

PŮVOD OPERY A JEJÍ HUDEBNÍ OBSAH

Giuseppe Verdi je miláčkem operního obecnstva na celém světě. Není snad divadelního návštěvníka, který by neznal jméno tvůrce italské národní opery a jednoho z nejznámějších světových skladatelů. V dějinách hudby je málo mistrů tak vysloveně dramatického typu, jakým byl Verdi. Celá jeho životní práce se soustředila téměř výhradně na operní žánr, v jehož historii vytvořila Verdiho plodná tvorba celou epochu, bez níž by byl nemyslitelný další realistický vývoj operního umění. Italská lehkost a zpěvnost svítivých, volně plynoucích melodií, podložených prostou, ale působivou harmonií a instrumentací, lidovost a národnost jeho hudebního jazyka, demokratický postoj a humánnost jeho hudby, poutavé náměty a neobyčejný divadelní smysl – to všechno zajistilo Verdiho dílům trvalý život na všech světových scénách.

Tvorba Giuseppe Verdiho nevstřebala do sebe pouze živelnou zpěvnost a ohnivý temperament italského lidu, ale čerpala svou sílu z osvobozeneckých, vlasteneckých myšlenek, kterými tehdy žila celá Itálie. Právě v první polovině 19. století, kdy Itálie, politicky roztržštěná a uchvácená cizinci, bojovala za své sjednocení a kdy nejlepší synové jejího lidu prolévali svou krev v houževnatých revolučních povstáních, vznikala Verdiho díla, která mu vynesla název „maestro italské revoluce“. Italové dobře vycítili pravého ducha hudby skladatele, jehož vřelé

sympatie k revolučnímu hnutí nebyly ani v občanském životě platonické. A tak Verdi, který v jednom ze svých dopisů nadšeně volá: „Ať žije tedy Garibaldi. Bože, je to muž, před nímž nutno pokleknout!“ (Angelu Marianimu, 27. V. 1860), se stává jedním z nejvýznamnějších zjevů italského obrození – „Risorgimenta“. Politickým programem celého hnutí – který se pochopitelně ohrázel i v umělecké tvorbě z tohoto období – bylo národní sjednocení Italie. Nebylo proto náhodou, že melodie vlasteneckých zpěvů z takového *Nabucca*, *Lombardanů na první křížové výpravě*, *Ernaniho*, *Attily* a j., plně bojovného vzrušení, brzy zlidověly a staly se přímo revolučními písněmi italského lidu. Jejich nadšení bylo tak zapalující, že nejednou vznikaly při představení politické demonstrace. Verdi proto musil často zápolit s oficiální censurou, která se bála podněcujících textů jeho děl. („Drahý Sommo, jsem v moři béd! Censura téměř jistě zakáže naše libreto,“ píše na př. Verdi 7. II. 1858 z Neapole libretistovi *Maškarního plesu* Antoniu Sommovi a odmítá censurou „z milosti“ navržené „úpravy“, které byly takového rozsahu, že úplně změnily osoby libreta i dobu a prostředí už hotového díla. „Jak jistě míníte, nelze tyto opravy připustit; tedy žádá opera...“ [tamtéž].)

Podstatná část z velkého počtu oper, vytvořených Verdim, žije dodnes na divadelních jevištích a těší se neustálé oblibě a lásce posluchačů na celém světě. *Aida* patří bezesporu k nejznámějším z nich. Její kompozice spadá do vrcholného tvůrčího období italského mistra. Původ jejího vzniku je trochu nezvyklý. Roku 1869 požádala egyptská vláda Verdiho – tehdy už světoznámého, váženého skladatele –, aby napsal operu pro nové káhirské divadlo k příležitosti otevření Suezského prů-

v Aidině vzpomínání na vlast,

Lo stesso movimento
ppp cantabile

Aida: Kde ne-be blankytné, kde krajů rodných vů-ně, *)

hned nato v následujícím výstupu s otcem a v závěrečném duetu, kdy milenci umírají se jménem vlasti na rtech.

Z ostatního hudebního materiálu je pozoruhodná modlitba kněží z chrámové scény, silně orientálně laděná, která se ozývá i v závěru opery při Radamově pohřbení:

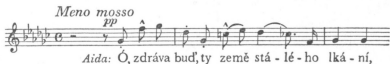
Andante con moto
mf

První knězka: Ó slyš, moc-ný Fthà, pros-by mé,

Zajímavé je i zpracování finalových částí opery. Zatím co v závěru I. dějství je běžné finale sólistů a sboru, finale II. dějství je komponováno ve stylu velké opery, má lesk a divadelní efektnost. Zde se však zauzluje konflikt: Radames přijímá ruku Amneridy a Aida se shledává se svým zajatým otcem. Ve výpravném rámci s okázalým průvodem, baletem a dechovými nástroji na scéně spřádá Verdi složitý obraz různorodých a prolínajících se citů svých postav. V následujících dějstvích nemají finale obvyklou formu. Zejména v závěru opery se zase objevuje Verdi-psycholog: po temné tragice soudu a Amneri-

*) Na konci notového příkladu — počátku Aidiny arie chybí opakované osminové *cís*¹.

dině výbuchu žalu všechno ztichne: za vřelého dvojzpěvu umírá Aida s Radamem, zatím co nahoře se ozývají pochmurné modlitby kněží a Amneridina slzami přerývaná prosba k bohům. V jímavé melodii se loučí milenci se světem:



Partitura *Aidy* byla dokončena v polovině listopadu 1870. K slavnostnímu provedení, které se stalo mezinárodní událostí, došlo až 24. prosince 1871 v Káhiře za dirigování Bottesiniho s Pozzoni-Anastasiovou (*Aida*), Grossiovou (*Amneris*), Monginim (*Radames*), Medinim (*Ramfis*), Costou (*Amonasro*) a Stellerem (král). Verdi nebyl přítomen této premiéře, která se už předem stala sensací. Zúčastnil se až uvedení v milánské Scale, kde opera po prvé zazněla 8. února 1872 za řízení Franca Faccia, s Terezou Stolzovou v roli *Aidy* a Marií Waldmannovou jako *Amneris*. Jak v Káhiře, tak v Miláně se nové dílo setkalo s obrovským úspěchem a mělo cestu do světa rázem otevřenu. Pro nás je zajímavé, že proslulá sopranistka Tereza Stolzová, první italská *Aida*, která brzy proslula v této roli (byla blízkou přítelkyní Verdiho i jeho ženy; úlohu *Aidy* studovala přímo pod mistrovým vedením) byla Češka, rodem z Kostelce nad Labem. Vynikající umělkyně se vždycky hlásila ke svému původu (na jejím hrobě na milánském hřbitově je nápis: „...byla narozena v Čechách; se silou a ušlechtilostí zpěvu spojovala vznešenost a krásu ducha.“).

Do Prahy se *Aida* dostala více než deset let po svém vzniku.

Nastudoval ji po prvé Mořic Anger 15. února 1884 v Národním divadle. Aidu zpívala hostující italská pěvkyně Emma Turolla, Radama rovněž Ital, angažovaný v Praze — Carlo Raverta, Amneridu Klementina Kalašová, Amonasra Leopold Stropnický, Ramfise Karel Čech a krále František Hynek. Od té doby — možno říci — *Aida* nikdy nadlouho nezmizela s našich jevišť. Je u nás — a bude vždy — pro své hudebně-dramatické kvality a melodické bohatství jedním z nejoblíbenějších děl světového operního repertoiru.

Dr Jarmila Brožovská

plavu. Verdi zprvu odmítl a teprve příští rok v Paříži došlo k dohodě o realizaci tohoto návrhu. Podle scénáře, vypracovaného Mariettem Bejem (francouzským egyptologem, jemuž bylo za badatelskou práci o egyptské kultuře propůjčeno používání čestného egyptského přídomku Bej), připravil Verdimu prozaické libreto Camille du Locle, které pak italsky přebásnil Antonio Ghislanzoni.

Po hrdinských námětech čtyřicátých let, naplněných nadšeným vlasteneckým pathosem, hledá Verdi tvůrčí podněty v sociálním psychologickém dramatu. Tak vznikly v rychlém sledu za sebou jeho nejpopulárnější opery *Rigoletto*, *Troubadour* a *Traviata*, v nichž se utvářel Verdiho osobitý hudebně dramatický sloh. Čerpaje z dosavadních tvůrčích zkušeností obrací se skladatel v padesátých letech k žánru t. zv. velké opery francouzské, kterou naplňuje novými myšlenkami a obohacuje svým mistrovským realistickým hudebním zpracováním. Tudy vede cesta i k jeho *Aidě*.

Verdi se vždy podstatně podílel na zpracování libreta. Ve vztahu k textové předloze měl totiž všechny významné rysy skladatele-dramatika: tvůrčí fantasmie a vyzrálý smysl pro dramatickost mu vytvářely přesnou představu dramatických forem a naopak neobyčejná dramatická síla jeho hudby mu pomáhala překonávat slabiny libret i případnou povrchní efektnost jejich námětů.

Umístěn do starého Egypta je námět *Aidy* svým prostředím zdánlivě naprosto odlehlý, svou fabulí pak prostý, až obecný. Aida, dcera etiopského krále, žije jako otrokyně na dvoře egyptského vladaře a miluje vojevůdce Radama, po němž touží i princezna Amneris. Když se oba milenci za pomoci

Aidina otce pokusí o útěk, je Radames zajat a jako zrádce vlasti odsouzen k zazdění za živa. Věrná Aida umírá dobrovolně s ním. V podstatě jde tedy o věčný spiritus movens dramatické tvorby – milostný trojúhelník. Co však Verdi udělal z tohoto tematu s problematikou na první pohled tak povšechnou, zasazenou přitom do dráždivě exotické atmosféry! Především mu nešlo o „fotografii“ egyptského prostředí a ztrnulé masky starých Egyptanů, ale o obraz živých lidí, ovládaných city a vášněmi, milujících i nenávídějících. Jeho nešťastní milenci, zmítaní mezi horoucí láskou k sobě a citem povinnosti k vlasti, jsou krásní, vělí lidé, bojující za svou lásku, za svou svobodu. K nim se přidružuje Amonasro, Aidin otec, král poražený Ethiopie, který se však nevzdává a usiluje dál o osvobození své země. Amneris, vraždící raději milovaného muže, než by se jej zřekla, a zoufající pak nad svým činem, je ve své vášni velkou tragickou postavou.

Vnitřní citová konfliktnost jednotlivých postav byla pro Verdiho-dramatika důležitá jak při vykreslování mistrné psychologické charakteristiky, tak při narůstání ústředního konfliktu. Prudké a protichůdné city bouří v nitru těchto lidí: Aida vášnivě miluje Radama a trpí touto láskou, v níž vidí zradu své vlasti a lidu. Radames bojuje proti Aidiným bratrům, ale přitom by rád své milované vrátil ztracený trůn. Amneris, marně dobývající Radamovu lásku, vydává jej trestu smrti, čímž však zasahuje i vlastní srdce. Dramatické postavy tu už nejsou zjevnými proklamátory revolučních thesů jako v prvním období Verdiho tvorby. Jsou prochnuty neobyčejnou lidskostí, která vane jak z Aidiny touhy po vlasti, tak z Radamova úporného vnitřního boje či Amneridiny vášně, a která

se projevuje v hluboké psychologické kresbě jejich duševního světa. Důležitou úlohu zaujímají v opeře egyptští kněží. Už předchozí *Don Carlos* s přísným, nesmlouvavým zachycením tíživé atmosféry Španělska za vlády inkvisice byl rukavicí, vrženou církevní moci, která v 19. století dusila Itálii. Vzpouira „Mladé Italie“, zápasící za svobodnou, národní a světskou kulturu proti církevnímu tmářství jasně proniká i z plastického obrazu kněží v „Aidě“. Ti, kteří politicky ovládali Egypt, se tvrdě dovolávají smrti zajatců a ničí nevinný život Radamův; vždyť sama Amneris, jejíž žárlivá vášeň byla strůjcem pohromy, proklíná jejich necitelnost.

Verdi se horlivě zúčastnil práce na libretu. V korespondenci s Ghislanzoniem najdeme přesné pokyny a návrhy, jakými zahrnoval svého libretistu. V dramatické výstavbě díla kladl veliký důraz na vzájemnou kontrastnost jednotlivých scén a požadoval výstižné navození atmosféry pro dramatickou akci. Velmi přesně cítil a dovedl vymezovat význam přímo každého slova pro dramatickou situaci. Libretista musil dosáhnout lapidárnosti slovního výrazu pro dramatický spád děje, jemuž Verdi přikládal velkou váhu pro pravdivý účín díla (tak na př. Wagnerovu *Lohengrina* vytýkal „*děj pomalý jako slova. Tedy nuda.*“ Carteggi II., 220.). Verdi se přitom při komposici opíral u jednotlivých výstupů o t. zv. „scénické slovo“, svým významem jakési ústřední slovo, „ *které zřetelně vyslovuje a jasně a zřejmě vystihuje situaci*“ (z dopisu Antoniu Ghislanzoni, Santa Agata, 17. VIII. 1870). Na místech, která to dramaticky vyžadovala, musil libretista připravit dostatečnou příležitost ke kantabilnímu rozvinutí scén lyrických i monumentálních. *Aida* je znamenitě divadelně konci-

povaná opera s exotikou starého Egypta i efektností velkých slavnostních scén a průvodů. Je to dokonalý typ velké opery v tom nejlepší smyslu, mistrně formálně pracované, jejíž poutavý rámec je naplněn tepem skutečného života. „Velká opera“ je tu však jen názvem určitého typu, nikoliv přesné formy, tak, jak ji známe z velké opery francouzské. Je to velká opera Giuseppe Verdiho.

V *Aidě* se nám Verdi představuje jako skladatel vyzrálého, osobitého dramatického slohu. Bohatá melodická invence, zpěvnost, prostupující celou operu, je tu spjata s technickým mistrovstvím, s dokonalým zvládnutím harmonického bohatství epochy romantismu, s polyfonní a kontrapunktickou prací a znamenitou divadelně cítěnou instrumentací, kde Verdi vynikajícím způsobem využil timbrevých vlastností nástrojů (zejména v orientálním koloritu některých scén, na př. v chrámové scéně v I. jednání nebo ve scéně u Nilu ve III. dějství). Významným rysem hudebního zpracování *Aidy* je melodický recitativní sloh, v němž je nenásilně spojena kantiléna s deklamačním recitativem. Tím Verdi dospěl – jako už předtím v *Donu Carlosu* – k zrušení tradičního principu číselného rozčlenění, jak k tomu směřoval již ve svých dřívějších dílech.

Aida znamenala pro Verdiho veliký úspěch, ale i řadu trpkostí. Kritika, překvapená vývojem operního slohu italského mistra, začala v jeho hudbě hledat vlivy wagnerianismu, po prvé v *Donu Carlosu*. Kritikové nepochopili, že Verdi došel cestou tvůrčího hledání k vlastnímu dramatickému slohu, v němž se spojily nejcennější výsledky jeho životní práce, jak byly svrchu charakterisovány. K výkladu domnělého „wagnerianství“ mohly vést dva z výrazových prostředků *Aidy*:

které se pak v průběhu díla ozývá tam, kde nám skladatel odhaluje Aidinu lásku. S ním se v mistrném kontrapunktickém zpracování spojuje druhý významný motiv opery, charakterisující egyptské kněze:



Tato melodie, tísnivá ve své resolutnosti, hřímá s plnou naléhavostí ve finale II. dějství opery a v závěrečném dějství, kdy je souzen Radames.

Obrazu Aidy jako hrdinky příběhu a odhalení hloubky jejího duševního utrpení věnoval skladatel nejvíce pozornosti. Proto se také její motiv vrací v různé podobě na mnoha místech opery, ve velkém monologu-modlitbě v I. dějství, ve vzrušeném dialogu s Amneris ve II. jednání, při Aidině příchodu ve scéně u Nilu. V psychologické kresbě Aidy zaujímá také podstatnější místo hlavní thema úpěnlivé prosby k bohům (před proměnou v I. dějství), které se objeví i na konci bolestného rozhovoru s Amneris:



Velmi plasticky nám Verdi podal i vznětlivou povahu Amneris, její neústupnou, temnou vášeň k Radamovi a žárlivou nenávist k Aidě. V rozhovoru s Radamem v úvodním dějství, ve slavnostní scéně po návratu z boje a po princeznině unáhleném činu, kdy si Amneris přiznává, že Radama stále miluje, zazní její thema v původní čisté podobě:

Allegro assai moderato



V obměněné formě se vynoří i ve výstupu před soudem, kde se Amneris zoufale snaží o Radamovu záchranu.

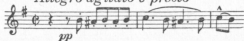
Úlisně, lstivě předený motiv:

Andante mosso



vyjadřuje snahu Amneris vylákat z Radama milostné přiznání. Jeho obměnou je vzrušený, neklidný motiv, na němž je vybudován rozhovor Amneris a Radama v I. dějství a který se ozve i při Aidině zmínce o hroící princeznuě pomstě i zase v Amneridině uspokojení, že se zbavila sokyně; mluví jasně o Amneridině žárlivosti:

Allegro agitato e presto



Typickou ukázkou Verdiho vyzrálého charakterisačního umění je výraz nejvyššího bolu v Amneridině lkání při souzení Rada-
ma, kde tato hrdinka dorůstá tragické velikosti. Její bolesti pře-
rývané, dušené výkřiky jsou typickými verdiovskými intona-
cemi-vzdechy, jaké slyšíme na př. u zlomené Violetty, v žalu
Leonory z *Troubadoura* či později v nářku Desdemonině:

Allegro

K Radamovi se neváže tak úzce osobní materiál motivický. Jeho postava vojevůdce je charakterisována dosti povšečně bojovým úsečným motivem, jaký slyšíme na začátku opery, když Radames sní o své budoucí válečné slávě, podobný motiv podmalovává jeho rozmluvu s Aidou na začátku nilské scény. Jde tu však více o vystižení celkové dramatické situace, nežli o nějaký druh „leitmotivu“, protože žádný z těchto motivů se už v díle neobjeví. Radamovy zpěvy však se rozrůstají do nádherných, hluboce emocionálních melodií, když hrdina mluví o své lásce k vlasti a k Aidě. Zde je pozoruhodná právě scéna u Nilu, kde se Radames z počátečního váhání vyzná ze své vše překonávající lásky a rozhovor obou milenců stoupá v nadšené rozhodnutí uprchnout. V tomto výjevu velmi vzeštné gradace tryská jedna kantiléna za druhou, jedna krásnější než druhá. Je typické, že všude tam, kde hrdinové zpívají o lásce k vlasti – která se ovšem u Aidy a u Radama spojuje s citem k milované bytosti –, Verdiho invence přímo hýří melodickým bohatstvím. Tak je tomu v Radamově romanci na začátku díla,

Andantino
con espr.