
 398
 Die Zaubrerflöte 111
 Die Zaubergeige 353
 Die Zaubrerzither oder Kaspar,
 der Fagotists 96
 Diktátor, Tajné království,
 Těžká váha 379
 Dimitrij 227, 228
 Diogenes 448
 Dítě a kouzla 258
 Dítě našeho věku 412
 Divadelní ředitel 110
 Divadlo za branou 337, 346
 Dívka jménem Lily 320
 Dlouhá vánoční večere 352
 Dnes vyšlo 350
 Dobrý voják Švejk 424
 Doctor und Apotheker 94
 Dokonalý blázen 320
 Doktor Faust (F. Busoni) 327
 Doktor Johannes Faust (H.
 Reutter) 355
 Dolů údolím 416
 Domáci cvrček 203
 Domnělé kouzlo aneb Krakov-
 ští a horalé 219
 Domnělý slepec 53
 Don Carlos 160
 Don Giovanni 75, 108-110,
 275
 Don Giovanni ossia Il convi-
 tato di pietra (G. Gazzaniga)
 108
 Don Juan (Ch. W. Gluck) 102
 Don Juan a Faust 355
 Don Juan de Mañara 342
 Don Pasquale 150
 Don Perlimpin 402
 Don Quichotte 138
 Don Quijote in Sierra Morena
 55
 Donna Diana 201
 Dori ovvero La schiava fedele
 34
 Dosahujeme řeky 389
 Doupě 117
 Down in the Valley 416

- Drahá země 367
 Dráteník 222
 Druhý hurikán 367, 417
 Dřeváčky 82
 Dřevorubec aneb Tři přání 92
 Dubrovnické diptychon 311
 Dubrovskij 218
 Důl ve Falunu 356
 Dunajská žánka 96-97
 Dva Foscariové 157
 Dva lovci a mlékařka 82
 Dva skrblicí 85
 Dvakrát Alexandr 336
 Dvě vdovy 125, 225, 307
 Džamilé 139
- Ecce homo 434
 Edipo Re 268
 Egisto, re di Cipro 32
 Egyptská Helena 240
 Ein Landarzt 386
 Ekvinokce (A. Dobronić) 312
 Ekvinokce (F. Neumann) 303
 Elegie za mladé milence 387
 Elektra 237, 248
 Elena ed Constantino 143
 Elisa aneb Cesta na Horu sv. Bernarda 116
 Elisabeth Tudor 381
 Elisabetha, regina d'Inghilterra 145
 Enoch Arden 357
 Enrico Leone 40
 Enšpígl 308
 Eraclea 51
 Ercole amante 33
 Erindo oder Die unsträfliche Liebe 43
 Ernani 156, 223
 Ero s onoga svijeta 313
 Eros i Psyche 300
 Es war einmal 247
 Eufrides před branami Týmén 450
 Eumelio 21
 Euphrosine - Le tyrran corrigé 116
 Euridice (J. Peri) 16, 17, 20, 21
 Euridice (G. Caccini) 17
 Euristeo 55
 Euryanta 180
 Eva 304
- Evangelista 203
 Evropská turistika 450
 Evžen Oněgin 216
 Ez ember tragédiája 433
 Ezio (Ch. W. Gluck) 101, 222
 Ezio (J. Mysliveček) 65
- Faethon (J. B. Lully) 46
 Faethon (N. Jommelli) 99
 Faidra (I. Pizzetti) 347
 Fairyland 365
 Falstaff 163
 Fanisca 116
 Faust (Gounod) 125, 133, 134
 Faust (L. Spohr) 177
 Faustovo prokletí 125
 Favoritka 149
 Fedora 169
 Ferda mravenec 449
 Fernand Cortez 118
 Fervaal 284
 Fetonte 98, 100
 Feuersnot 236
 Fidelio 34, 143, 174-175, 242
 Fidlovačka 223
 Fierrabras 178
 Figarova svatba 97, 107-108, 145, 225, 228, 238, 391
 Figarův rozvod 390-391
 Florentská tragédie 247
 Floridoro 35
 Fotografie plukovníka 414
 Four Saints in Three Acts 366
 Fra Diavolo 129
 Francesca da Rimini 279-280
 Fraška o kádi 449
 Freispruch für Medea 400
 Frol Skobejev (n. v. Bezrodnyj zjať) 375
- Galantní Evropa 47
 Galantní Indové 72
 Genoveva 182
 Gergana 318
 Germanico sul Reno 34
 Gerusaleme liberata 39
 Gesualdo 427
 Gianni Schicchi 172
 Giasone 32, 34
 Ginevra di Scosia 143
 Giove in Argo 39
 Gisèle 131
- Giulio Cesare 67-68
 Gli Astrologi immaginari 77
 Gli equivoci nel sembiante 53
 Gorenjski slaviček 313
 Götterdämmerung 195
 Goya (G. C. Menotti) 420
 Goya (J. Boháč) 448
 Goyescas 288
 Greek Passion 339
 Green Mansions 366
 Griffelkin 423
 Griselda 53
 Groš za písničku 415
 Günther von Schwarzburg 93
 Gustave III. 159
- Hadí žena 344
 Hagith 299
 Halka 219-220
 Hamlet (H. Reutter) 355
 Hamlet (H. Searle) 414
 Hamlet (S. Szokolay) 434
 Hanička u dvora 83
 Hans Heiling 182
 Hänsel und Gretel 202
 Harlekýn 326
 Harmonie světa 277, 351-352
 Hány János 267
 Havíři 94
 Hedy 229
 Herodes a Herodias 440
 Hieronymus Knicker 95
 Hilfe! Hilfe! die Globolinks! 419
 Hin und zurück 350
 Hipolyta 310
 Hippodamie (Námluvy Pelopovy, Smír Tantalův, Smrt Hippodamie) 230
 Hippolyte et Aricie 71
 Historia von D. Johann Fausten 427
 Hlapec Jernej i njegova pravičica 314
 Hlas lesa 338
 Hledač pokladu 245
 HMS Royal Oak 369
 Hodná dceraška 76
 Hoffmannovy povídky 135-136, 267
 Honzovo království 307
 Horský duch 177

- Hostina 440
 Hostinská z Pinsku 357
 Hra o lásce a smrti 438
 Hrabina 220
 Hráč (S. Prokofjev) 217, 292
 Hrad vévody Modrovousa 266
 Hrátky s čertem 445
 Hrdý zajatec 75
 Hry o Marii 337
 Hubička 226
 Hugenoti 121, 123, 124, 138, 159, 373
 Hugh the Drover 321
 Hunyadi László 231
 Hyperion 402
- Chameleon aneb Joseph Fouché 451
 Chan Asparuch 429
 Chi soffre, spera 23
 Chłopi 430
 Chovanština 211, 212
 Christophe Colomb (D. Milhaud) 290, 332
 Chytračka 394-395
 Chytrý Petr 372
- I Abderiti 36
 I capricci di Callot 346
 I Capuletti e i Montecchi 153
 I gioielli della Madonna 282
 I Pagliacci 168
 I quattro rusteghi 281
 Iáson 32, 33
 Idiot 427
 Idomeneo, Rè di Creta 106-107
 Ifigenia in Tauride (T. Traetta) 99
 Ifigenie na Tauridě (Ch. W. Gluck) 104
 Ifigenie v Aulidě 104
 Il Barbiere di Siviglia (G. Rossini) 145
 Il barbiere di Siviglia (G. Paisiello) 77
 Il campanello di notte 150
 Il Campiello 281
 Il Combattimento di Tancredi e Clorinda 31
 Il Cordovano 348
 Il crociato in Egitto 122
 Il deserto tentato 345
- Il divino Boemo 65
 Il Festino nella sera del Giovedì grasso 12
 Il filosofo di campagna 76
 Il fuoco eterno, custodito dalle Vestali 36
 Il Giuramento 155
 Il Giustino 34
 Il Governatore 75
 Il Guarany 166
 Il matrimonio segreto 78
 Il mistero di Venezia 346
 Il mondo della luna 80
 Il pirata 151
 Il pomo d'oro 33, 37
 Il Prigioniero 381
 Il Prigioniero fortunato 53
 Il prigioniero superbo 75
 Il re cervo 387
 Il Rè pastore 106
 Il re Teodoro in Venezia 77
 Il Ritorno d'Ulisse in patria 30
 Il Segreto di Susanna 281
 Il tabarro 172
 Il Trespolo tutore 35
 Il trionfo dell'onore 53
 Ilseino srdce 309
 Im Eisenhammer 311
 Impresário v nesnázích 61
 Intermezzo 240
 Intolleranza 1960 403, 444
 Introductions and Good-Byes 423
 Ipermnestra 65
 Iris 168
 Irische Legende 354
 Isabeau 168
 Issipile 101, 222
 Italka v Alžíru 144-145
 Ivaljo 372
 Ivan Susanin (C. Cavos) 206
 Ivan Susanin (M. I. Glinka) 207-208
 Iz komične opere 314
- Jacobowski a plukovník 391
 Jakobín 92, 183, 228
 Jamščiki na podstave 206
 Jan Hus 443
 Jana z Arku na hranici 285, 330-331
 Janitite devet bratja 371
- Janko muzikant 430
 Jarolm Držgřešle 95
 Jean de Paris 127
 Jed z Elsinoru 443
 Jeden den králem 163
 Jednorozec, Gorgona a věštkyňe 419
 Její pastorkyňa 237, 259-260, 264, 266, 301, 304
 Jenufa 260, 264
 Jeremias 447
 Jessika 304
 Jessonda 177
 Jezero Ukereve 447
 Ježek ženichem 402
 Ježíšova svatba 401
 Jihoslovanská selská trilogie 312
 Jindřich Lev 40
 Johanes doktor Faust 451
 Johanna Balk 356
 Jolanta 209, 217
 Jolka 291
 Jonny vyhrává 310, 323-324, 336, 379
 Joseph 117
 Judith 329
 Julia 429
 Julietta 338
 Julietta a Romeo (R. Zandonai) 280
 Julska noč 429
 Jupiter v Argu 39
 Juro Jánošík 437
 Justinus 34
 Jutro 431
- Kabale und Liebe 401
 Kalif bagdadský 127
 Kamenný host 209
 Kamila aneb Podzemí (N. Dalayrac) 86
 Kamila aneb Podzemí (F. Paër) 143
 Kamilla 301
 Kar hočete 314
 Karel, král německý 52
 Karel V. 379
 Karlštejn 305
 Káta Kabanová 262
 Kateřina Izmajlovová 298
 Kdož trpí, doufej 23
 Kdybych byl králem 131

- Kefalos a Prokris 205
 Kejkliř u Matky Boží 138
 King Priam 412
 Kirké (W. Egk) 354
 Kiss me, Kate 416
 Klárka, děvče z Milána 89
 Kleider machen Leute 247
 Klíč 443
 Kmotr Fricek 168
 Knez Ivo 315
 Kněžna de Clèves 342
 Kníže Igor 209, 210
 Kočič na stanici 206
 Kola Brjun'on 375
 Kolébka se zahoupá 367
 Kolotoč 371
 Komedianti 168, 268, 415
 Komedie o skonání věků 396
 Komendant Paryza 430
 Kominíček 408
 Komtesa 79
 König Hirsch 386
 Konzul 418
 Korunovace Poppeina 31
 Košťana 315
 Kouzelná citera aneb Kašpar
 fagotista 96
 Kouzelná flétna 94-97, 111-
 112, 412
 Kouzelná píšťala 365
 Kouzelné housle 309, 353
 Kouzelný nápoj (D. Auber) 149
 Kouzelný nápoj (F. Martin)
 361
 Kováč Wieland 435
 Kovář Vakula 215
 Krakatit (J. Berkovec) 444
 Krakatit (V. Kašlík) 444
 Krakatuk-Dziadek do orze-
 chów 430
 Král a pachtýř 84, 91
 Král a uhlíř 227, 228, 259
 Král David 330
 Král jelen 386-387
 Král Kandaules 247
 Král Lokýtek 219
 Král pastýř 106
 Král Roger 299
 Král Theodor v Benátkách 77
 Král to řekl 137
 Král Ubu (K. Penderecki) 432
 Král Ubu (M. Kelemen) 435
 Královna ze Sáby 202
 Královnin milec 355
 Královské děti 202, 231, 252
 Králův lokaj 416
 Krásná Galathea 132
 Krásná Helena 132
 Krátký život 287
 Kritická noc 79
 Krst pri Savici 314
 Krůtňava 436, 439
 Krvavá svatba (W. Fortner) 380
 Krvavá svatba (S. Szokolay)
 434
 Krvavý měsíc 422
 Krysař (P. Bořkovec) 370
 Krysař (V. Kašlík) 444
 Kryštof Kolumbus 332, 395
 Křídlový kruh 247
 Křížák 178
 Křížák v Egyptě 122
 Kuchyňské starosti 451
 Kulhavý ďábel 342
 Kunálový oči 306
 Kyz-Žibek 376
 L'albero del ramo d'oro 36
 L'allegra brigata 347
 L'amico Fritz 168
 L'amor contrastato 77
 L'amor generoso 73
 L'amore artigiano 79
 L'amore dei tre re 279
 L'amour des trois oranges 293
 L'amour malade 45
 L'Arlesiana 169
 L'Attaque au moulin 142
 L'aviatore Dro 322
 L'éclair 125
 L'elisir d'amore 149
 L'Enfant et les Sortilèges 258
 L'Erimena 33
 L'Eritrea 33
 L'Eroe cinese 64
 L'Etranger 284
 L'Europe galante 47
 L'heure espagnole 257
 L'incoronazione di Poppea 31
 L'origine di Jaromeriz in Mo-
 ravia 221
 L'oro 348
 L'ospite inatteso 283
 L'ouragan 142
 La bella addormentata nel
 bosco 343
 La Bergère des Alpes 86
 La buona figliuola 76
 La Calisto 33
 La cambiale di matrimonio 144
 La campana sommersa 343
 La canterina 80
 La catena d'Adone 21
 La Caverne 117
 La Cenerentola 145
 La clemenza di Tito 63, 107
 La contessina 79, 91
 La dama boba 282
 La dame blanche 128
 La Didone 32
 La donna serpente 344
 La Fanciulla del West 171
 La favola d'Orfeo 344
 La fiamma 343
 La fida ninfa 66
 La fille du régiment 150
 La finta giardiniera 107
 La finta semplice 107
 La Forêt 400
 La forza dell'amor paterno 35
 La forza dell'amore e dell'odio
 205
 La gazetta 146
 La Gioconda 166
 La Habanera 286
 La chartreuse de Parme 342
 La jota 286
 La Juive 124
 La leggenda di Sakuntala 278
 La mère coupable 391
 La molinara 77
 La morte d'Orfeo 22
 La Muette de Portici 121
 La Naissance de la lyre 341
 La neige 129
 La notte critica 79
 La Part du diable 131
 La pazienza di Socrate con due
 moglie 36, 221
 La Pazzia senile 12
 La pietra del paragone 144
 La poupée de Nuremberg 131
 La Princesse de Navarre 72
 La princesse de Clèves 342
 La rencontre imprévue 101
 La Risurrezione 278

- La Rosaura 52
 La rose de Saint-Flour 132
 La Sallustia 74
 La Saviezza giovanile 12
 La serva padrona 74, 81
 La sonnambula 153
 La Statira 52
 La Stellidaura vendicata 51
 La Straniera 151
 La Traviata 148, 158
 La vedova scaltra 281
 La vera costanza 80
 La vida breve 287-288
 La vie brève 287
 La voix humaine 333
 La Zingarella 54
 Labutí jezero 217
 Labutí píseň 442
 Lady Macbeth Mcenského újezdu 277, 297-298, 306, 374
 Lakmé 136
 Láska a nenávist 310
 Láska ke třem pomerančům 292-293
 Láska na vsi 89
 Láska s překážkami 77
 Láska si žádá utrpení 54
 Láska tří králů 279
 Láska, vzdor a smrt 369
 Lazarillo z Tormesu 397
 Lazebník bagdaský 199, 200-201
 Lazebník sevillský (Rossini) 77, 145, 224, 390
 Lazebník sevillský (G. Paisiello) 77
 Le bon vivant oder Die Leipziger Messe 57
 Le bourgeois gentilhomme 45
 Le brasseur de Preston 131
 Le Calife de Bagdad 127
 Le cantatrici villane 79
 Le carnaval de Venise 47
 Le cecato fauzo 53
 Le déserteur 84
 Le Devin du village 82
 Le diable boiteux 342
 Le Domino noir 129
 Le donne curiose 280
 Le chant de la cloche 283
 Le jeu de Robin et de Marion 10
 Le jeune Henri 117
 Le jongleur de Notre-Dame 138
 Le joueur 292
 Le maçon 129
 Le Maréchal ferrant 83
 Le Nozze di Figaro 107
 Le nozze di Teti e Peleo 32
 Le pauvre matelot 331
 Le peintre amoureux de son modèle 82
 Le pescatrici 80
 Le petit chaperon rouge 127
 Le philtre 149
 Le Pré au Clercs 130
 Le Renard 270
 Le rêve 142
 Le Roi Béranger 361
 Le roi d'Yvetot 341
 Le roi et le fermier 84, 91
 Le roi l'a dit 137
 Le Rossignol 270
 Le Serrurier 86
 Le siège de Corinthe 146
 Le sorcier 84
 Le testament de la tante Caroline 341
 Le vin herbé 361
 Le zite 'n galera 54
 Lear 384
 Leben des Ores 379
 Led i stal' 373
 Ledy tají 414
 Legenda o svatém Kryštofu 284
 Legenda z Erinu 306
 Lékárník 80
 Lékař a lékárník 94
 Leonora ou L'amore coniugale 143
 Léonore (P. Gaveux) 115, 174
 Leonore 40/45 399
 Les 400
 Les deux Avars 85
 Les deux Chasseurs et la Laitière 82
 Les Deux Journées 116
 Les dragons de Villars 131
 Les fêtes vénitiens 47
 Les Indes galantes 72
 Les larmes du couteau 336
 Les malheurs d'Orphée 331
 Les martyrs 148
 Les moissonneurs 82
 Les Nocés 270
 Les Sabots 82
 Let's make an opera 408
 Letec Dro 322
 Letní noc 338
 Levinův mlýn 398
 Libussa (B. Bernardi) 221
 Libussa (C. Kreutzer) 185
 Libuše 225
 Libušin sňatek 223
 Lidé z Poker Flatu 302
 Lidský hlas 333, 442
 Liebelei 303
 Linda di Chamounix 149
 Liška 270, 272, 290
 Ljubav i zloba 310
 Lo frate 'nnamorato 74
 Lo matrimonio annascuso 54
 Lo Schiavo di sua moglie 51
 Lo speciale 80
 Lodoiska 115
 Lohengrin 69, 123, 182, 190-191, 199, 223
 Lord Jim 431
 Lotka u dvora 91
 Louise 141, 142
 Loupežníci 389
 Louskáček (T. Szeligowski) 430
 Louskáček (P. Čajkovskij) 217
 Loutky mistra Pedra 289-290, 346
 Lov 84, 91
 Lovci perel 139
 Love in a Village 89
 Luceafărul 317
 Lucerna 305
 Lucia di Lammermoor 148-149
 Lucile 85
 Lucio Silla 106
 Lucrezia Borgia 148
 Lud gídia 428
 Luisa Miller 157
 Lukrécie (O. Respighi) 344
 Lulu 254, 383
 Lysistrata 433
 Macbeth 157
 Madame Bovary (H. Sutermeister) 361

- Madame Bovary (E. Bondeville) 342
 Madame Butterfly 168, 171
 Madame Sans-Gène 169
 Madonin šperk 282
 Majsteri 429
 Makedonská krvavá svatba 318
 Malíř Mathis 351, 429
 Malíř zamilovaný do svého modelu 82
 Malfířský nápad 308
 Mam'zelle Nitouche 132
 Manon 87, 137, 170
 Manon Lescaut 170
 Manru 299
 Manželská smlouva 144
 Manželské kontrapunky 442
 Maometto II. 146
 Marco Attilio Regolo 53
 Margarethe (Faust) 133
 Margita a Besná 440
 Maria Golovin 419
 Maria Stuarda (G. Donizetti) 148
 Marie Egyptská 343
 Marie Stuartovna (S. Slonimskij) 425
 Marnotratný syn 411
 Mârouf, káhirský přístipkář 286
 Martha 186-187
 Martínek, bradýř ve vsi 83
 Maryša 369
 Maschinist Hopkins 322
 Masopustní noc 312
 Masopustní slavnost 12
 Massagnielo furioso 56
 Maškarní ples 159
 Matka (A. Hába) 276-277
 Matka (T. Chrennikov) 375
 Matka Husa 257
 Matka nás všech 367
 Mavra 272, 274
 Mazepa 216
 Medea (J. A. Benda) 92
 Medea in Corinto 143
 Médée je bez viny 400
 Médée (L. Cherubini) 116
 Medicejští 169
 Medium 418
 Medvěd (I. Jirásek) 443
 Medvěd (W. Walton) 364
 Medvědí kůže 202
 Mefistofele 165
 Mel'nik-koldun, obmanščik i svat 206
 Melusine (E. Reimann) 383
 Meluzína (C. Kreutzer) 185
 Merlin 203
 Merope 98
 Měsíc 394
 Messidor 142
 Měšťák šlechticem 45
 Měšťané z Calais 356
 Mignon 135
 Mikuláš Zrinski 232, 311, 313
 Milenci 54
 Milkování 303
 Milovaný hlas 302
 Mirabeau 398
 Mirandolina 338
 Mireille 134
 Místodržitel 75
 Mistr a Markétka 426
 Mistr Jeroným 444
 Mistři pěvci norimberští 193
 Mitridate Eupatore 52
 Mitridate, Rè di Ponto 106
 Mjortvyje duši 425
 Mladá garda 374
 Mladá hraběnka 79, 91
 Mládí Jindřicha IV. 117
 Mládí Simplicia Simplicissima 358
 Mladická způsobnost 12
 Mladý lord 388
 Mlčenlivá žena 242
 Mlíkařka a oba myslivci 82
 Mlynář čaroděj, lhář a dohazovač 206
 Mlynářka 77
 Modrovous 201
 Mojžíš v Egyptě 146
 Momčil 372
 Mona Lisa 244
 Mondí celesti e infernali 347
 Montezuma (C. H. Graun) 64, 65
 Montezuma (J. Mysliveček) 65
 Montezuma (R. Sessions) 421
 Morana 312
 Mörder, Hoffnung der Frauen 349
 Morte dell'aria 348
 Mořští jezdcí 321
 Moses und Aron 252
 Most 429
 Most svatého Ludvíka krále 355
 Mozart a Salieri 213
 Mr. Scrooge 438
 Mrtvé město 248
 Mrtvé oči 204
 Mstitelka Stelidaura 51
 Mučedníci 148
 Mudrci a bloudí (Král Šalomoun, Kejklíř, Vynálezce) 448
 Musa Džalil 376
 Muž ze tmy 317
 Muži z Blackmooru 364
 My Fair Lady 416
 Na uranku 315
 Nabucco 156, 223
 Náměščná 151, 153
 Náměščný Pierot 250
 Náměštíčko 281
 Námluvy 448
 Nápasta 317
 Nápoj lásky 149
 Napoleon kommt 415
 Návrat 311
 Návštěva staré dámy 401
 Ne všechno zlé škodí 52
 Nedorozumění 53
 Nędza uszczęliwiona 219
 Nelson 363
 Němá z Portici 56
 Nemocná láska 45
 Nenadále setkání 101
 Nenadálý host 283
 Nepřemožení 304
 Nerone 165
 Nesmrtelná hodina 320
 Nestinarka 372
 Nešťastné v nemilost klesající Seianus 43
 Neštěstí Orfeova 331
 Netopýr 132
 Neues vom Tage 323, 351
 Nevěsta messinská 229
 New Year 414
 Nikita Veršinín 375
 Nikola Šubić Zrinski 232
 Nina aneb Šílená z lásky (N. Dalayrac) 86
 Nina aneb Šílená z lásky (G. Paisiello) 77

- Nine Rivers from Jordan 423
 Ninette à la cour 83, 90
 Nížina 204
 No for an Answer 367
 Nobilissima visione 404
 Noc Šimona a Judy (Frasquita) 301
 Noclch v Granadě 185
 Noč pered Rožděstvom 213
 Noční let 381
 Noemova plavba 410
 Non tutto il male non vien per nuocere 52
 Norimberská loutka 131
 Norma 151, 153
 Nos 297, 425, 426
 Notre Dame 244
 Nouvelles Aventures 453
 Nová země 277
 Nové šaty krále Pomádé 433
 Nový nájemník 435
 Nusch-Nuschi 350

 O myších a lidech 424
 O noapte furtunoasă 317
 O původu Jaroměřic 221
 O rybáři a jeho ženské 359
 Oba Antonínové 97
 Oberon (C. M. Weber) 95, 180-181
 Oberon (P. Vranický) 95, 112
 Obět 434
 Obléhání Korintu 146
 Obšťastněná nouze 219
 Ocelový skok 292
 Octavia 56
 Očekávání 250, 382
 Oči 448
 Oční lékař 97
 Odjezd 204
 Odkaz Jana Amose Komenského 447
 Odpověď zní Ne 367
 Odsouzení Lukullovo 397
 Odysseus 382
 Odysseův návrat 450
 Odysseův návrat do vlasti 30
 Oedipe (G. Enescu) 268-269
 Oedipe a Colonne 268
 Oedipus der Tyrann (C. Orff) 268, 396
 Oedipus King of Thebes 268
 Oedipus Rex 268, 272-274, 275, 285, 328, 330
 Of Mice and Men 424
 Ogaři 310
 Oheň 311
 Ohně zmar 236
 Ohnivá pec 411
 Ohnivý anděl 293, 295
 Oldřich a Božena 223
 Olimpiade (N. Jommelli) 98
 Olimpiade (J. Mysliveček) 65
 Olimpie 119
 Olteanca 317
 Opera 453
 Opuštěná Ariadna 332
 Opera z pouti 368
 Opuštěná Dido 54
 Oresteia 218
 Orfeida 345
 Orfej 206
 Orfeo (C. Monteverdi) 18, 27, 30, 102
 Orfeo (L. Rossi) 23, 44
 Orfeus a Eurydika (Ch. W. Gluck) 103
 Orfeus v podsvětí 72, 132
 Orlando (G. F. Händel) 66, 69
 Orlando Furioso (A. Vivaldi) 66
 Orleanskaja děva 216
 Ormindo 32
 Orontea, regina d'Egitto 34
 Orphée et Eurydice (F. Paër) 143
 Osud 245, 260-261, 301
 Osvobození Théseovo 332
 Osvobozený Jeruzalém 39
 Otello (G. Rossini) 116, 145
 Otello (G. Verdi) 149, 162
 Otrokem své ženy 51
 Owen Wingrave 411

 Pád Antikrista 369
 Pád Arkuna 230
 Padmávati 340
 Paleček 370
 Palestrina 243
 Pallas Athene weint 380, 391
 Pampagul převlečený za papouška 55
 Pan Johanes 443
 Pan Twardowski 300
 Panna orleánská 216
 Parade 329
 Paradise lost 432
 Paris a Helena 103
 Parsifal 196, 284, 304
 Pasovská čarodějnice 357
 Passażirka 426
 Pastýř Hugh 321
 Paul Bunyan 405
 Peer Gynt 353
 Pelléas a Mélisanda 87, 237, 255-257, 283, 320, 335
 Pénélope (G. Fauré) 285
 Penelope (R. Liebermann) 399, 450
 Penthesilea 359
 Pepita Jiménez 287
 Perníková chaloupka 202, 291
 Perníkové srdce 313
 Persée et Andromède 341
 Perséphone 274, 328
 Perseus (J. B. Lully) 46
 Persische Episode 356
 Peter a Lucia 438-439
 Peter Grimes 277, 306, 319, 321, 405, 406
 Petru Rares 317
 Petruška 270, 313
 Pierrot lunaire 250
 Píková dáma 86, 217
 Pimpinone aneb Nerovný sňatek 57
 Pirát 151
 Písařská louka 130
 Píseň hor 203
 Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka 398
 Píseň o lásce a smrti (F. Martin) 361
 Píseň o zvonu 284
 Pjotr I. 426
 Plač 440
 Plamen 343
 Plameny (E. Schulhoff) 369
 Plameny (J. Hanuš) 441, 445
 Plášť 172
 Plathé aneb Žárlivá Juno 72
 Počátek románu 259
 Pod koly osudu 409
 Podkovář 83
 Podvedený strašpytel 94
 Pohádka o caru Saltanovi 214
 Pohádková říše 365

- Pochodeň Prométheova 445
 Pokladna noc 312
 Pokušanje v dolini Šentflorjanski 314
 Pokušení na poušti 345
 Polapená nevěra 447
 Poliuto 148
 Polský Žid 302
 Pomádé király új ruhája 433
 Pomoc! Pomoc! Globolinkové! 419
 Pomone 44
 Pomyslní astrologové 77
 Popelka 145
 Poplach 429
 Porgy a Bess 325, 367, 416
 Poro 68, 70
 Porsena 39
 Portrét 426
 Poslední výstřel 397
 Postilión z Lonjumeau 130
 Pošetilé děvče 282
 Potopa 275
 Potopený zvon 344
 Poupě 307
 Poustevníkův zvonek 131
 Pouto Adónisovo 21
 Pověst o neviditelném městě
 Kitěži a panně Fevronii 214
 Povratak 311
 Povstání Voseho 376
 Pozdvížení v Efesu 371
 Poznamenání 245
 Pozvání na večeři 363
 Praga nascente da Libussa
 e Primislaio 221
 Pravá věrnost 80
 Precižky 309
 Prikovani Prometei 429
 Prima Donna 362
 Primislaio, primo Re di Boemia 35
 Princ Homburský 387, 389
 Princezna navarrská 72
 Proces 401
 Prodaná nevěsta 220, 224-225, 258, 306
 Profesor Mamlock 439
 Prohnaná vdova 281
 Proměny Prométheovy 447
 Prometeo (L. Nono) 403
 Prométhée (G. Fauré) 285
 Prometheus (C. Orff) 396
 Prorok 121, 123, 124
 Provinilá matka 391
 Provizorní předvedení opery
 Johanes doktor Faust 451
 Prsten Nibelungův 119, 190, 192, 194, 213, 293
 Prsten Polykratův 248
 Prsy Tiresiovy 333, 335
 Prubříský kámen 144
 Pruská pohádka 385
 Přátelé ze Salamancy 178
 Představení svátku masopustního a postního 347
 Představení o duši a těle 20
 Předstíraná prostoduchost 107
 Přemysl, první král český 35
 Příběh dvou měst 362
 Příběh noci vánoční 213, 215
 Příběh opravdového člověka 295
 Příběh potulného studenta 320
 Příběh vojáka 272, 328
 Příhody lišky Bystroušky 262-264
 Přijď království Tvé (Nezaměstnaní) 277
 Přísaaha 155
 Pskovitanka 212
 Psohlavci 301
 Pták ohnivák 270
 Pulcinella 327, 328
 Punch and Judy 453
 Puritáni 151, 154
 Pygmalion (J. Ph. Rameau) 72
 Pygmalion (J. J. Rousseau) 92
 Pyšný, svržený a znovu povznesený Kroisos 56
 Pytlák 184
 Radamisto 67
 Rappresentazione di anima e di corpo 20
 Rappresentazione e festa di Carnasciale e della Quaresima 347
 Raskolnikov 360
 Regina 367
 Rej zavržených 19
 Revizor (W. Egk) 354
 Ricarjat 429
 Riders to the Sea 321
 Rienzi, poslední tribun 189
 Rigoletto 157, 223
 Richard Lví srdce 85, 310
 Rinaldo 67
 Ring des Nibelungen 188, 194
 Ritter Blaubart 201
 Robert ďábel 122, 124, 215
 Roberto d'Evereux 356
 Rodelinda 68, 70
 Rodina švejcarská 223
 Roland (J. B. Lully) 66
 Roland (N. Piccini) 104
 Romeo a Julie (V. Bellini) 153
 Romeo a Julie (B. Blacher) 384
 Romeo a Julie (S. Prokofjev) 292, 294
 Romeo a Julie na vsi 319
 Roméo et Juliette (Ch. Gounod) 134
 Romeo und Julie (J. A. Benda) 92
 Romeo und Julia (H. Sutermeister)
 Romeo, Džulietta i tma (K. Molčanov) 425
 Romeo, Julie a tma (Jan F. Fischer) 446
 Rosamunde Floris 385
 Rozmary Callotovy 346
 Rubín 422
 Rudý střevíček 360
 Ruggiero 63
 Rusalka (A. Dargomyžskij) 208-209
 Rusalka (A. Dvořák) 182, 229
 Ruslan i Ljudmila 207
 Růže pro Johanku 447
 Růžový kavalír 238, 245, 441
 Rybáři v síti (Dvěře, Housličky, Heligon) 449
 Rybářky 80
 Rýnské zlato 184, 194
 Rytíři z Ekebu 280
 Řecké pašije 339
 Řeka kolih 410
 Řemeslnická láska 79
 Říše černých labutí 202
 Sadko 213
 Sakuntala 279
 Salambo 372

- Salome 237, 431, 440
 Sampiero Corso 342
 Sámson 434
 Samson a Dalila 121, 136
 Sant' Alessio 22
 Sarema 245
 Satyr 370
 Satyricon 402
 Savitri 320
 Scény z Mozartova života 185
 Sedláci 430
 Sedlák kavalír 168
 Seelewig 41
 Semiramis 145, 146
 Semjon Kotko 295, 374
 Sen 142
 Sen noci svatojánské (B. Britten) 409
 Sen noci svatojánské (V. Trojan) 371
 Servio Tullio 40
 Sestra Angelika 172, 335
 Sestry z Prahy 96
 Severnýj veter 373
 Shanewis 365
 Schule der Frauen 400
 Schwanda, der Dudelsackpfeifer 302
 Schwarzschanenreich 202
 Si j'étais roi 131
 Sicilské nešpory 159
 Siegfried 195
 Síla lásky otcovské 35
 Síla lžubvi i nenavisti 205
 Síla osudu 160
 Silnější 422
 Silnice 444
 Silvana 178
 Simon Boccanegra 159
 Sírné doly 415
 Skamenený 439
 Skok přes stín 373
 Skokan z Calverského kraje 423
 Skoupý rytíř 218
 Sládek z Prestonu 131
 Slavík 270
 Sluha dvou pánů 445
 Služka paní 57, 74-75, 76, 81, 281
 Sly (Legenda o znovuprobuzeném spáči) 282
 Slzy nože 336
 Směšný princ Jodelet 57
 Smrt Empedoklova 355
 Smrt kmotřička 309
 Smrt Orfeova 22
 Smrt v Benátkách 411
 Smrt ve vzduchu 348
 Smrtná přání 389
 Sněhulák 248
 Sněhurka 212
 Snídaně na hradě Šlankenthalu 450
 Sníh 129
 Socrate (E. Satie) 290, 329
 Sofonisba 87, 99
 Sokratovo trápení se dvěma manželkami 36, 221
 Solimano 63
 Sophie ou Le Mariage caché 86
 Soročinský jarmark 212
 Souboj Tankreda a Clorindy 31
 Soud nad Lukullem 421
 Soumrak bohů 195, 396
 Spiel von Liebe und Tod 438
 Spiklenci aneb Domácí válka 178
 Spuck im Schloss 310
 Srdce 304
 Stálost a síla 38
 Stařecká pošetilost 12
 Stav obležení 435
 Stella 439
 Straka zlodějka 146
 Strašný dvůr 220
 Street Scene 416
 Strojník Hopkins 311, 322
 Strom se zlatou větví 36
 Střelec kouzelník 180
 Strévičky 213, 215
 Stráženo-koseno 313
 Stvořený, pokleslý a pozdvížený člověk 42
 Susannah 423
 Susannens Geheimnis 281
 Svatá z Bleecker Street 419
 Svatá Zuzana 349
 Svatba 270, 328, 394
 Svatba o slunovratu 412
 Svatba Thetidina a Péleova 32
 Svatebčané na Eiffelce 329
 Svätopluk 436
 Svatý František z Assisi 404
 Svěcení jara 270, 373, 392
 Svět na měsíci 80
 Světák 428
 Světy nebeské a pekelné 347
 Svitání nad vodami 443
 Svitanie 439
 Šach Senem 376
 Šárka (Z. Fibich) 229, 306
 Šárka (L. Janáček) 259, 306
 Šarlatán 370
 Šaty dělají člověka 247
 Šelma sedlák 228
 Šest postav hledá autora 422
 Šípková Růženka (P. Čajkovskij) 217
 Šípková Růženka (O. Respighi) 343
 Šizunkové 395
 Škola žen 400
 Špalíček 336
 Španělská hodinka 257, 286
 Šťastná ruka 250
 Šťastný zajatec 53
 Šuhu a létající princezna 398
 Šuriši Vose 376
 Švanda dudák 302
 Švýcarská rodina (J. Weigl) 178, 223
 Tajemství 226
 Tajné manželství 76, 78, 79
 Takové jsou všechny 108
 Tam a zpět 350
 Tamerlán (J. Mysliveček) 65
 Tamerlano (G. F. Händel) 54, 68
 Tankred 144
 Tannhäuser 21, 189-190, 223, 378
 Tarasova rodina 375
 Tea 291
 Telefon aneb Láska ve třech 418
 Temno 371
 Templář a Židovka 182
 Tenor 316
 Teodora Augusta 52
 Teofane 39
 Thais 138
 The Beggar's Opera 87-88
 The Bohemian Girl 132
 The Burning Fiery Furnace 411

- The Captive of Spielberg 89
 The Cradle Will Rock 367
 The Devil to pay or The Wives metamorphos'd 89
 The Devils of Loudun 431
 The Diary of a Madman 414
 The Duenna 89
 The Fairy Queen (H. Purcell) 48, 409
 The Flood 275
 The Good Soldier Schweik 424
 The Ice Break 414
 The Immortal Hour 320
 The Jumping Frog of Calaveras County 423
 The King's Henchman 416
 The Knot Garden 413
 The Lily Maid 320
 The little Sweep 408
 The Marriage 338
 The Midsummer Marriage 412
 The Mines of Sulphur 415
 The Mother of Us All 367
 The Perfect Fool 320
 The Pipe of Desire 364
 The Rake's Progress 274
 The Rape of Lucretia 406
 The School for Wives 400
 The Stronger 422
 The Tale of the Wandering Scholar 320
 The Tale of two Cities 362
 The tender Land 367
 The Threepenny Opera 367
 The Trial of Lucullus 421
 The Turn of Screw 409
 The Wreckers 319
 Theatre Piece 452
 Théseus (J. B. Lully) 46
 Tiefland 204
 Tigrane 52, 53
 Tichý Don 374
 Titus Feuerfuchs 360
 To je válka 433
 Toktogul 376
 Tom Jones 84
 Tosca 124, 171, 373, 378
 Totila 34
 Tragédie člověka 433
 Tragedyja albo Rzecz o Janie i Herodzie 431
 Trakijski idoly 372
 Transatlantic 325
 Trevoga 429
 Trionfo di Afrodite 394
 Tristan a Isolda 192-193, 280, 361, 365
 Trittico 172
 Triumf svaté Jany 422
 Troilus and Cressida 363
 Trois souhaits ou Les vicissitudes de la vie 336
 Trójané 120, 126, 403
 Trojí přání aneb Vrtkavosti života 336
 Trpaslík 247
 Trpělivý Sokrates 57
 Trubadúr 51, 158, 160
 Tři apokryfy (O úpadku doby, Svátá noc, Romeo a Julie) 445
 Tři goldoniovské komedie 346
 Tři zlaté vlasy děda Vševeda 309
 Třigrošová (Šestáková) opera 89, 323, 324
 Třírohý klobouk 289
 Turandot (F. Busoni) 326, 327
 Turandot (G. Puccini) 172, 278
 Turek v Itálii 145
 Tvrdé palice 228
 Ubohý námořník 331
 Události za nouzového přistání 385
 Udělejme si operu 408, 449
 Úklady a láska 401
 Ukroščenije stroptivoj 424
 Ulisse 382
 Un giorno di regno 163
 Undine (E. T. A. Hoffmann) 177
 Undine (A. Lortzing) 184
 Unicorn, the Gorgon and the Manticore 419
 Únos Evropy 332
 Únos ze serailu 90, 110
 Upír 181
 Uragán 142
 Ušlechtilá láska 73
 Ušlechtilost Titova 63, 107
 Utajené manželství 54
 Uthal 117
 Útok na mlýn 142
 Uvězněná na Špilberku 86, 89
 V bouři 375
 V slunci plane lásky žár 403
 V studni 227
 V zahradě jsou s láskou svou Don Perlimplin s Belisou 381
 Valdštejn 302
 Valkýra 195
 Vanda 228
 Vanessa 420
 Vánoční stromek 291
 Vašeto prístavie 429
 Věc Makropulos 264-265
 Věčná hvězda 317
 Věčný oheň, střezžený vestálkami 36
 Velikaja družba 374
 Velitel Paříže 430
 Venkovský filosof 76
 Venkovský lékař 386
 Venus and Adonis 48
 Verbum nobile 220
 Verlobung im Traum 369
 Věrná nymfa 66
 Věrnász 434
 Veronika 339, 357, 441
 Veselá společnost 347
 Veselé ženy windsorské 187
 Veselohra na mostě 338
 Vesnické zpěvačky 79
 Vesnický lazebník (J. A. Hil-ler) 83, 91, 95
 Vesnický lazebník (J. Schenk) 95
 Vesnický věstec 82, 110, 206, 227
 Vespasiano 26
 Vestálka (S. Mercadante) 155
 Vestálka (G. Spontini) 118
 Větrná hůrka 424
 Věž 381
 Věžnice parmská 342
 Vilém Tell 120, 146-147
 Vily (G. Puccini) 131
 Vily (R. Wagner) 189, 344
 Vina 308
 Viola 226
 Violanta 248
 Viriněja 425
 Vítězství cti 53
 Viva la Mamma (Le convenienze e le inconvenienze teatrali) 149

- Vláška žen 372
 Vlasy skon 306
 Vodař 116, 219
 Vodník 310
 Vojáci 382
 Voják a tanečnice 336
 Vojcek 231, 253-254, 277,
 297, 306, 314, 324, 373, 379
 Vojna 369
 Vojna a mír 296
 Volba nevěsty 326
 Volo di notte 381
 Vom Fischer und syner Fru 359
 Von heute auf morgen 250, 323
 Vračara 315
 Vrah, naděje žen 349
 Vražda v katedrále 348
 Výlety paně Broučkovy 261-
 -262
 Vyměněné ženy 90
 Vypočítáno a prohráno 380
 Výroční trh 91
 Vyvrhel 363
 Vzdálený tón 244, 373
 Vzestup a pád města Maha-
 gonny 323
 Vzkříšení (F. Alfano) 278
 Vzkříšení (J. Cikker) 437
 Vzpoura žáků 430

 Walder 92, 228
 Wat Tyler 364
 We come to the River 389
 Werther 137
 West Side Story 416
 What men live 340
 Widma 220
 Wieland der Schmied 435
 Wuthering Heights 424

 Xerxes (Händel) 69

 Yvetotský král 341

 Z mrtvého domu 265, 346
 Za krásnyj Petrograd, 1919
 god 373
 Zabobon 219
 Zagmuk 373
 Zahradnice z lásky 107
 Zákaz lásky 189
 Zámečník 86
 Zámek 384
 Zámek na Cornstynie 219
 Zamilovaný bratr 74
 Zamilovaný Herkules 33
 Zampa aneb Mramorová ne-
 věsta 129
 Zamyšlení mudrci 78
 Zápisky bláznovy 414
 Zasněný jirka 247
 Zásnuby v klášteře 294
 Zásnuby v San Domingu 354
 Zásnuby ve snu 369
 Zaubertrank 361
 Závět tety Karoliny 341
 Zazà 169
 Zběh 84
 Zbrojří 184
 Zdravý nemocný 442
 Ze dne na den 250, 414
 Zedník a zámečník 129
 Zémire et Azor 85
 Zchátralý poručník 35
 Zítřka 431
 Zjevení duší 220
 Zkouška na operu 184
 Zkročení zlé ženy (H. Goetz)
 201
 Zkročení zlé ženy (V. Šebalín)
 424
 Zlaté jablko 33, 37
 Zlato 348

 Zlatý kohoutek 214, 270
 Zlé se v dobré obrátí 23
 Zločin a trest 433
 Zneuctění Lukrécie 406-407
 Zöchre ve Tachyr 376
 Zpěvanda 80
 Zrození lyry 341
 Ztracený ráj 432
 Ztroskotanci 319
 Zuřivý Masaniello 56
 Zuřivý Roland (A. Vivaldi) 66
 Zuzana Vojřívová 442
 Zuzančino tajemství 281
 Zvědavé ženy 280-281
 Zvíkovský rarášek 305
 Zvonek 150
 Zwischenfälle bei einer Not-
 landung 385

 Žebrácká opera 68, 87-89,
 323
 Žebravý student 132
 Žena beze stínu 239
 Ženci 82
 Ženich z onoho světa 313
 Ženichové (Jan F. Fischer)
 301, 446
 Ženichové (K. Kovařovic) 301
 Ženitba (B. Martinů) 338
 Ženitba (M. Musorgskij) 210
 Ženskoje carstvo 372
 Židovka 124
 Život Orestův 379
 Život prostopášíka 274, 275,
 387
 Život s idiotem 427
 Život za cara 207-208
 Žňový věnec 91
 Žofie aneb Tajné manželství 86
 Žvanivý slimejš 442

OBSAH

ÚVODEM	5
<i>Opera před operou</i>	7
<i>17.—18. století</i>	13
FLORENTSKÁ CAMERATA	15
MONTEVERDI	18
ŘÍMSKÁ OPERA	20
BENÁTSKÁ OPERA	25
NA SEVER OD ALP	36
MĚŠŤANSKÁ OPERA V NĚMECKU	41
FRANCOUZSKÁ BAROKNÍ OPERA	44
OPERA NA BRITSKÉ PŮDĚ	48
NEAPOLSKÁ OPERA	50
OPERA SERIA	58
OPERA BUFFA	73
ZROZENÍ ZPĚVOHRY	81
REFORMA OPERY	98
GLUCK	101
MOZART	106
<i>19. století</i>	113
PAŘÍŽ OPERNÍM CENTREM	115
GRAND OPÉRA	120
OPÉRA COMIQUE	127
OPÉRA LYRIQUE	133
NA VRCHOLU ITALSKÉ OPERY	143
TROJHVĚZDÍ ROSSINISTŮ	144
VERDI	156
VERISMUS	167
PUCCINI	170
NĚMECKÁ ROMANTICKÁ OPERA	174

WAGNER	188
DOZNÍVÁNÍ ROMANTISMU	200
PŘÍNOS NÁRODNÍCH HUDEBNÍCH KULTUR	205
Rusko (205) Polsko (218) Česká opera (221) Maďarsko a Chorvatsko (231)	
<i>20. století</i>	<i>233</i>
OD ROMANTISMU K AVANTGARDĚ	
(1900—1920)	235
(R. Strauss /236/ expresionismus /248/ impresionismus /255/ Janáček /259/ Stravinskij /269/)	
TRADICE A NÁRODNÍ KULTURY	
(1900—1945)	278
Itálie (278) Francie (283) Španělsko (287) Rusko (290) Polsko (298) Česká opera (300) Chorvatsko (310) Slovinsko (313) Srbsko (314) Maďarsko (316) Rumunsko (316) Bulharsko (318) Anglie (319)	
INTERMEZZO: ČASOVÁ A JAZZOVÁ OPERA	
(1920—1930)	322
NEOKLASICISMUS (1930—1945)	326
Paříž /Šestka, Martinů/ (329) Itálie (343) Neoklasicismus v Německu a ve Švýcarsku (348) Anglie a Spojené státy americké (362) Střední a východní Evropa (368)	
OPERA PO ROCE 1945	377
Románské země (402) Nástup opery v anglických zemích (405) Východní a střední Evropa (424)	
LITERATURA	455
JMENNÝ REJSTRÍK	457
REJSTRÍK SCÉNICKÝCH HUDEBNÍCH DĚL	470

J A N T R O J A N

Dějiny opery

tvůrci předloh

libretisté

skladatelé

a jejich díla

Obrazovou přílohu uspořádal autor
Obálka, grafická úprava a sazba Luboš Drtina a Miroslav Kloss
Reprodukce Propag Servis, Brno
Vydalo nakladatelství Ladislav Horáček — Paseka
v Praze a Litomyšli roku 2001
jako svou 428. publikaci
Vydání první
Redaktor Jaromír Zelenka
Technický redaktor Petr Čížek
Tisk a vazba MTZ — Tiskárna Olomouc, a.s.
Studentská 5, 771 64 Olomouc

ISBN 80-7185-348-8

Reprodukce na titulu:
Giuseppe Ambrogietti
jako *Don Giovanni*
a *Giuseppe Naldi*
jako *Leporello* v první
londýnské inscenaci
Don Giovanniho
na olejomalbě
Johna Partridge
(1819)



ISBN 80-7185-348-8



788071 853480

Skenováno pro studijní účely