

**Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění
Zpěv

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Antická kultura v opeře

BcA. Olga Koblížková

Vedoucí práce: odb. as. Vladimír Doležal

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, duben 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Music and Dance Faculty**

**Art of Music
Voice**

MASTER'S THESIS

Antiquity in the opera

BcA. Olga Koblížková

Thesis supervisor: odb. as. Vladimír Doležal

Awarded academic title: MgA.

Prague, April 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Antická kultura v opeře

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

BcA. Olga Koblížková

Poděkování

Děkuji panu PhDr. Ivanu Rumlovi za inspirující námět tématu mé diplomové práce. Děkuji svému vedoucímu diplomové práce, panu odb. as. Vladimíru Doležalovi za trpělivost, diskuze na dané téma a podnětné a tvůrčí připomínky, které vedly k rozvoji mé diplomové práce. V neposlední řadě chci poděkovat své rodině za neutuchající podporu a obětavost, bez které bych tuto práci nemohla dokončit.

Abstrakt

Tato práce si klade za cíl zmapovat oblast operní tvorby inspirované kulturou antického období Řecka a Říma, včetně nastínění historického vývoje obou antických kultur a jejich vlivu na pozdější umělecké směry. V první části této diplomové práce je zkoumán jak antický mýtus, tak i antické drama, se svými předními autory, jako samostatný útvar. Následně se poukazuje na jejich vývoj a jejich využití v operních dílech. V druhé části této diplomové práce je soustředění zaměřeno na vybrané opery a jejich tvůrce, kteří si jako námět pro svou operu vybrali právě antický motiv. Obsah těchto kapitol se dotýká samotného popisu děje zmíněných oper, i podrobnějšího rozboru děje v hudebním kontextu s výčtem zásadních operních scén. V rámci toho je čtenář seznámen i s nejvýznamnějšími interprety hlavních úloh daných oper a taktéž je poukázáno na výrazná umělecká pojetí především zvukového a obrazového záznamu.

Abstract

This work aims to map the area of opera creation inspired by the culture of ancient Greece and Rome, including an outline of the historical development of both ancient cultures and their influence on later artistic trends. In the first part of this thesis, both ancient myth and ancient drama, with their leading authors, are examined as a separate entity. Subsequently, their development and their use in opera works is pointed out. In the second part of this thesis, the concentration is focused on selected operas and their creators, who chose an antique motif as the subject for their opera. The content of these chapters touches on the very description of the plot of the mentioned operas, as well as a more detailed analysis of the plot in a musical context with a list of essential opera scenes. As part of this, the reader is also introduced to the most important interpreters of the main roles of the given operas, and it is also pointed out to significant artistic concepts, especially of sound and visual recording.

Obsah

Úvod	1
1. Antika	2
1.1. Definice pojmu Antika	2
1.2. Historické dělení antického Řecka	2
1.2.1. Archaické období	2
1.2.2. Klasické období	3
1.2.3. Helénistické období	4
1.3. Řecká mytologie	6
1.3.1. Obecná definice mýtu	6
1.3.2. Základní charakteristika řeckého mýtu	6
1.3.3. Základní přehled o vzniku řeckých bohů	7
1.3.4. Olympané	8
1.4. Římské impérium	8
1.5. Historické dělení antické římské éry	9
1.5.1. Rané období císařské vlády antického Říma	9
1.5.2. Vrcholné období římského císařství	11
1.5.3. Pozdní antika a postupná christianizace římské říše	11
1.5.4. Konec římského impéria	13
1.6. Římská mytologie	13
1.6.1. Bohové antického Říma	13
1.6.2. Mýtus o zrodu města Říma	14
1.7. Antický mýtus jako zdroj inspirace v operní tvorbě	15
2. Antické drama	17
2.1. Vznik a vývoj antického divadla a dramatu	17
2.2. Antická tragédie a její přední tvůrci	17
2.2.1. Aischylos	18
2.2.2. Sofoklés	19
2.2.3. Euripides	20
2.3. Antická komedie a její přední tvůrci	21
2.3.1. Aristofanés	21

2.3.2. Tittus Maccius Plautus	22
3. Ovlivnění operních děl antickým mýtem a dramatem	23
3.1. Orfeo a Eurydika Christopa Willibalda Glucka	23
3.1.1. Stručná charakteristika operní reformy Christopa Willibalda Glucka	24
3.1.2. Orfeus a Euridika podle antické mytologie	25
3.1.3. Děj opery Orfeo a Euridika Ch. W. Glucka v hudebním kontextu	26
3.1.4. Árie “Che faro senza Euridice?” a její interpretace	27
3.2.5. Orfeus a Euridika v tvorbě jiných skladatelů	27
3.2. Médea	29
3.2.1. Děj opery Médea	30
3.2.2. Děj opery Médea v hudebním kontextu	31
3.2.3. Titulní role Médey a její významné představitelky	33
3.3. Norma	34
3.3.1. Děj opery Norma	34
3.3.2. Děj opery Norma v hudebním kontextu	35
3.3.3. Cavatina Normy “Casta Diva”	36
3.3.4. Nejvýraznější představitelky Normy a zajímavé nahrávky	37
3.4. Élektra	38
3.4.1. Děj opery Élektra	39
3.4.2. Děj opery Élektra v hudebním kontextu	40
3.4.3. Výrazné umělecké pojetí opery Élektra a její významné představitelky	42
Závěr	43
Seznam použitých zdrojů	44
Přílohy	45

Seznam příloh

- Příloha 1 – Ukázka antické architektury
- Příloha 2 – Ukázka antického divadla
- Příloha 3 – Ukázka notového zápisu cavatiny Normy “*Casta Diva*”

Úvod

Již v rámci zpracování tématu mé bakalářské práce *“Antické motivy v operách napříč staletím”*, jsem měla možnost poznat, jak bohatá je operní tvorba inspirovaná antickou epochou. Ať už se jedná o zhudebněné příběhy reálných historických postav (např. G. F. Händel *“Giulio Ceasare”*), mýtických příběhů (např. H. Berlioz *“Trojané”*, CH. W. Gluck *“Orfeus a Euridyka”*), antických dramat (např. L. Cherubini *“Medea”*, R. Strauss *“Élektra”*) nebo starozákonních příběhů (např. R. Strauss *“Salomé”*, G. Verdi *“Nabucco”*). Svou obsáhlostí se toto téma může zdát nevyčerpatelné, resp. není možné v diplomové práci obsáhnout všechna operní díla inspirovaná antickou kulturou. Proto jsem si v této práci vytyčila dva úkoly. Zaprvé uvést čtenáře do historického kontextu antické doby, v základním měřítku nastínit historické dělení obou starověkých velmocí, s akcentem na jejich kulturní odkaz budoucím generacím. Nebylo možné opomenout vývoj řecké a římské mytologie, včetně definice pojmu *“mýtus”* a základní charakteristiky a přehledu hlavních božstev. Samozřejmostí, vzhledem ke zvolenému tématu, se stala i kapitola *“Antický mýtus jako zdroj inspirace v operní tvorbě”* (kap.1.7., str.15), která se přehledově dotýká jak přímých inspirací v opeře, tak i letmých motivů a náznaků, které můžeme v operách rozdílných autorů pozorovat. Větší pozornost jsem v této práci věnovala též antickému dramatu, neboť nelze popřít jeho přímý i nepřímý vliv na pozdější vývoj opery jako vokálně-jevištní formy a následné tvorby operních děl. V rámci této kapitoly je popsán vznik a historie antického divadla a jsou představeni přední tvůrci antického dramatu i komedie. Kapitola *“Ovlivnění operních děl antickým mýtem a dramatem”* (kap.3, str.21) se zabývá popisem a rozbořem vybraných oper¹, včetně popisu okolností vzniku daného díla a základní datace. Vždy je představen základní děj operního díla a následně je děj rozebrán z hudebního hlediska. Ke každé opeře je též přilepena podkapitola zabývající se výraznými interprety, kteří v minulosti ztvárnili hlavní role, případně výraznými audio a video záznamy.

¹Výběr zmíněných oper podléhá osobním preferencím autorky.

1. Antika

1.1. Definice pojmu Antika

“Pojem Antika, pocházející z latinského výrazu “antiquitas” (dávné časy) nebo “antiquus” (starobylý), který je v dnešní době chápán jako označení pro historickou epochu, se prosadil až počátkem 20. století. Výrazem “antický” se původně označovaly již v renesanci starověké umělecké památky, a to především sochařská díla, ke kterým v ranném novověku začala vzhlížet evropská civilizace jako k uměleckému ideálu. Německý estetik, zakladatel dějin umění a otec klasické archeologie, Johann Joachin Winckelmann (1717-1768), jako první rozlišil starověké umění na řecké a římské, a definoval pojem antika nejen jako souborné označení pro tyto památky, ale i jako umělecko-kulturní ideál do nich vložený. Z historického hlediska je toto označení používáno pro éru starověku trvající přes 2000 let v oblasti Středomoří na území starověkého Řecka a Říma, a pro jejich kulturu, ze které čerpala a dosud čerpá Západní civilizace. Za počátek antiky, je považován vznik archaické řecké civilizace (8.-7. století před Kristem), resp. první písemné záznamy Homérovy poezie. Zánik antiky se datuje od 6. do 7. století po Kristu, s tím, že konkrétním rokem se udává rok 476 po Kristu, ve kterém došlo k pádu Západořímské říše vyvolaným masivním stěhováním národů. Starověkou řeckou civilizaci lze rozdělit na období archaické (750-499 před Kristem), klasické, nebo-li vrcholné (480-338 před Kristem), kde dochází k rozvoji řeckých městských států, tzv. polis a do tohoto období spadají významné Řecko-Perské války. Třetí, a poslední období se nazývá helénistické (338-30 před Kristem). Za jeho počátek se považuje porážka řeckých obcí u Chairónie v roce 338 před Kristem), na níž navazuje římská civilizace (146 před Kristem–476 po Kristu), která vznikla z malého městského státu Imperium Romanuum (dle legendy založené Remem okolo roku 753 před Kristem). A právě v průběhu éry helénismu a římské expanze antika silně kulturně ovlivnila přilehlá území Evropy, severní Afriky a Blízkého východu. Epocha antiky se stala významným pramenem literatury, filosofie, výtvarného umění, a vědy pro základ evropské civilizace, včetně pozdějšího vlivu židovsko-křesťanské kultury.”²

1.2. Historické dělení antického Řecka

Mimořádně vyspělá řecká kultura zasáhla svým vlivem nejen římskou civilizaci, ale i širší Západní civilizaci. Z řecké vzdělanosti vycházelo i učení Byzance a ovlivnila i arabsko-muslimský svět. Antické řecké kultuře se přisuzuje vliv na formování křesťanství a k jejímu odkazu se navraceli i následující historické epochy jakými byly renesance a klasicismus.

1.2.1. Archaické období

Období archaického Řecka datujeme od 8. století před Kristem do roku 480 před Kristem. Archaická éra Řecka začala velkým nárůstem obyvatel. Zjednodušeně by se dal vývoj

² Koblížková, Olga, bakalářská práce, “Antické motivy v operách napříč staletími”, 2020 HAMU Praha, str. 10.

archaického období popsat tak, že jej zahájila tzv. strukturální revoluce, kdy došlo ke geografické a politické specifikaci tedejšího území Řecka. Byly založeny polis, pro Řecko charakteristické městské státy. Konec archaického období pak rámuje tzv. revoluce intelektuální, která přichází s počátkem klasického (vrcholného) období. V archaickém období Řekové zakládali ve Středomoří a Černomoří kolonie. Řecká říše v archaickém období sahala od Marseille³ po Trapezunt⁴. Na konci archaického období byla řecká říše součástí obchodní sítě, která zabírala svým rozsahem celé Středomoří. V tomto období nevzkvétá jen obchod, ale i politická a kulturní sféra. Vyvinula se řecká abeceda, vznikla první dochovaná řecká literatura a dařilo se i sochařství, v jehož odvětví se dařilo především figurálně zdobené keramice. Athény se staly hlavním politickým centrem, ze kterého vzešla instituce demokracie. Kleisthenovy reformy položily základy pro pozdější athénskou demokracii jakou známe z klasického období. Během archaického období byl založen Peloponéský spolek, díky němuž získala Sparta dominantní politické postavení v Řecku. Mezi významné události, které se staly kulturním bohatstvím pro následující generace řadíme konání prvních antických olympijských her roku 776 před Kristem. Během archaického období vznikly Homérovy eposy Illias a Odyssea.

1.2.2. Klasické období

Klasické období datujeme od roku 480 do roku 323 před Kristem a začalo vznětlivě řecko-perskými válkami, které vyústily v dlouhotrvající konflikt mezi Helény a Peršany. O této vleklé válce vydává svědectví řecký historik Hérodotos. Po mnoha desetiletí trvajících bojů skončila první fáze řecko-perských válek a Athény zažívaly vrchol svého politického a kulturního rozvoje. Oproti svému trvalému sokovi, Spartě, získaly Athény, díky své vojenské síle a strategickému vedení války proti Peršanům, pozici nejmocnějšího řeckého státu. Mimořádný rozvoj zažili Athény v době demokratického politika Perikla. Proto se také můžeme setkat s ekvivalentem klasického období jako "Periklovo století". Po peloponéské válce, kdy byly Athény tvrdě poraženy svým "věrným" sokem Spartou, došlo k rozdělení řeckého impéria do táborů obou předních městských států a toto rozdělení dalo základ pro počínající krizi a celospolečenský úpadek řeckých městských států. Antické klasické období je příkladným rozvojem kultury ve všech jejích oblastech. V literárním umění vznikly nové žánry. Literární umění této doby bylo vnímáno za klasické, v pravém slova smyslu excelentní a hodné následování, již pozdějšími antickými autory. Antické drama se začíná dělit na tragédii, komedii, rozvíjí se umění rétoriky, jejíž nejvýraznějším představitelem je Démosthénés, rozmáhá se historická próza (jejími předními představiteli jsou Hérodotos a Thúkydídés) a rozkvět zažívá umění filosofie (Platón, Aristoteles, Sókrates, Sofisté). Výtvarné umění upouští od strnulých soch a v kombinaci s dokonale pochopenou anatomií lidského těla jsou sochy rozpohybovány, resp. Jsou zachyceny v pohybu jako např. známý diskobolos. Hlavními představiteli řeckého antického sochařství jsou Polykleitos, Praxiteles a Feidiás.

³ Francouzské město ležící na jihu Francie.

⁴ Turecké město na severovýchodě země ležící na obřeží Černého moře.

Pro oblast architektury je typický sloupový chrám. Vrcholem je athénský chrám Akropole, jejíž Parthenon je dokladem dokonalé chrámové architektury⁵, která spojuje prvky dorského a ionského řádu. V klasickém období vzniká ještě nový, korintský řád. Klasická architektura se uplatnila i v civilním životě a kultuře. Bylo vystavěno hospodářské a politické centrum polis označována jako agora⁶, složená z veřejných budov obklopené sloupořadím. V klasickém období vzniká nový typ veřejné budovy, a to divadlo. Nejstarším doloženým divadlem je Dionýsovo divadlo v Athénách. Renesance považovala umění klasického Řecka za vrchol řecké kultury pro jeho uměleckou čistotu ve všech směrech.

1.2.3. Helénistické období

Helénistické období datujeme od poloviny 4.století před Kristem do konce 1.století po Kristu. Helénistickou dobu nejvíce charakterizuje kulturní mísení řecké kultury s kulturami orientálních národů, díky čemuž docházelo ke vzájemnému ovlivňování a universalismu. Díky Helénizaci se zakládající města na nově ovládnutých územích tvořila zcela podle řeckého vzoru. Typickým příkladem takového města je egyptská Alexandrie. Propojení řeckých a orientálních tradic dalo základ novým formám náboženství, umění, vědy a politiky. Tyto celospolečenské změny se následně projeví i ve vývoji římského impéria. Postupně se vytvořila taková kulturní a komunikační spojitost, která propojila Středomoří s Blízkým východem v jednu pospolitou kulturně-politickou civilizaci. Helénistické umění založené na mísení řecké kultury s orientální dalo vzniknout mnohým dílům napříč obory. Významným podporovatelem umění helénistické doby byla dynastie Ptolemaiovců vládnoucích v Egyptě. Jejím politickým a kulturním střediskem byla Alexandrie. Na popud faraona Ptolemaia I. byl v Alexandrii vystavěn Múseion, chrám vědy a umění, ve kterém žili a pracovali učenci s umělci. V Múseionu bylo o obyvatele postaráno po všech směrech, takže nemuseli řešit obstarání svých základních životních potřeb a nic jim neodvádělo jejich pozornost od bádání a umělecké tvorby. V rámci celého komplexu byla k dispozici obrovská knihovna, která obsahovala přes půl milionu svitků. V knihovně se soustředila všechna významná díla té doby. Netrvalo dlouho a Múseion se stal centrem vzdělanosti a umění. Být Helénem, tedy být Řekem, nebylo podmíněné řeckým původem. Za Heléna se mohl považovat každý vzdělanec, který hovořil řecky. Hodnota člověka se posunula k poměřování majetku, vzdělanosti a společenského postavení. V dramatické literatuře dochází ke změně prožitku děje hlavního hrdiny na scéně. Autoři se více zaměřují na vnitřní psychologické procesy postav. Díky tomu dochází ke zvýraznění emocionality. Zároveň se ale autoři snažili zachytit i momenty všedního života. I přes tyto snahy dochází v oblasti tragédie ke stagnaci v jejím vývoji a nadále pokračovala ve svém úpadku. Naopak v oblasti komedie dochází k posunu. Navrací se k námětům ze všedního života a zaměřuje se na rodinný a soukromý život, především na milostné, osobní a rodinné problémy. Postupem času se utvořily komediální typy jako šibalský otrok, zamilovaný mládenec či nadutý voják apod. Průkopníkem nové formy komedie byl

⁵ V příloze 1, str. 65, ukázka antické architektury.

⁶ Veřejné prostranství, shromaždiště a centrum veškerého veřejného občanského života.

Menandros, který napsal před sto komedií. Byly koncipovány pro tři herce. Svým komediím kladl za úkol nejen pobavit, ale i poučit a vychovávat. Jeho komedie měly jednoduchý děj postavený na majetkových a milostných zápletkách, ve kterých vystupovaly postavy obyčejných lidí. Charakteristickým rysem komedie byl šťastný konec. Za jeho bohatou tvorbu jmenujme alespoň *Ustříženou křtici*, *Zmýlená neplatí* či *Komedie pro všední den*. Menandros se stal inspirací i pro pozdější římské komedie. Některé jeho komedie volně zpracoval Terentius a Plautus. Spolu s Menandrosem vynikali jako tvůrci komedie Filemón a Difilos. V poezii se stal nejrozšířenějším druhem lyriky epigram⁷. Širší básnická forma v podobě elegie získala na epickém obsahu a větší výpravnosti. Novým útvarem v poezii helénistické doby je epyllion, charakteristický menším rozsahem než klasická epická báseň, popisující různé epizody z řeckých pověstí a historie. Z námětů přírody a ze života na venkově čerpala bukolická poezie. Svým obsahem navazovala na starou pastýřskou píseň provozovanou za doprovodu flétny. Žánrové typy bukolické poezie jsou idyla, pastorála a ekloga. Hlavními představiteli helénistické poezie jsou Theokritos ze Syrakuz, Kallimachos z Kyrény a Apollonios z Rhodu. Theokritos ze Syrakuz patří mezi poslední velké básníky řecké antiky. Věnoval se bukolickým básním, ve kterých literárně zpracoval pastýřské motivy. Tvořil také epigramy a epylliony. Jeho nejvýznamnějším dílem je sbírka třiceti pastýřských idyl, ve kterých vykresluje život pastýřů a rolníků, přičemž jejich životy zidealizovává a do některých idyl dokonce obsazuje sám sebe a své přátele, ovšem jako maskované postavy. Nejvýznamnějším představitel moderny byl Kallimachos z Kyrény, který byl básníkem a učením. Byl zastáncem kratších forem poezie jako jsou epyllia, elegie, hymny a epigramy. Jeho nejzásadnějším dílem jsou tzv. Příčiny, které pojednávají o vzniku různých slavností, obřadů, měst, názvů a svatyní. Posledním významným reprezentantem helénistické poezie je Apollonios z Rhodu, který byl řeckým učením a správcem alexandrijské knihovny. Jeho hlavním dílem je epos *Argonautika*, skrze kterou chtěl oživit tradici homérského eposu. V rámci alexandrijské knihovny se zabýval jejím katalogizováním. V oblasti prózy se vytvořily nové literární druhy, jejichž hlavním motivem byly milostné náměty-zábavná próza, román, dobrodružný román a novela. Ve spojitosti s rozvojem alexandrijské knihovny se rozvinula nauková próza. Hlavními tvůrci tohoto oboru byli správce alexandrijské knihovny ve 3. století před Kristem, Eratosthenés, matematik Archimédés, Zénodotos a Aristarchos ze Samu. Nejlepším dějepisem helénské doby byl Polybios, který sepsal rozsáhlé dílo "Dějiny" složené ze čtyřiceti knih, z kterých se dochovalo pět. V knihách Polybios zpracovává dějiny řecko-římského světa. V oblasti filosofie byl nejvýznamnějším helénistickým filosofem Epikúros. Centry filosofie se staly v době Helénismu Athény a Alexandrie, kdy v Athénách byla zavedena Akademie a Peripatetická škola. V Alexandrii byla centrem filosofie alexandrijská knihovna, která bohužel v minulosti shořela. V Helénistickém období vznikly nové filosofické směry jako epikureismus, novoplatonismus, eklekticismus, skepticismus, kynismus a stoicismus.

⁷ *Krátká satirická báseň, většinou složená ze dvou veršů, která má za úkol upozornit na problém.*

1.3. Řecká mytologie

1.3.1. Obecná definice mýtu

“Mýtus, nebo-li báje, patří mezi nejstarší dědictví našich předků, je v obecném slova smyslu označení pro epický příběh plný symboliky zachycující prvotní lidskou zkušenost s přírodou a historií. Starověký mýtus je především fabulovaný literární útvar popisující vznik světa, historii bohů, lidi-hrdiny a jejich činy, lásky a nenávisti, vítězství a porážky, intriky a závisti, ve kterých má společnost nalézt vzorce pro ideální chování v různých lidských situacích jako jsou na příklad právo, práce, válka, vědění, společenské vztahy apod., aby nastolily morální stabilitu kulturní společnosti, ze které mýtus vychází. Mýtus má za úkol každému připomínat lidskou zkušenost, že každý čin má svého původce.”⁸

1.3.2. Základní charakteristika řeckého mýtu

Řecký mýtus, resp. mytologie se zakládá na mýtech a legendách starých Řeků. Hlavní nápní řecké mytologie je vyprávění o vzniku světa, o bozích a bohyních, o různých mytologických stvůrách a líčení života a dobrodružných příběhů udatných reků. Řecký mýtus je neodmyslitelně spjat se starověkým řeckým náboženstvím. Samotný mýtus je stále v hledáčku vědců a badatelů, kteří doufají, že se skrze něj podaří objevit nové poznatky o starověké civilizaci, o tehdejší náboženství i politickém zřízení. Vliv řeckého mýtu se zrcadlí v kultuře a umění pozdější západní civilizace. Řecký mýtus a znovuobjevování významu jeho témat s akcentem na jejich přetrvávající aktuálnost inspiruje umělce napříč uměleckými směry dodnes. Odkaz řecké mytologie se nám zachoval dvěma způsoby. V prvním případě se jedná o přímé dochování kolekce starořeckých mýtů. Ve druhém případě je existence mýtu zastoupena širokým starořeckým uměním, např. keramika a sochařství. Zprvu se mýtu šířil ústní formou. Mýtus, tak jak jej známe my, pochází z řecké literatury. Mezi nejstarší a nejznámější řecké prameny řadíme Homérovy epické básně *Ilias* a *Odyseia*, pojednávající o událostech během Trojské války. Hésiodés, Homérův pravděpodobný současník, vypráví ve své básni “O původu bohů” o vzniku světa, o generačním vývoji božstva, vysvětluje vznik obětních rituálů a hovoří o původu lidských strastí a v poučné básni “Práce a dny” je obsaženo líčení zemědělského života a vyprávěn mýtus o Prométheovi a Pandóře. Mýtus antického Řecka se zrcadlí též v Homérových hymnech, jenž ale nemá se známým básníkem nic společného, od 5.století před Kristem jej hojně využívá antická tragédie a stává se vhodným objektem pro umělecké zpracování básníků helénské období. Homérské hymny jsou složeny z chorálních hymen z tzv. lyrického věku. Mýtus byl také velmi důležitou složkou Athénské divadla. Většina velkých autorů řecké tragédie čerpala své náměty právě v řecké mýtu, především pak z oblasti vyprávění o Trojské válce a a hrdinských činech. Z nejhojněji používaných námětů jmenujme mýtus o Agamemnónovi, a jeho potomcích, Lásonovi a Médeie či o Oidipovi a dalších. Mýtus, byť v omezenějším množství, použil jako námět pro své komedie “Žáby” a “Ptáci” Aristofanés. Právě antickému

⁸ Koblížková, Olga, bakalářská práce, “Antické motivy v operách napříč staletími”, 2020 HAMU Praha.

dramatu, které si vzalo za své mnoho antických mýtů vděčíme za jeho klasickou podobu, tak, jak antický mýtus známe dnes. Významným badatelem v oblasti antického mýtu byl již v antickém Řecku historik Hérodotos, který při putování po řecké říši sbíral příběhy nejen s primární mytologickou tematikou, ale i příběhy jí doplňující z oblasti různých místních mýtů a legend. Současně s tím zaznamenával i odlišné verze notoricky známých příběhů z řecké mytologie. Následně všechny poznatky důkladně Hérodotos prozkoumával a podal svědectví o rozdílnostech historického mytologického tradic Řecka a východních kultur. Jeho hlavní snahou bylo odhalit původ a mísení odlišných kulturních verzí. Jako zdroj pro čerpání témat nám taktéž slouží prózou psané přehledy řecké mytologie “Fabulae” a “Astronomica” od anonymního římského spisovatele, jenž psal stylem Gaia Iulia Hygina, a texty Plútarcha a Pausaniása, díky kterým se řecká mytologie dostává i do říše Římské.

1.3.3. Základní přehled o vzniku řeckých bohů

Starověká řecká společnost pěstovala kult bohů a bohyní. Věřili, že bohové mají svět ve své moci a mají schopnost ovlivňovat lidské osudy. Antičtí Řekové přisuzovali svým bohům lidské vlastnosti. V bájích jsou vykreslováni v běžných situacích, které potkají za život každého člověka. Zamilovávají se, hádají, opouští, mstí se a lžou. K uctívání božstev se postupně ve starořecké společnosti vyvinuly různé druhy slavností, přičemž se vždy úzkostlivě dbalo na to, aby nebyl žádný bůh uražen. Svým bohům antičtí Řekové nepřisuzovali pouze lidské charaktery, ale i vlastnosti magické. K jejich sochám pokládali obětiny v podobě nejrůznějších darů a doufali, že bohové vyslyší jejich prosby. Z Hésiodova “Zrození bohů” se dozvídáme o anabázy stvoření světa a božstev. Vše začíná Chaosem, absolutní prázdnotou. Z prázdnoty vzešla Gaia, představitelka bohyně Země. Za ní následovaly tři další prvotní božstva: Eros, bůh lásky, Erebos, bůh tmy a Tartaros, bůh propasti. Bohyně Země Gaia sama splodila a porodila Úrana, boha nebe. S ním následně zplodila Titány, šest mužského pohlaví, šest ženského pohlaví. Mezi mužské Titány patří Koios, Kronos, Kríos, Iapeto, Okeanos a Hyperion. Ženskými Titány jsou Rheia, Theia, Foibé, Mnemosyné, Téthys a Themis. Ze všech Titánů byl Kronos nejmladší. Po jeho narození usoudila Gaia s Úranem, že není třeba již dalších Titánů. Po Titánech tedy Gaia s Úranem zplodili jednooké Kyklopy a storuké Hekatoncheiry. Nejopováhlivějším a nejstrašnějším potomkem Gaii a Úrana byl Kronos. Vykastroval svého otce a ujal se vlády nad celým světem. Vládl společně se svou manželkou a sestrou v jedné osobě, Rheiou. Ostatními svými titánskými sourozenci osadil svůj vladařský dvůr. Z manželství Krona a Rheii vzešlo šest dětí. Z nich ani jeden se nenarodil Titán. Zrodili se bozi. Nejmladším byl Zeus a nejstarší byla Hestiá. Jejich sourozenci byli Poseidón, Hádés, Héra a Déméter. Když Kronos zjistil, že jeho potomky jsou bozi, zalekl se jejich schopností. Ze strachu, aby se neopakovala stejná historie konfliktu mezi otcem a synem, Kronos každé své narozené dítě pozřel. Rheia nechtěla nadále snášet toto utrpení a tak poslední novorozeně-boha Dia před Kronem ukryla na Krétu. Dospělý Zeus se vrátil aby podstrčil svému otci nápoj, který vyvolal nauseu. Všechny Diovi sourozenci vyvrhl Kronos zpět na Zem. Vzhledem k tomu, že bozi

jsou nesmrtelní, zůstali v jeho žaludku po celou dobu, dokud je jejich nejmladší bratr nevysvobodil. Ještě před vysvobozením Diovo sourozenců uvrhl Kronos Kyklopy a Hekatoncheirů do Tartaru. Když je Zeus z propasti vysvobodil, pomohl mu vyhrát souboj o vládu nad celým světem s jeho otcem. Naopak ti, kteří stáli na straně Krona byli svrženi do Tartaru. Zeus se díky vítězství nad svým otcem ujal božské vlády nad celým nebem a veškerým božstvem. Bratr Hádés se stal vládcem podsvětí a bratr Posseidón vládcem oceánů a moří. Dia stíhala stejná obava jako jeho otce Krona, že se mu narodí potomek, který bude silnější a mocnější než je on sám. Proto spolkl svou první ženu Métis. Ta už ale byla těhotná. Proto bylo Diovi špatně do té doby, dokud z jeho hlavy nevzešla vyspělá a v plné zbroji oděná bohyně Athéna. Věštba, které se Zeus tak moc bál, hovořila o mužském potomkovi, který má Dia zbavit moci. Vzhledem k tomu, že se zrodila bohyně, ponechal Zeus Athénu s ostatními bohy na Olympu.

1.3.4. Olympané

“Olympané” je jeden z mnoha obdob názvu pro dvanáctero nejvyšších řeckých bohů⁹ žijících na hoře Olymp. Zeus-bůh nebe a ostatních božstev, Hádés-bůh podsvětí a Posseidón-vládce oceánů a moří tvoří trojici nejvýznamnějších bohů. Doplňují je dalších devět nižších božstev. Mezi ty patří Héra-maželka Dia, taktéž dcera Rheii a Krona, je ochránkyní rodiny a patronkou manželství a zrození, Démétér-dcera Krona a Rheii, bohyně plodnosti země a rolnictví, Pallas Athéna-dcera Dia a Métis, bohyně moudrosti, války a strategie. Je ochránkyní statečnosti a práva, spravedlnosti a umění, Foibos Apollón-syn Dia a Létó, dvojče bohyně Artemis, v pozdějších dobách indentifikován s bohem Héliem, bohem Slunce. Ve výčtu nejdůležitějších bohů následuje Héfáistos-manžel Afrodité, syn Dia a Héry, je to bůh ohně a kovářství, Hermés-bůh stád, pastvin, přírody a vegetativních sil, ochránce cest a hranic, Arés-syn Dia a Héry, bůh války, Artemis-ženské dvojče Foiba Apollóna, bohyně lovu měsíce, ochránkyně lesů a divoké zvěře, Afrodité-bohyně lásky, sexuality, plodnosti a krásy, manželka Héfáista, byla zrozena z mořské pěny oplodněné uťatým pohlavním údem boha Úrana. Posledním, dvanáctým bohem je Dionýsos, syn Dia a jeho milenky Semely, je to bůh vína a nezkrotné bujarosti. Původně mu byla přisuzována i patronace plodnosti a úrody. O své místo se na hoře Olymp v některých dochovaných pramenech dělí s Hestií, setrou nejvyššího boha Dia.

1.4. Římské impérium

Římské impérium je jedním z nejkoničtějších impérií v dějinách lidstva. Římané byli známí svou vojenskou mocí, administrativní efektivitou a politickým umem. Nicméně, dlouhověkost římského impéria byla také charakterizována jeho úpadkem a nakonec i kolapsem.

Římská říše, též známá pod názvem jako Imperium Romanum, byla politický a vojenský stát, jehož existenci datujeme od roku 27 před Kristem do roku 476 po Kristu. Název “Římské

⁹ Řecké označení je Dódektheon.

impérium” získala tato územně nejrozsáhlejší říše v dějinách Evropy po smrti Caesara, kdy ji takto prvně pojmenoval císař Octavianus Augustus. Vyznačovala se centralizovanou vládou v čele s císařem, mocnou armádou a složitým systémem zákonů a správy, který se rozšířil po celém středomořském světě i mimo něj. Římská říše se vyznačovala významnými úspěchy v umění, architektuře, inženýrství, filozofii a literatuře a její odkaz nadále ovlivňuje moderní západní kulturu a společnost. Římská historie se datuje od založení města Řím, tedy od 8. století př. Kristem. Charakteristickým rysem prvních století existence Říma bylo politické uspořádání v republiku a politická moc byla rozdělena mezi plebejce a patricie. Republika se postupně rozšířila a získala kontrolu nad celým Apeninským poloostrovem. V roce 27 před Kristem se vůdce Říma, Augustus, prohlásil císařem a zahájil období impéria. Během prvních několika století existence Říma se stalo Římské impérium jednou z největších mocností světa. Vojenská síla římské říše byla neustále posilována, což vedlo k dalším územním expanzím do Španělska, severní Afriky a části Evropy. Zároveň se Řím stal střediskem obchodu a kultury, odkud vzešly mnohé nové vlivné myšlenkové proudy a vědecké objevy. Počátkem 3. století po Kristu se Římské impérium začalo potýkat s řadou politicko-hospodářských výzev. S rozšiřujícím se impériem vyvstávaly hospodářské a ekonomické potíže, nárůst vojenských nákladů a vnitřní politické nestability vedly k postupnému oslabování impéria. V průběhu 4. století po Kristu se impérium rozpadlo na dvě části-západní a východní. Roku 476 po Kristu byl západořímský císař svržen germánským válečníkem Odovakarem a západní část říše zanikla. Z východořímské říše později vzešla Byzantská říše, která posléze zanikla roku 1453.

1.5. Historické dělení antické římské éry

Počátek římské éry lze definovat i jako konec řecké svobody, kdy římský senát vyhlásil třetí makedonskou válku. Roku 171 před Kristem Římané táhli na řecké území s obrovským vojskem, které se stalo pro Makedonce neporazitelné. I přes římskou převahu se Řekům a Makedoncům dařilo bránit dlouhé tři roky. Rozhodující byla roku 168 před Kristem bitva u Pydny, vedená římským vojevůdcem Luciem Aemiliem Paullem, jenž vedl ničivé tažení. Makedonské království se rozdělilo na čtyři menší státy, které se staly plně závislými na římské říši. Všechny řecké městské státy, které se postavily proti nadvládě Říma byly velmi tvrdě potrestány a ztratily svou nezávislost. Římská říše začala zesilovat a upěvňovat svou pozici nejmocnějšího impéria na území Evropy.

1.5.1. Rané období císařské vlády antického Říma

Toto období datujeme od roku 27 před Kristem nástupem Octaviana Augusta k moci nad celým impériem, jenž se stal prvním římským císařem. Po letech politické nestability a občanských válek se Augustus ukázal jako vhodný vůdce Říma, který založil novou formu vlády. Podobně jako Caesar se mu podařilo docílit samovlády. Narozdíl od Caesara ale

svou vedoucí pozici v čele republiky nezískal jako diktátor, nýbrž jako “princip”¹⁰. Svě autokratické jednání zastřel mistrně touto funkcí principa, kdy demonstroval svůj veřejný rovnoprávný postoj k ostatním představitelům republiky. Veřejně se prohlašoval za rovnoprávného k ostatním senátorům. Avšak mnohými nabytými zláštních plných mocí, změnou vládního systému a celkové pozvolné přeměny vedení republiky Octavianus pomalu ale jistě přesunul senát z funkce řídicí do pozice přihlížející a ujal se absolutní moci. Senátem si pak nechal udělit několik titulů, včetně čestného jména Augustus¹¹. Před Augustovým nástupem k moci se Řím, jakožto republika, zmýtal v problémech se složitým systémem vlády. Hlavními hybateli politického života do té doby byly dvě skupiny zastoupené patricii a plebejci. Augustova vláda znamenala začátek nové éry římské historie, která vnesla do života Římanů stabilitu, mír a prosperitu. Augustus se ujal řady velkých reforem, včetně reorganizace římské armády, zřízení stálé armády a rozšíření římské silniční sítě. Zavedl politiku zaměřenou na podporu umění a věd, obchodu a infrastruktury. Pod Augustovým vedením zažilo Římské impérium období nebývalého růstu a rozkvětu. Expanze říše pokračovala. Řím, díky své vojenské převaze, úspěšně pod sebe připojoval nová území a zakládal podrobené státy v celé středomořské oblasti. Pax Romana neboli Římský mír, přinesl říši stabilitu a bezpečnost, usnadnil obchod a rozvoj kultury a podpořil šíření římské civilizace. Počátek Římské říše za Octaviana Augusta byl stěžejním okamžikem římských dějin. Jeho vláda znamenala období stability, růstu a prosperity a připravila půdu pro staletí římské nadvlády ve středomořském světě. Když zemřel císař Octavianus Augustus, ujal se vlády nad impériem jeho adoptivní syn Tiberius. Ten však nebyl ideálním nástupcem, který by dokázal navázat na úspěchy svého předchůdce a nadále je rozvíjet. Během své vlády především dbal o bezpečnost imperiálních hranic a zvyšování státních financí. Za jeho vlády byl ukřižován Pán Ježíš Kristus v provincii Judea. Po Tiberiovi nastoupil na jeho místo Caligula. Jeho tyranský způsob vlády byl ukončen předčasnou smrtí po třech letech panování, kdy byl zavražděn pretoriány. Vedení impéria se ujímá císař Claudius, za jehož vlády byla k říši připojena Británie a Thrákie. Claudius rovněž umírá předčasně, a to když je otráven svou manželkou Agrippinou. Díky jejímu vražednému činu se k moci dostává jejich syn Nero. Z jeho nadějně vyhlízející vlády se nakonec přeměnila v nekonečný teror obyvatel i Nerovi rodiny. Během své vlády nechal povraždit několik svých příbuzných a rovněž schválil první pronásledování křesťanů. Jeho tyranii ukončilo až vzbouření římských legií, kdy Nero před strachem z davové pomsty raději roku 68 po Kristu spáchal sebevraždu. Po jeho smrti ovládl zemi zmatek. Probíhaly boje o post císaře, který nakonec získal vítězný Vespasianus. Jeho hlavním úkolem bylo urovnat státní finance, zajistit východní hranice impéria před útoky Parthů a celkově stabilizovat zemi. Po jeho skonu roku 79 po Kristu nastoupil na císařský trůn jeho syn Titus. Svou vládu začal jako úspěšný vojevůdce, který zvítězil v židovské válce¹². Jeho krátkou kariéru v čele římského impéria pro vázely velké katastrofy jako byla

¹⁰ tzv. “první občan”

¹¹ význam jména Augustus je vznešený.

¹² Roku 66 po Kristu vypuklo v Jeruzalémě první celonárodní židovské povstání proti Římu. Toto povstání potlačily římské legie a roku 70 po Kristu bylo ukončeno zničením Jeruzaléma.

morová epidemie či výbuch Vesuvu. Za Titovi vlády byl v Římě roku 80 po Kristu dokončen Flaviovský amfiteátr. S Titovo předčasnou smrtí se k moci dostal jeho bratr Domitianus, který narozdíl od svého bratra vyžadoval prokazování božské úcty k jeho osobě. I přes jeho odlišný přístup k vládnutí se zasloužil o vytvoření efektivního správního systému a svými vojevůdskými schopnostmi o úspěchy ve válce proti Britům, Dákům a Germánům.

1.5.2. Vrcholné období římského císařství

Vrcholné období římského impéria můžeme považovat za období kulturního, mocenského a hospodářského rozkvětu, kdy císaři vládli společně se senátem, který respektoval státní uspořádání principátu. Pro vrcholné období římské říše je charakteristické označení jako období "adoptivních císařů". Když senát na trůn dosadil císaře Nerva, ten adoptoval vojevůdce Traiana. Adopcí z něj učinil svého nástupce. Traianus svým hispánským původem byl prvním císařem vůbec, který nepocházel z Itálie. Jeho vláda byla oslavně označována jako "optimus princeps", tedy v překladu "nejlepší císař". Pod jeho vládou dosáhlo římské impérium největšího územního rozsahu, kdy po vítězství nad Dáky a Parthy se rozloha říše rozšířila od dnešního Skotska až po Núbii a od Portugalska až k tehdejší Mezopotámii. Po vládě Traiana nastoupil na trůn císař Hadrianus, který byl vzdělaný helénofil. Jeho kultivovaný styl vlády vedl k vnitřní stabilizaci říše. Za Hadriánovi vlády se začalo výrazněji šířit křesťanství. Podporoval rozvoj kultury, vědy a techniky a mezi jeho největší počiny patří výstavba hraničního opevnění¹³. Méně se však staral o státní finance, jejichž postupný úbytek započal pozdější hospodářské potíže země. Vrcholu v oblasti blahobytu dosáhlo impérium za vlády císaře Antonina Pia. Ale již během vlády Marca Aurellia se začaly objevovat první trhliny ve státních financích a s nimi i první závažné potíže. Impérium sužovaly čím dál víc nájezdy germánských a sarmatských kmenů, které se s překročením Dunaje dotkli téměř hranice samotné Itálie. Tyto nájezdy později dostaly název "markomanské války", podle jednoho z nájezdných kmenů Markomanů. Kromě nájezdů barbarských kmenů Itálii sužoval mor, který z jednoho vítězného tažení zavlekli na své území sami Italové. Všechny tyto události měly destruktivní vliv na římskou říši, již k oslabení nepřispěl ani fakt, že se začaly i uprostřed římského státu objevovat náznaky rozkladu. Po Marcu Aureliiovi nastoupil na císařský trůn jeho syn Commodus, který se ale svým tyranským stylem vlády mohl rovnat tyranii Nera. Pro ukončení jeho tyranie byl zavražděn roku 192 po Kristu. Poté impérium upadlo do změti občanských válek.

1.5.3. Pozdní antika a postupná christianizace římské říše

Po období vlády vojenských císařů, počínaje Septimiem Severusem, který byl prvním římským císařem původem z Afriky, přes císaře Caracalla jenž se, i přes krutý přístup k senátu a své rodině, těšil přízni lidu a armády, krátkou vládu císaře Elagabala, jenž se neúspěšně snažil zavést jako oficiální náboženství orientální božstvo. Jeho vražda uvolnila

¹³ V této oblasti patří mezi nejvýznamější stavby Hadriánův val ve Velké Británii.

trůn pro Alexandra Severuse, jehož vláda skončila taktéž vraždou, kdy jej zabili nespokojení vojáci. Postupně si římská armáda, díky permanentnímu ohrožení v podobě barbarů, získávala větší a větší pozornost a moc. Tlačila na své císařské vládcy, a ti ze strachu z revolty jim stále zvyšovali žold. Pro udržení loajality dostávala armáda peněžité dary, které postupně vystoupaly do neúnosné výše. Septimus Severus, ve snaze stabilizovat státní rozpočet, zrušil tyto finanční dary. Zároveň ale zavedl pravidelný žold, který v součtu převyšoval původní náklady na finanční dary. Tento krok, společně s neústálými útoky barbarských vojsk, vedl k destabilizaci ekonomiky, k inflaci, devalvaci římské mince a následně k nekonečným sériím občanských válek. Všechny tyto aspekty později přispěly ke společensko-hospodářskému úpadku římského impéria. S nástupem císaře Diocletiana v roce 284 po Kristu historikové hovoří o počátku pozdní antiky. Hlavním charakteristickým rysem této doby je postupná zpětná centralizace státu¹⁴ se zvýšenou byrokratizací administrativního systému a rostoucí christianizace obyvatelstva, která později vytlačila původní pohanské náboženství. Za Diocletianovy vlády se podařilo mnoha reformními kroky odvrátit, resp. zpomalit pozvolný pád římské říše. Císař Diocletianus je taktéž synonymem pro poslední a nejtěžší pronásledování křesťanů, neboť pronásledoval všechny, kteří mu odmítali vyznávat božské pouty. Ty vyžadoval poté, co sám sebe povýšil přijetím jména "Iovius" podle boha Jova¹⁵ na božskou osobu. Poté se jeho způsob vlády stal vládou jednoho muže bez senátu charakterizovaný latinským "dominus et deus"¹⁶. V roce 305 po Kristu odešel Diocletianus do ústraní a po změti občanských válek a zmatku způsobeného jeho odchodem z čela impéria byl roku 306 jmenován císařem Konstantin Veliký. Ten společně se svými vojáky roku 312 po Kristu v bitvě u Milvijského mostu porazil s Kristovým monogramem na štítu císaře Maxentia a roku 313 po Kristu vydal císař Konstantin Veliký edikt Milánský, ve kterém uznal křesťanství za suverénní náboženství. Z formálního stavu tolerance nového náboženství se velmi záhy stalo křesťanství náboženstvím preferovaným. Vliv církve na římský právní systém na sebe nenechal dlouho čekat a za nedlouho si církev vydobyla pozici opory imperiální moci. Centrum moci se přesunulo do "Nového Říma" čili Konstantinopole, která se nacházela na bohatší-východní-části římského impéria. Pomocí reform, se kterými navázal Konstantin Veliký na reformy svého předchůdce, stabilizoval říši a získal nové finanční zdroje, čímž mohl lépe financovat armádu a chránit hranice impéria. Po smrti Konstantina Velikého roku 337 po Kristu se na císařském trůnu vystřídlo ještě několik císařů, ale žádný již nebyl tak výraznou osobností jako Konstantin Veliký. Vpád Hunů do východní Evropy roku 375 po Kristu způsobil masivní stěhování národů. Posledním vládnoucím císařem nad kompletním územím impéria byl Theodosius. Za jeho vlády bylo křesťanství ustanoveno jako jediné oficiální náboženství říše.

¹⁴ Za vlády císaře Septimia Severa se přesunulo ekonomické a mocenské těžiště z Říma do přehýlých provincií

¹⁵ Bůh Jupiter

¹⁶ v překladu "pán a bůh"

1.5.4. Konec římského impéria

Když si Theodosiovi synové rozdělili impérium na dvě poloviny-východní a západní, naznačili, i přes stále formální jednotu říše, její geopolitickou budoucnost. Východořímská část říše prosperovala a byla hustěji obydlenou polovinou říše. Západořímská polovina říše naopak chudla a celkově upadala. Postupně ztrácela svou moc nad západními provinciemi, které osídlovali barbarské kmeny Hunů, Alanů, Vandalů a dalších. Ještě jedno století se Římané snažili ubránit pomalu se rozpadající říši, ale pod tlakem germánských kmenů se říše nadále drobila na menší germánská království. Pád římského impéria datujeme roku 476 po Kristu, kdy germánský vůdce Odoaker sesadil císaře Romula Augusta a převzal správu nad Itálií jménem císaře v Konstantinopoli. Římská říše po staletí vzkvétala a zanechala trvalé dědictví následujícím generacím v oblastech, jako je právo, jazyk, architektura a filozofie. Období římské říše znamenalo významný obrat v západní civilizaci, přičemž mnoho jejích úspěchů a hodnot nadále ovlivňovalo moderní svět. Zatímco říše čelila v průběhu staletí mnoha výzvám, její odkaz je i nadále pocíťován v mnoha oblastech moderní společnosti, což z ní činí jednu z nevlivnějších a nejtrvalejších civilizací v historii lidstva.

1.6. Římská mytologie

Římská mytologie je sbírka příběhů, přesvědčení a tradic o bozích, bohyních a počátcích Říma, kterým staří Římané věřili. Oproti řecké mytologii ta římská nepojednává o přirozenosti a stvoření vesmíru a lidí. Původní nejsou ani mytologické příběhy o bozích. Ty byly, díky velkému řeckému vlivu na celou římskou společnost, z velké části převzaty z řecké mytologie. Nejvíce se tato skutečnost promítla v římské literatuře a výtvarném umění. Římský pantheon se skládal z mnoha bohů, z nichž každý byl zodpovědný za různé aspekty života. Schéma božstev i s jejich funkcemi převzali staří Římané od Řeků, přičemž představy o nich se v průběhu staletí formovaly podle římských potřeb.

1.6.1. Bohové antického Říma

Římští bohové byli pantheonem božstev uctívaných starými Římany. Ti věřili, že bohové mají moc nad různými odvětvými světa, včetně přírody, plodnosti, války, lásky a posmrtného života. Náboženství starých Římanů bylo, tak jako náboženství starých Řeků polyteistické, což znamenalo, že uctívali více bohů a bohyní. Prvotními římskými bohy byli pravděpodobně bozi Etruské civilizace, která měla silný vliv na ranou římskou společnost. Římané přijali mnoho etruských bohů a pojmenovali je latinskými jmény. Mezi nejzásadnější postavy římské mytologie řadíme: Jupitera, nejvyššího z bohů, vládce oblohy a hromů. Často byl vyobrazován s bleskem v ruce a jeho posvátným zvířetem byl orel. Dále na pantheon řadíme Juno, Jupiterovu manželku a nejvyšší z bohyň. Byla patronkou manželství, porodu a plodnosti. Bohyní moudrosti a řemesel byla Minerva, Mars byl bohem války a zemědělství, Ten byl nejčastěji vyobrazován v brnění držíc kopí. Neopomenutelným bohem z pantheonu byl také Pluto, jenž byl bohem podsvětí a mrtvých. Často byl zobrazován s helmou, která

ho činila neviditelným. Dalšími členy pantheonu byli Venuše bohyně lásky, krásy a plodnosti, Apollo bůh hudby, poezie a proroctví, Neptun bůh moře a zemětřesení, jenž byl často zobrazován s trojzubcem v ruce, jak jede na voze taženém mořskými koňmi, Merkur, který byl bohem obchodu a cestovatelů, Saturn bůh zemědělství a bohatství a Diana, která byla bohyní lovu a divokých zvířat. Římané vytvořili složitý systém rituálů a ceremonií k uctívání svých bohů. Ty zahrnovaly oběti, obětiny a svátky. Mnohé z těchto rituálů prováděli kněží a kněžky římského náboženství, kteří zastávali důležité mocenské a vlivné pozice v římské společnosti. Římští bohové zůstali důležitou součástí římské společnosti až do úpadku římské říše v 5. století po Kristu. Ačkoli římské náboženství bylo nástupem křesťanstvím později vytlačeno z římské společnosti, mnoho aspektů římské mytologie a kultury nadále ovlivňuje západní kulturu dodnes.

1.6.2. Mýtus o zrodu města Říma

O založení Říma existuje mnoho mýtů a legend. Mezi nejznámější příběhy patří vyprávění o Romulovi a Removi. Podle legendy byl Řím založen v roce 753 před Kristem. Romulus a Remus byli bratři, kteří byli opuštěni jako nemluvňata a ponecháni svému osudu v divočině. Před jistou smrtí je zachránila vlčice, která se o ně starala jako o vlastní štěňata. Jak bratři rostli, stali se vůdci skupiny vyvrženců. Jejich vliv postupně rostl a rostla i jejich sebejistota, že oni jsou ideální vůdci. Pod tímto dojmem se rozhodli založit vlastní město. Spor o místo, kde město založí, bratry postavil proti sobě a v návalu hněvu skončil smrtí Rema. I přes bratrovu smrt se Romulus rozhodl v pokračování výstavby města na Palatinském kopci. Existuje nejen mnoho mýtů o Římu samotném, ale i mnoho variant pověsti o Romulovi a Removi. Jiná legenda totiž praví, že polohu Říma určili ptáci svými letovými formacemi. Romulus a Remus se radili s věštcem, který jim uložil sledování ptáků nad jejich hlavami. Každý se vydal na jeden kopec. Romulus, stojící na Palatinu, spatřil nad svou hlavou šest supů. To bylo znamení, že zde má být vystavěno město Řím. V další legendě se hovoří o narození Romula a Rema, kdy bratři vystupují v příběhu jako dvojčata. Jejich rodiči v legendě jsou bůh války Mars a Rhea Silvie, Vestálka¹⁷. Strýc Rhey Silvie, Amulius, si nárokoval trůn města Alba Longa, ve kterém vládl Rhey otec. Aby se zabránilo jakémukoli potomstvu Rhey Silvie v nároku na trůn, Amulius jí nařídil, aby se stala Vestálkou. Mars se ale zamiloval do Rhey Silvie a splodil sní Romula a Rema. Amulius nařídil, aby byla dvojčata položena do řeky Tibery. Před utonutím je zachránila již dříve zmíněná vlčice, která je kojila, dokud nebyli bratři objeveni a vychováni pastýřem. Jiný mýtus hovoří o přivedení žen do Říma. Je to příběh o Sabinských ženách. Po založení města Řím si Romulus uvědomil, že jeho populace je téměř výhradně mužská. Aby tento problém vyřešil, pozval sousední Sabinský lid na oslavu města. To ovšem byla jen záminka k tomu, aby mohl unést jejich ženy. Sabini vyhlásili Římu válku. Sabini byli poraženi a následně splynuli s římským obyvatelstvem. Existuje ale i varianta příběhu bez válečné epizody. Sabini sice Římu vyhlásili

¹⁷ Vestálské Panny byly kněžkami Vesty, bohyně krby, které přísahaly cudnost a čitotu.

válku, ale sabinské ženy zasáhly, aby zabránili krveprolití a svými prosbami přiměly muže k uzavření míru. Následně se uzavřela mezi Římem a kmenem Sabinů dohoda, jež umožnila sňatky mezi Římany a sabinskými ženami. Tímto paktem se zajistilo přežití a růst města. Mýtus o sabinských ženách použil jako hlavní motiv svého obrazu malíř Jacques-Louis David opd názvem „Zásah sabinských žen“. O Romulovi hovoří ještě jeden mýtus, kdy Romulus záhadně zmizí a má se za to, že byl vzat bohy do nebe a sám se stal bohem. Tato událost je známá jako Romulova apotheosa a je každoročně připomínána v Římě. Některé verze mýtu naznačují, že Romulus byl zavražděn patricii, kteří pak vytvořili příběh o jeho apotheose, aby se vyhnuli jakýmkoliv následkům. Tyto mýty o Romulovi a Removi byly v průběhu historie převyprávěny, upravovány a staly se významnou součástí římské kultury a identity. Slouží jako připomínka původu města a akcentuje moc vypravěčského umu, jenž dokáže utvářet kulturní přesvědčení a hodnoty. Existuje ještě jeden mýtus o založení města Říma, který je v operním kontextu pro nás nejzajímavějším, neboť jeho hlavní postavou je Aeneas, trojský princ, který později figuruje v příběhu o Dido a Aeneasovi zhudebněném Henry Purcellem. Mýtus o založení Říma vypráví o útěku trojského prince Aenea z vlasti, poté co ji zdecimovali Řekové. Aeneas odplul do Itálie, kde ho přivítal místní král a nakonec založil město, které se stalo Římem. Tento mýtus ve své epické básni Aeneida přebásnil básník Virgilius. Všechny tyto výše zmíněné mýty a legendy se předávaly po staletí z generace na generaci a nadále je studují a oslavují historici po celém světě.

1.7. Antický mýtus jako zdroj inspirace v operní tvorbě

Existuje mnoho oper, které čerpají inspiraci z antických mýtů a legend. Za všechny jmenujme alespoň zlomek z celého množství: „Orfeo ed Euridice“ od Christopa Willibalda Glucka. Tato opera vypráví příběh Orfea, famózního hudebníka a pěvce, který putuje do podsvětí ve snaze zachránit svou ženu Euridice před smrtí. Gluckova opera měla premiéru ve Vídni v roce 1762 a měla velký vliv na vývoj operního žánru známého jako „reformní opera“. Další významná opera inspirovaná antickým mýtem je „Dido a Aeneas“ od Henryho Purcella. Tato opera založená na příběhu Dido, královny Kartága, a Aenea, trojského prince, který ztroskotl na březích její země, je jedním z nejslavnějších příkladů barokní opery. Purcellovo dílo mělo premiéru v Londýně v roce 1689 a je pozoruhodné svým bohatým vokálním a instrumentálním pojetím. Velká francouzská opera "Les Troyens" (Trojané) od Hectora Berlioze vypráví příběh o pádu Tróje a cestě Aenea za založením města Říma. Berliozovo dílo mělo premiéru v Paříži v roce 1863 a je známé svými rozsáhlými orchestrálními pasážemi a dramatickým sborovým partem. "Kouzelná flétna" od Wolfganga Amadea Mozarta nevychází přímo ze starověkých mýtů, ale čerpá ze široké škály mytologických a folklórních prvků. Opera sleduje cestu prince Tamina, když se pokouší zachránit svou milovanou Paminu ze spárů zlé Královny noci. Mozartova opera měla premiéru ve Vídni v roce 1791 a je známá svou kombinací komedie a dramatu. Ačkoliv opera „Carmen“ od Georgese Bizeta není založena na konkrétním mýtu, čerpá z archetypální postavy "femme

fatale”¹⁸. Opera sleduje vášnivý vztah mezi vojákem Donem Josém a ohnivou cikánkou Carmen, jenž končí tragédií. Bizetovo dílo mělo premiéru v Paříži v roce 1875 a je známé svou barevnou orchestrací a nezapomenutelnými melodiemi. Tyto opery a mnoho dalších jim podobné jsou nadále uváděny a oslavovány publikem po celém světě.

¹⁸ *Osudová žena, jenž hýbe dějem díky své svůdnosti, vychytralosti a kráse. Dokáže svým šarmem kouzlit každého muže, kterému vstoupí do cesty.*

2. Antické drama

2.1. Vznik a vývoj antického divadla a dramatu

V antickém Řecku byl rozšířen kult boha Dionýsia, v počátcích původně ženský kult, který však athénský tyran Peisistratos převzal a vytvořil z něj výhradně mužský kult, jenž byl záležitostí především svobodných občanů. V rámci oslav boha Dionýsia se postupně začalo vyvíjet antické drama. Z toho důvodu hráli všechny role, bez ohledu na pohlaví postavy, muži. Na přelomu 5. a 4. století před Kristem se začaly formovat první herecké uskupení. Pro odlišení postav, resp. pohlaví, herci vystupovali v maskách kompletně zakrývající tvář. Zůstaly pouze otvory pro oči a ústa. Vzhledem ke strnulým výrazům masek, které se v průběhu děje neměnily, byla veškerá sdělnost ponechána na samotném herci, který musel svým hlasovým projevem a gestikulací těla vyjádřit všechny citové polohy postavy. Vedle samostatných postav měl v antickém dramatu podstatnou roli sbor, který byl také maskovaný, ale na rozdíl od hlavních postav měl za úkol na scéně i tančit. Masky se lišily dle použití, zda byly určeny pro komedii, tragédii či satyrské drama. Kostým určený pro tragédii se lišil od běžného oděvu dlouhými rukávy, maska byla tvořena obličejovým základem a náznakem účesu (onkos), jenž masku prodlužoval a v celkovém dojmu tvořil disproporci mezi hlavou a tělem herce. Pro sražení tohoto rozdílu se používaly vyvýšené podrážky. Z nich vznikly tzv. kothurny, které se užívaly jen v tragédiích, ale hercům neumožňovaly svobodný pohyb. Kostým pro komedii se příliš nelišil od běžného oděvu řeckého občana. První divadla v antické kultuře byla dřevěná. Od 5. století před Kristem se začala stavět divadla, jejichž základní stavební prvek byl kámen. Nejstarší divadla, athénské Dionýsovo divadlo¹⁹ a divadlo v Syrakúzách, byla otevřeným amfiteátre, zasazená do údolí krajiny. Skládaly se ze tří částí, a to z orchestru, divadelní budovy a hlediště. Areál divadla se neužíval jen pro divadelní představení. Sloužil také jako místo soudu a v případě nutnosti i jako prostor pro shromáždění občanů.

2.2. Antická tragédie a její přední tvůrci

Tragédie, v překladu zpěv kozlů²⁰, má svůj původ v satyrkách hrách, které byly žertovného charakteru. Základním charakteristickým rysem antické tragédie je užití témat úzce spjatých s antickým mýtem nebo závažné téma týkající se morálky a cti. Mluvené slovo bylo prokládáno tancem a zpěvem. Hlavní hrdina byl nositelem kladných vlastností, který je vystaven boji proti zlým silám, které jsou nepoměrně silnější než on sám. Nejčastěji jeho protivníky byli bohové či osud. Na scéně stály vždy maximálně tři hrající postavy, které mohly svou němou přítomností doplňovat další herci. Autorem první tragédie byl Thepsis, který uvedl hru "O velkých Dionysiích". Hra byla napsána pro jednoho herce a sbor, kteří mezi sebou vedli dialog. Dalším autorem byl Aischylos, který provedl menší úpravu tragického schématu nastaveného Thepsisem a přidal na scénu ještě jednoho herce. Zároveň s tím

¹⁹ *Obrazová příloha č. 2, str. 66, ukázka antického divadla*

²⁰ *Složení slova "tragédie"- tragos=kozel, óidíe=píseň, zpěv.*

ubral funkci sboru a hru postavil především na dialogu. Sofoklés rozšířil počet herců na tři. Jako výraznou novinku zavedl jevištní dekoraci. V takto nastaveném schématu se antická tragédie ujala a autoři tvořili své hry právě na Sofoklově půdorysu. Jedním z nich je i Euripides se svou tragédií Médeia. Klasická tragédie získala v průběhu svého vývoje schéma expozice-kolize-krize-peripetie-katastrofa-katarze²¹. Expozice má za úkol uvést diváka do děje, v expozici se představí hlavní postavy a taktéž se předestřou další možné předpoklady zápletky, pro následující lepší porozumění. Kolize je druhá fáze antické tragédie, která vyvolává rozpor, vytváří napětí a vyžaduje naléhavé řešení. Třetí fází je krize, kdy drama vrcholí a hlavní aktéři se publiku plně odhalují a bojují mezi sebou. Peripetie přináší do děje náhlý zvrat s gradací a dělá děj ještě napínavější. Zároveň se ale objevují i známky řešení situace. Poslední, resp. předposlední fází je katastrofa. Děj tragédie během katastrofy dojde k rozuzlení. V katarzi je hlavní hrdina očištěn a v úplném závěru zazní morální odkaz a poučení do budoucna. Zvláštním hybatelem děje v antické tragédii je tzv. Deus ex machina, postava disponující s nadpřirozenými schopnostmi. Většinou je tato úloha na jevišti svěřena antickým bohům či jiným nadpřirozeným bytostem. Deus ex machina zpravidla přichází na scénu v okamžiku, kdy je děj již tak komplikovaný, že není naděje na jeho rozumové řešení a je třeba zásah vyšší moci.

2.2.1. Aischylos

Je často označován jako “pravý otec tragédie”. Jeho existenci datujeme na přelomu 5. a 4. století před Kristem. Pocházel z urozeného a zámožného rodu. Byl zastáncem demokratického státu a angažoval se v politice, odkud bral inspiraci pro svá díla. Aischylos napsal devadesát her, ze kterých se nám dochovalo sedm z nich. Nejstarší dochované tragédie jsou hry “Peršané” a “Upoutaný Prométheus”. Aischylos je autorem trilogie Oresteia, jenž je z hudebního hlediska pro nás významná svým námětem, který využil Richard Strauss pro vytvoření svého operního díla Élektra. Trilogie “Oresteia” byla uvedena těsně před Aischylovo smrtí. Skládá se ze tří částí-Agamemnon, Oběť na hrobě, Usmířené Erinye (Lítice).²² Děj je zasazen do doby po Trojské válce. Aischylos do své hry použil námět z řecké mytologie o králi Agamemnonovi. Trilogie je pojmenována po Agamemnonovo synovi Orestovi. Orestés byl mladý, odvážný, obětavý a rozvážný muž. Má všechny vlastnosti kladného hrdiny. V Aischylově tragédii řeší hlavní hrdina vnitřní konflikt, zda sám sebe obětovat v rámci mravního zákona a povinnosti syna hájit otcovu čest, tedy zda zavraždit vlastní matku a tím pomstít smrt svého otce, kterého po návratu z Trojské války zavraždila jeho manželka Klytáimnéstra. Jeho vraždou chtěla pomstít smrt své dcery Ifigenii, kterou Agamemnon obětoval bohyni Artemidě jako obětinu zajišťující úspěšnou výpravu do Tróje, jíž byl velitelem. Po smrti Agamemnóna se vlády ujímá Klytáimnéstřin milenec Aigisthos. Ve druhé části Aischylovy trilogie se vrací Orestés se svým přítelem Pyladem do vlasti, aby

²¹katarze nemusí být vždy použita

²² Erinye, neboli Lítice jsou v antické mytologii bohyněmi pomsty, které byly údajně stvořeny z kapek krve Úrana. V řecké mytologii jsou bohyněmi pomsty a služebnicemi boha Háda a jeho ženy Persefony. Trestají vrahy a vraždy, zejména vraždy v rodině.

pomstil smrt svého otce na příkaz boha Apollóna. U otcova hrobu se setkává se svou sestrou Élektrou, s jejíž pomocí se mu podaří vniknout do paláce jako posel přinášející královně zprávu o Orestově smrti. Podaří se mu zabít jak Aigistha, tak i svou matku. Ze svého činu zešílí, protože je stíhán Líticemi. Ve třetí, poslední, části prosí Orestés o pomoc Athénu, bohyni moudrosti a spravedlnosti. Na radu Apollóna, boha Slunce, odchází Orestés do Athén. Apollón uspí sbor rozlícených Lític, ale duch Klyteimnéstry je opět probudí, aby nadále pronásledovaly Oresta. Bohyně Athéna zahajuje soud s Orestem. Posuzuje jeho míru viny. Lítice požadují za smrt matky Orestovo potrestání. Bůh Apollón Oresta obhajuje s tím že hájí zákon krevní msty. Bohyně Athéna se přiklání na Orestovu stranu a Orestés je osvobozen.

2.2.2. Sofoklés

Jeho život datujeme mezi lety 496 před Kristem až 406 před Kristem. Sofoklés se narodil do zámožné rodiny, majitele zbrojařské dílny. Byla mu dána kvalitní všestranná výuka, mimo jiné i v tanci a hudbě. Jako mladík byl členem hereckého sboru, kde se setkal s Aischylem, který ho přiměl k psaní dramatu. Sám Sofoklés ve svých hrách neúčinkoval pro nedostatečnou hlasovou vybavenost. Z většiny jeho díla se dochovaly pouze názvy nebo zlomky jeho her (cca stovacet her), zůstalo však jedno celé satyrské drama a sedm celých klasicých dramát, mezi kterými se dochovaly Antigona či Král Oidipus. Pro drama Antigona použil Sofoklés mytologický námět z oblasti pověstí o thébském králi. Základní zápletkou hry je generační konflikt. Představiteli mládí jsou Antigona a Haimon, nositeli mravní etiky, rozumu, svědomí a dalších lidských cností. Jejich protikladem je Kreon, představující moc, sílu a autoritu postavenou na strnulých dogmatech. Antigona je sice ve sporu s Kreonem fyzicky poražena, ale je morální vítězkou. Hlavní myšlenkou chóru je teze, že jen ten, kdo dbá zákonů své vlasti je hoden přátelství a úcty. V expozici se v Thébách zavraždí dva bratři Antigony, Eteoklés a Polyneik. V kolizi Kreon tvrdí, že Eteoklés byl hrdina a je hoden pohřbu se všemi náležitými poctami. Druhý bratr Antigony, Polyneik poct, podle Kreona, hoden není. Antigona s Kreonem nesouhlasí a požaduje, aby oba její bratři byli pohřbeni stejně. V krizi se Antigona postaví králi a svého bratra pohřbí. Kreon ji za její odpor nechá uvěznit v jeskyni, a Antigona spáchá sebevraždu. V následné peripetii se Haimon, snoubenec Antigony, snaží titulní hrdinku zachránit, ale nachází ji již mrtvou. Obrací dýku proti sobě a padá mrtev vedle své snoubenky. Svědkem Haimonovy sebevraždy je sám Kreon, kterého tento akt hluboce zasáhne. Zarmoucený se vrací do svého paláce, kde se se vším svěřuje své ženě. Ta je z celé situace též otřesena. Pod záminkou modlitby odchází ze scény, ale král ji posléze najde taktéž probodnutou. V katastrofě se ukazuje fakt, že díky královi vzpupnosti a nadřazenosti zbytečně umírají jeho blízcí lidé. I přes rady věštců a rádců vystupujících na scéně jako část sboru si král Kreon nenechal poradit a konal aniž by domýšlel důsledky svých činů. Král prosí bohy, aby jej zbavili života. Téma Sofokolovy Antigony zhudebnil a do operní podoby převedl např. Josef Mysliveček (premiéra 1775), Carl Orff (premiéra 1949) či z českých autorů Iša Krejčí (televizní premiéra 1964). V tragédii Král Oidipus se částečně

objevují stejná jména jako ve hře Antígona. Krále Oidípa s Antigonou řadíme do tzv. "Thébské trilogie", kdy tyto dvě do třetice doplňuje Oidipus na Kolonu. Král Oidipus je v trilogii druhou hrou. Děj se odehrává v Thébách starověkého Řecka a hlavním hrdinou je thébský král Oidipus. Děj je postaven na dialogu mezi titulním hrdinou a ostatními postavami (příbuzní a poddaní krále). Děj tragédie Král Oidipus začíná věštbou králi Láiovi, která mu odhalí, že bude zabit vlastním synem, který se posléze ožení s jeho ženou, resp. s vlastní matkou. Ze strachu z naplnění věštby král přikáže zmrzačit svého čerstvě narozeného syna a nechá jej pohodit v lese na hoře Kitharión. Služebník, kterého tímto hrůzným činem král Láios pověřil, ale není schopen tak děsivý příkaz vykonat. Proto dítě odnese pastýři korintského krále Polybose. Král Polybos nemá vlastní děti. Dítě adoptuje a pojmenuje Oidipus. Oidipus vyrůstá na dvoře korintského krále aniž by měl tušení o svém původu. Jednoho dne se, po zjištění částečných informací o své minulosti, rozhodne navštívit delfskou věštitrnu, aby mu věštkyně prozradily více o jeho původní rodině. Dozvídá se o tragické věštbě. Ve snaze vyhnout se jejímu naplnění své adoptivní rodiče opouští a odchází do Théb. Po cestě se mu podaří zabít svého skutečného otce, aniž by Oidipus věděl, že je to král Láios, jeho skutečný otec. Následně se zaslouží o osvobození Théb od nestvůry Sfingy, která město již dlouho obléhala. Za tento hrdinský čin mu je nabídnut královský trůn a k tomu ruka královny-vdovy Iokaisty. Oidipus ale stále netuší, že je to jeho pravá matka. Za několik let se snese na Théby smrtelný stín moru. Od věštců se dozvídá, že mor bude trvat tak dlouho, dokud bude naživu vrah krále Láia. Oidipus se rozhodne okamžitě vraha vypátrat. Pátrání Oidípa zavede k věštci Teirésiasovi. Ten se mu snaží sdělit skutečnou pravdu o jeho původu. Oidipus jej v hněvu vyhání ze svého paláce. Nechce odhalení skutečnosti věřit a podezírá Teirésiasa, že je proti němu spolčen s jeho švagrem, králem Kreonem, kterého podezírá z úmyslu zbavit Oidípa trůnu. Po hádce s Kreonem pokračuje v pátrání po vrahovi a dochází k poznání, že nejspíš on sám je vrahem. Do paláce přichází pastýř, který přináší zprávu o Polybově skonu. Oidipus se domítá vrátit do Korintu a usednou na tamní trůn, protože se bojí naplnění věštby. Když se svěří pastýři se svými obavami, sám mu poví celou pravdu o jeho minulosti, že jako malého mu jej svěřil služebník krále Láia. A díky němu se malý Oidipus dostal do péče korintského krále. Zároveň mu pastýř sděluje, že věštba se již naplnila. Když se to všechno dozvídá Iokasté, matka a manželka Oidípa v jedné osobě, odchází se do dvých komnat oběsit. Oidipus se oslepí, protože by nebyl schopen dále hledět na důsledky svého prokletí. Po usmíření s Kreonem později odchází z Théb.

2.2.3. Eurípides

Eurípides žil v letech 480.406 před Kristem. V mládí získal poměrně rozsáhlé vzdělání napříč vědními obory a uznání jako dramatik získal i u takových velikánů své doby, jako byli Sokrates a Sofoklés. Je autorem cca devadesáti tragédií. Jeho nejznámějším dílem je klasický typ tragédie "Médiea". Kompozičně se velmi podobá Sofoklovým tragédiím. Eurípides čerpal své téma pro tragedii v antické mytologii, ale děj svého díla zasadil do období antické otrokářské demokracie, aby mohl prostřednictvím jeviště kritizovat aktuální

dobu athénské společnosti. Svou kritikou se dotýká v náznaku i bohů. Médeia je žena barbarského původu s pověstí kouzelnice. Bezhlavě se zamilovala do vůdce Argonautů, Iásona. Tak moc ho milovala, že pro něj byla schopná kohokoliv zradit. Iásonova láska ale nebyla stálá. Médeiu opouští kvůli lásce k jiné a Médeia zůstává sama a zhrzená. Prožívá těžký duševní konflikt, a zjišťuje, že je schopna těch nejhrůznějších činů. Euripidés vykreslil Médeiu v jejím jednání ne jako osobu, která jedná podle etiky athénské obce, ale jako osobu společensky nezávislou. Tímto pojetím Euripides akcentuje důraz na duševní jednotu člověka. Hrůzný čin Médeiy je vykoupěn skrze božský zásah, nebo-li Deus ex machina. Oproti Médeie je Iáson vykreslen Euripidem jako velmi sobecký, citově nestabilní, věrolomný, nevděčný a bezcitný muž. Médeiu i jejich děti opustil z čisté vyočítavosti, protože chtěl profitovat ze sňatku z Glauce, dcerou korintského krále Kreona. Euripides svůj příběh začíná příchodem Médeiy a Iásona se svými syny do Korintu. Do Korintu se uchýlili jako uprchlíci po té co v Médeině domovině Médeia přiměla dcery krále Peila k tomu, aby rozsekaly svého otce na kusy a tím se jí podařilo, společně s Iásonem, pomstít smrt jejího otce. Iásonovi taktéž pomohla získat zlaté rouno. Vzplanula k němu vášnivým citem. Iáson se jí ale pro svou vypočítavost rozhodl opustit, protože mu byla nabídnuta králem Kreonem jeho dcera Glauce za manželku. Kreon vykázal Médeiu ze své země a zhrzená Médeia musí odejít do Athén. Na znamení usmíření posílá Iásonově nevěstě dva svatební dary. Jimi jsou šaty a věneček, který byl otrávený jedem. Glauce si na sebe oblékla darované šaty a v momentě i se svým otcem uhořela. Svým darem se Médeie podařilo překonat Iásonovi svatbu, ale stále její touha po pomstě nebyla plně umlčena. Rozhodne se zabít své syny, které má s Iásonem, jehož z jejich smrti obviní. Zde zasáhne v tragédii Deus ex machina v podobě dračího vozu boha Héliá, do kterého Médeia nastoupí a i s mrtvými těly svých synů odlétá do Athén. V Euripidově tragédii můžeme pozorovat studii lidské psychiky, kam až může člověka zasvěst slepá láska. Zároveň v této hře můžeme pozorovat Euripidovu snahu o propagaci rovnoprávnosti žen a mužů antického Řecka.

2.3. Antická komedie a její přední tvůrci

Charakteristické pro antickou komedii je zesměšňování jevů života s komickým účinkem. Zároveň dostala komedie za úkol beztrestně kritizovat záporné lidské vlastnosti, útočit na politické poměry a kárat soudobou morálku. Od antické tragédie se antická komedie liší především šťastným, smírným koncem. Možná proto se dočkala oficiálního uznání jako smotatný dramatický útvar od dost později než tragédie. Dějově je komedie fantastického rázu, ovládá ji nezávazný žert hraničící se satyrou. Nejčastější formou komunikace postav je dialog. Za předního tvůrce komedií v antickém Řecku považujeme Aristofanése, zástupcem římské komedie je bezpochyby Tittus Maccius Plautus.

2.3.1. Aristofanés

Aristofanés je bezesporu představitel tzv. staré komedie. Žil v letech 446-385 před Kristem. V historickém kontextu tvořil Aristofanés v době peloponéských válek a během krize

athénskému státu. Jeho komedie především zrdcalí politickou náladu mezi obyčejným lidem, především antických sedláků. V jeho hrách rezonuje především téma nespokojenosti s politickou radikální demokracií. Řeší aktuální politické otázky a názory, kritizuje přetvářku a jiné negativní lidské vlastnosti. Dochovaly se nám tyto hry: Jezdci, Mír a Žáby. Právě Žáby jsou svým námětem velmi pikantní. Ve své hře se vysmívá literárním snobům. Pro charaktery hlavních postav použil Aristofanés jako předlohu Aischyla a Eurípida jakožto dva svárlivé protivníky. Eurípidovi se vysmívá, že jeho morální systém je sice krásný, ale absolutně nereálný.

2.3.2. Tittus Maccius Plautus

Tittus Maccius Plautus je reprezentem generace autorů římské komedie, který navazuje na pozdní řeckou komedii. Žil v letech 250-184 před Kristem. Jeho dramatickou tvorbu řadíme mezi poklady evropského dramatu. Plautus čerpal inspiraci z běžného života, kdy do svých her použil zápletky zamilovaných, charaktery vychytralých otroků, lehých žen a lakomců. Ve svých hrách používal Plautus živý, hovorový jazyk. Mezi jeho nejznámější komedie patří Vychloubačný voják, O prohnaném otroku aneb Pseudolus či Komédie o hrnci, která se stala inspirací pro Molièrova Lakomce.

3. Ovlivnění operních děl antickým mýtem a dramatem

Antika jako vzor umělecké dokonalosti zasáhl mnoho oblastí umění, oblast opery nevyjímaje. V Antice nacházeli inspiraci už sami zakladatelé opery (G. Peri, G. Caccini a další), jež je inspirovala na základě antického dramatu k vytvoření vyšší hudební formy komplexně propojené s vokálním a scénickým uměním. Fascinace starověkým Řeckem a Římem přetrvává do dnešních dní. Dokladem je stálý zájem a snaha o zhudebňování antického dramatu současnými hudebními skladateli (např. *Antigona* Rock opera od M. Steigerwalda a P. Forest). Následující kapitoly se budou zabývat antickým mýtem o Orfeovi a Eurydice, zhudebněné operním reformátorem Christophem Willibaldem Gluckem, operou *Médea* Luigi Cherubini na motiv Euripidovy tragédie, nešťastným příběhem kněžky Normy zasazené do antické Gálie, který do operního světa přenesl Vincezo Bellini, či Sofoklovým zhudebněným dramatem *Elektra* z pera Richarda Strausse.

3.1. Orfeo a Eurydika Christopa Willibalda Glucka

Spolus *Ifigenií na Tauridě* tvoří Orfeo a Eurydika dvojici nejvýznamnějších děl operního reformátora, Christopa Willibalda Glucka. Operu zkomponoval na libreto Ranieri de Calzabigi, který děj opery založil na antickém mýtu z řecké mytologie. Od mytologické tragické předlohy se zhudebněná verze liší šťastným koncem. Jak u *Ifigenie na Tauridě*, tak i v *Orfeo a Eurydika* volil Gluck okouzující a zároveň jasné melodie doprovázené propracovanou orchestrací, děj obou oper má spád a na hlavní role, na kterých stojí celý příběh, je kladen vysoký nárok vokální technické zdatnosti a celkové umělecké vyzrálosti. Orfea a Eurydiku považujeme za nejstarší operu, která nebyla nikdy v minulosti zapomenuta a posléze objevena jako jiné opery té doby. Od své premiéry, 5. října 1762 ve Vídni, je stále (více či méně) na repertoárech divadel a operních festivalů. Gluckův Orfeus prošel od Vídeňské premiéry ještě dvěma proměnami. První proběhla v roce 1774, poté co se dostal Ch. W. Gluck do Paříže jako učitel zpěvu doprovázející svou žačku. Tou nebyl nikdo jiný než samotná Marie Antoinetta, princezna rakouská, která se za krátko provdala za krále Ludvíka XVI. Gluck si získal francouzské publikum se svou operou *Ifigenií na Aulidě* a tento úspěch mu dodal kuráž představit publiku novou verzi Orfea. Přepracovanou verzi osadil francouzštinou, na rozdíl od vídeňské verze, která byla v italštině. Rozdíl mezi těmito verzemi však netkví pouze v užití jazyka. Titulní roli Orfea ve francouzské verzi zpívá kontratenor s vysokou tessiturou, čímž Gluck totálně změnil zvukový rejstřík celé opery (oproti vídeňské verzi, kdy titulní mužskou roli zpíval kastrát). V orchestru na místo původního cemballa zaujaly své pevné místo smyčce (violoncello, kontrabas). Počet jednání zůstal, ale přibýlo tanečních scén. Italský Orfeo disponoval pouze dvěma tanečními scénami, naproti tomu ve francouzské verzi je tanečních scén pět. Navýšený počet baletních čísel lze přisuzovat tehdejšímu tamnějšímu vkusu a také faktu, že pro francouzské publikum byla na tamní poměry vídeňská verze příliš krátká²³. Poslední úpravou prošla Gluckova průlomová opera v

²³ Vídeňská verze trvala cca jednu hodinu.

roce 1859 perem Hectora Berlioze. Gluckovou hudbou byl uchvácen po celý život a po šokujícím zjištění, že od premiéry francouzské verze, která byla ve stejném roce 1774 tištěná, se ta samá hraná opera, v berliozově době, příliš lišila. Rozhodl se tedy, po intenzivním studiu Gluckovi kompoziční práce, k nápravě. Berlioz převzal z pařížské verze většinu nepěveckých částí Orfea, pro Orfeovy pěvecké výstupy zkombinoval vídeňskou verzi s francouzskou orchestrací, a do titulní mužské role obsadil ženu-alt. Premiéra Berliozovy úpravy sklidila fenomenální úspěch a Hector Berlioz tímto zajistil Christophovi W. Gluckovi hudební nesmrtelnost. Existence více verzí způsobila, že v následujících 200 letech dala velkorysou volnost divadelním produkcím, které různě promíchali dle svých aktuálních potřeb části všech tří verzí. Díky tomuto rozvolněnému přístupu ke Gluckovu Orfeovi učinili hudební produkce téměř každé představení unikátní. Směle tuto operu můžeme zařadit mezi nejvlivnější díla operní historie. Hlavními postavami jsou: Orfeo, pěvec (obvykle zpívá alt, možné je i obsazení tenora, resp. kontratenora), Eurydika- Orfeova manželka (soprán), Amor- bůh lásky (soprán), dále v opeře vystupují postavy pastýřů, strážců podsvětí, duše mrtvých, géníů a členů Amorovy družiny.

3.1.1. Stručná charakteristika operní reformy Christopa Willibalda Glucka

*“Samotná Gluckova operní reforma spočívala především ve snaze navrátit hudbu jejímu prvotnímu úkolu, a to podporovat sílu sdělnosti textu, citový výraz, aby byl děj pro posluchače srozumitelnějším.”*²⁴ Christoph Willibald Gluck si začal všimnout stagnace operních děl jak z pohledu šablonovitých charakterů postav, tak i samotných, až groteskních, dějových zápletek. Zpěváci získali absolutní volnost ve zdobení árií, což mělo za následek, že původní hudba nebyla téměř k poznání, a ze scény se ztratilo skutečné drama a ryzí citový prožitek. *“Ve snaze směřovat k jednoduchosti krásna a hlubokému citovému prožitku, přistoupil Gluck k radikálnímu omezení rozsáhlých koloratur v sólových partech primadon i kastrátů, a naopak vytvořil prostor pro větší využití sboru.”*²⁵ Aby dosáhl všech zamýšlených změn, potřeboval Gluck schopného libretistu a dramatika v jedné osobě. Tím byl pro Glucka Raniero de Calzabigi. Oba se shodli na tom, že je třeba v opeře zvýšit akcent na skutečné citové prožitky. Naopak je nutné omezit afekt a přílišný prostor pro virtuozní pasáže, text upřednostnit před hudbou, snížit počet postav, a tím přidat na jejich důležitosti, a zjednodušit komplikovanost děje. Zároveň posun v ději není jen recitativních, ale průběžně se scénicky měnící. Sbor se stal v Gluckově opeře součástí děje na jevišti. Poprvé Gluck použil recitativo accompagnato, který zkrátil a plynule propojil s árií, na rozdíl od hojně užívaného recitativu secco a formy da Capo árie. Předmětem pro operní zpracování už není historický námět, nýbrž námět mytologický. Přes všechny provedené změny Christoph Willibald Gluck určité prvky opery série zachoval (hlavní roli zpíval kastrát a deus ex machina zajistil šťastný

²⁴ Koblížková, Olga, bakalářská práce *“Antické motivy v operách napříč staletími”*, HAMU 2020.

²⁵ Koblížková, Olga, bakalářská práce *“Antické motivy v operách napříč staletími”*, HAMU 2020.

konec). *“Dále Gluck posiluje úlohu orchestru a přiřazuje mu pomocí nových hudebních prostředků vyšší dramatickosti. Nejvýraznější melodií z Gluckova “Orfea” je lítostivá árie titulního hrdiny “Che farò senza Euridice?”. Christoph Willibald Gluck svými kroky utvořil bezesporu nový směr pro další vývoj světové opery.”*²⁶

3.1.2. Orfeus a Euridika podle antické mytologie

“Jedna z nejznámějších bájí antiky vypráví o hudebně nadaném Orfeovi, o jeho nekonečné lásce k Eurydiké a o tom, že ani smrt nemá nad láskou moc. Orfeus, jemuž dala jeho matka, Múza Kalliope, darem nádherný hlas, a který se učil hře na lyru u samotného boha Apollóna, svým zpěvem a hrou dojímal každého tvora na Zemi. Jednoho dne okouznil svým zpěvem i nejkrásnější vodní vílu Eurydiké, a to natolik, že vystoupila z vody a už se od něj nechtěla nikdy vzdálit. Orfeus pojal Eurydiké za manželku, jejich láska každým dnem narůstala a Orfeus těšil svými písněmi o jejich vzájemné lásce a štěstí celý svět. Jednoho dne musel Orfeus odejít na několik dní z domova. Eurydiké vyhlížela netrpělivě den jeho návratu. A když nadešel ten toužebně očekávaný den, rozhodla se Eurydiké vyjít Orfeovi naproti. Však jediný chybný krok určil, že Eurydiké už svého Orfea živá nespátří. Had, který se vyhříval v trávě, uštkl Orfeovu lásku do kotníku. Prudký jed zapůsobil velmi rychle a Eurydiké umírá osamocená se jménem svého milovaného manžela na rtech. Orfeus se blížil k domovu, když mu stromy i ptáci oznamovali tu tragickou zprávu o skonu jeho milované Eurydiké. Všechno živé i neživé její skon oplakávalo. Nejvíce však trpěl Orfeus. Krajem se nesly jen jeho smutné písně, které pohnuly k slzám každého, kdo je uslyšel. Ve svém zoufalství se rozhodl pro nejdůležitější krok. Vydá se pro Eurydiké do říše Stínů! Svou hrou a svým zpěvem obměkčí neúprosného vladaře temného podsvětí a ten mu navrátí jeho ženu mezi živé. S Hermésem²⁷, kterého Orfeovi přidělil bůh Apollón jako průvodce pro snažší překonání útrap cesty do podsvětí, přichází Orfeus před vládce říše mrtvých Háda a jeho ženy Persefony. V naději, že se nejpochmurnější božstvo smiluje nad jeho neštěstím, začne hrát na svou lyru a svým zpěvem sděluje svou prosbu. Orfeus se vyznává ze své lásky a svého neštěstí. Celé podsvětí dojal k slzám, že i Hádes jeho nářku neodolal a přikázal přivést Eurydiké. Hádes předal Eurydiké pěvci, aby s ním odešla zpět na svět. Ale odchod jim je umožněn pouze pod jednou podmínkou. Po celou dobu cesty, než dojdou na plné sluneční světlo se nesmí Orfeus po své ženě ohlédnout. Když tuto podmínku poruší, o svou ženu přijde podruhé a nenávratně. Plni štěstí vyrazí na cestu. Když byli téměř zpět mezi živými, Orfeus napjal sluch a v tom okamžiku se zalekl, že jde sám. Neslyší kroky své Eurydiké. V obavách o svou lásku se ohlédne a jeho oči zachytily už jen mlhavý stín jeho životní lásky. Eurydiké zmizela jako přelud zpět do říše Stínů. Orfeus upadl opět do hlubokého smutku. Kdyby mohl, v ten moment by zemřel. Ale pěvci jsou miláčky bohů a ti nikdy na ně nenaloží větší utrpení, než dokážou snést. Když došel Orfeus zpět mezi živé, nebyl schopen se z ničeho radovat. Uchýlil se tedy do truchlivé samoty. Jediným společníkem mu byla jeho lyra, skrze kterou

²⁶ Koblížková, Olga, bakalářská práce *“Antické motivy v operách napříč staletím”*, HAMU 2020.

²⁷ Antický bůh poutníků, cest a přírody v obecném slova smyslu.

promlouval ke své Eurydiké. Jednoho dne, když seděl Orfeus zase sám jen se svou lyrou, spatřily ho Bakchantky z Dionýsiovi družiny. Jeho nezájem je rozlítl natolik, že popadly kamení a házely jím po Orfeovi. Náhle nastalo ticho, nebyl slyšet Orfeův zpěv ani hra, a kamení, které po něm v šílenství házely Bakchantky, se zbarvilo jeho krví do ruda. Pěvec byl mrtev. I smrt v jeho žalu byla milosrdenstvím, neboť se opět setkal se svou milovanou Eurydiké. Tentokrát už navždy.”²⁸

3.1.3. Děj opery Orfeo a Euridika Ch. W. Glucka v hudebním kontextu²⁹

Opera se skládá ze tří jednání. Je zahájena předehrou ve slavnostním duchu a první jednání začíná pohledem na Eurydiku, která leží pohřbená v háji. Její smrt způsobilo uštknutí jedovatým hadem. Orfeus lká nad smrtí své milované ženy a pastýři s nymfami zdobí čerstvý hrob. S příchodem Orfea se nálada na scéně mění v ponuru, hudba se skrze pouzouny přetváří ve smuteční a sbor “ Ah, dans ce bois tranquille et sombre” několikrát přerušuje Orfeův nářek. Orfeus žádá, aby jej všichni nechali osamotě jen s jeho žalem a on se tak mohl rozloučit se svou milovanou Eurydikou skrze dojemnou árii “Objet de mon amour”. V árii “Accablé de regrets”. se Orfeus vyznává, že nechce bez Eurydiky dál žít. Rozhodne se sejít do podsvětí a vzít si zpět na svět svou milovanou ženu. Na scéně se objeví Amor, který Orfeovi skrze árii “Soumis au silence” sděluje, že Jupiterovi se zželelo Orfea při pohledu na jeho smutek a dává mu povolení do podsvětí sestoupit. Má však podmínku. Ani jednou se při cestě zpět na svět nesmí na Eurydiku pohlédnout. Jinak ji naždy ztratí. Orfeem zmítá směs pocitů radosti, že Eurydika bude opět žít a zároveň obav, zda dokáže tak náročný úkol zvládnout. Ani jednou na cestě zpět na svět se na svou ženu nepodívá, ani jednou se jí nedotkne. Pro vyjádření jeho obav a naděje poskytl titulnímu hrdinovi Gluck prostor skrze klasickou bravurní koloraturní árii “Amour, viens rendre à mon âme” s dlouhými koloraturními běhy a s koloraturní kadencí. Druhé jednání nás přenesse do podsvětí. Vchod do něj střeží Fúrie, které tančí divoký tanec. Sbor plyne v unisonu nad tremolem smyčců a údery dechů. K běsnícím Fúriím přichází Orfeus. Orchester z volnějšího tempa přechází pozvolna do rychlejšího, díky kterému na scéně vykrytalizuje děsivá atmosféra doprovázena jekotem a běsněním, kdy sbor zpívá “Quel est l’audacieux”. Orfeus se snaží za doprovodu harfy skrze svou árii “Laissez-vous toucher par mes pleurs” obměkčit rozběsněné Fúrie. Nejprve se zdá, že jeho pokus je marný, ale čím déle jeho zpěv trvá, tím více se začínají Fúrie nad jeho osudem dojímat, až jej nechají do podsvětí vstoupit. Před Orfeem se prostírá scéna, kdy spatří tančit na Ostrově hrdinů tanec duchů “Ballet des ombres heureuses”, baletní pantomimu v doprovodu sólové flétny. Tam si Eurydika skrze árii “Cet asile aimable et tranquille”

vychutnává klid a kouzlo tohoto ostrova. Árie je koncipována jako klidný rozhovor mezi Eurydikou a sborem. Orfeus je v árii “Quel nouveau ciel pare ces lieux” okouzlen krásou ostrova a rozhodne se na něj vstoupit. Se závěrem druhého jednání “Viens dans ce séjour

²⁸ Koblížková, Olga, bakalářská práce *Antické motivy v operách napříč staletími*, HAMU 2020, str. 14, 15, 16.

²⁹ V této kapitole bude popsána upravená verze opery z roku 1859 Hectorem Berliozem.

paisible” mu sbor, reps. duchové oznamují, že zde znovu spatří svou manželku. Ve třetím jednání si vede Orfeus svou milovanou ženu zpět na svět. Je šťastná, že je opět s ním, ale zároveň zmatená z jeho jednání. V duetu “Viens, suis un époux qui j’adore” nechápe, proč na ni ani jednou nepohlédl, ani jednou se jí nedotkl. Orfeus ji naléhavě žádá, aby mu věřila a bez jakéhokoliv naléhání jej následovala při cestě zpět na zem. Eurydika je zmatená. Není si jistá, zda má opustit rajský ostrov a být opět živá bez Orfeovy lásky. Rozhodne se Orfea opustit. Ten si je vědom, že je toto poslední chvíle na to ji ještě jednou spatřit, byť ví, že je to pro Eurydiku jistá smrt. Eurydika umírá a Orfeus propadá opět do svého hlubokého smutku nad znovu ztracenou manželkou. Svůj žal nechal Orfea Gluck vyjádřit skrze slavnou árii “J’ai perdu mon Euridice”³⁰. Nářek je psaný překvapivě v durové tónině s krátkou odbočkou v moll tónině. Smutek Gluck vyjádřil pomocí jednoduchosti zpěvní melodie árie a taktéž v jednoduchosti orchestrace. Orfeus již nechce dál žít a touží odejít zpět za Eurydikou do podsvětí. Náhle se před ním zjeví Amor, jakožto postava s funkcí “Deus ex machina” a v triu “Tendre amour” mu sděluje, že svým žalem prokázal, že Eurydiku skutečně miluje a zaslouží si, aby se mu jeho milovaná žena vrátila mezi živé. Eurydika procítá. Oba na sebe zdrceně hledí a zatímco Amor pomalu stoupá k nebi, sólisté a sbor společně zpívají chvalozpěv na Amora “Le Dieu de Paphos”.

3.1.4. Árie “Che faro senza Euridice?” a její interpretace

Árie “J’ai perdu mon Euridice”, resp. “Che faro senza Euridice” je jedna z nejslavnějších árií vůbec. Dočkala se mnohých nahrávek v různých verzích. Už jen její dvojjazyčný název vychází z dvojí verze opery (1. verze “vídeňská” v italštině, 2. verze “pařížská” ve francouzštině). Jakoby jí různorodost byla předurčena. Pro svou tklivou, byť jednoduchou melodii, se stala populární napříč hlasovými obory. Gluck volil záměrně jednoduchost bez přehnané zdobnosti, aby se co nejvíce odlišil od konvencí opery seria. Tato teze vede k zamyšlení nad způsobem interpretace, zda je tedy vokální zdobnost povolena. Orfeův nářek si okamžitě získal publikum a nadšený ohlas byl tak velký, že jej můžeme považovat v současném slova smyslu za jeden z prvních “megahitů” v dějinách opery. Vynikající interpretkou této árie byla altistka Kathleen Ferrier, vysoce ceněná pro svůj jedinečný výraz a vřelost hlasu. Další výraznou interpretkou této árie byla altistka Janet Bakerová. Obě dámy vynikaly velmi hlubokým hlasem. Mezi mužskými interprety je třeba zmínit lyrického tenora Tita Schipa a kontratenora Phillipa Jaroussky.

3.2.5. Orfeus a Euridika v tvorbě jiných skladatelů

“Nesmrtelný příběh Orfea a Eurydiké jako první zhudebnil Jacopo Peri. Na rozdíl od jeho první opery Dafné, je opera L’Euridice první operou, jejíž hudba se dochovala do dnešních dnů. Tato tragická pastorální opera se skládá z pěti scén a byla napsána na libreto Ottavia Rinuccini. Zpěvní linka je doprovázena jednou instrumentální osnovou. Doprovod byl tvořen

³⁰ V italské, resp. vídeňské verzi “Che faro senza Euridice”

v různých kombinacích velkou loutnou, chitarrone, cembalem a lirou grande. Premiéra *L'Euridice* proběhla 6.října roku 1600 ve florentském Palazzo Pitti u příležitosti sňatku francouzského krále Jindřicha IV. a Marie Medicejské, které Peri tuto operu věnoval jakožto nové královně Francie. Zajímavostí je, že hlavní roli Orfea při premiéře ztvárnil sám autor. Peri při tvorbě své *L'Euridice* využívá především na půl zpívaného a na půl mluveného zpěvního stylu. V méně dramatických částech využívá zpěv přibližující se mluvenému slovu vedeném nad pevným doprovodem. Pro vyjádření vášnivějších scén užívá Jacopo Peri rychlejších melodii se stále se měnící harmonií. Na hlas a doprovod je kladen důraz ve vypracování, aby se zdůraznil rozdíl mezi napětím a uvolněním v textu. V kompozici *L'Euridice* se Perimu podařilo stanovit prvotní zásady pro operní kompozici. Jeho kompoziční práce přináší dva typy zpracování zpěvního hlasu, a to v podobě árie a recitativu a zabývá se využitím sólového, ansámblového a sborového zpěvu v opěře. Obsazení Perioho opery *L'Euridice*: La Tragedia- soprán, kastrát, Euridice- soprán, Orfeo- tenor, Aminta, pastýř- tenor, Arceto, pastýř- kontraalt, kastrát, Tirsi, pastýř- tenor, Caronte- bas, Dafné- chlapecký soprán, Plutone-bass, Proserpina- soprán, kastrát, Radamanto- tenor, Venere- soprán, kastrát, a další role v podobě nymf, pastýřů a stínů mrtvých. Dalším operním autorem, který použil stejné libreto ke zhudebnění byl Giulio Caccini (1551-1618), jehož *Euridice* měla premiéru roku 1602, a taktéž byla věnována nové francouzské královně. Narozdíl od Jacopa Peri, který ve svém hudebním pojetí inklinuje k dramatictosti, Giulio Caccini směřuje k větší zpěvnosti a lehkosti. Významnou stopu ve vývoji opery zanechal Claudio Monteverdi (1567-1643) prostřednictvím svého prvního operního díla *Orfeo- La Favola D'Orfeo* (premiéra byla provedena 1607 na karnevalu v Mantově), ve kterém hudebně zpracoval báji o Orfeovi podle libreta Alessandra Striggia. Opera *Orfeo* je považována za nejstarší dochované ucelené operní dílo. Monteverdiho opera je složena z prologu a pěti jednání. V prologu promlouvá k obecenstvu Duch hudby a žádá přízeň publika. Zároveň předestírá následující děj. Opera má již ustálenou předehru, árie, ucelené dramatické scény a své pevné místo našel v Monteverdiho prvním operním díle i sbor. Po instrumentální stránce se *Orfeo* vyznačuje živou orchestrací a vysokou dramatictostí. Nástrojové obsazení bylo bohatě zastoupeno dvěma houslemi, patnácti violami, jednou harfou, pěti pozouny, čtyřmi flétnami, dvěma cembaly a malými varhanami. Hudba je velmi kontrastní a právě svými kontrasty jasně určuje směr děje. Prostřednictvím této opery Monteverdi položil základ pro úplně nový kompoziční hudební styl "dramma per musica", nebo-li hudební drama, který se postupně rozšířil do celé Evropy. Obsazení Monteverdiho "*Orfea*": Duch hudby- alt, Orfeus- tenor, Eurydika- soprán, Charon- bas, Proserpina- alt, Pluto- bas, další role- nymfy, poslové, duchové, pastýři apod. Po mnoho let byl *Orfeo* Claudia Monteverdiho vzorem operní formy beze změny, kterým se řídily další skladatelské generace. Hudebním zpracováním antického motivu příběhu Orfea a Eurydiké se zabýval též hudební skladatel Luigi Rossi (1597-1653) a Stefano Landi (1590-1639). Luigi pro svou operu *L'Orfeo* zhudebnil velmi volně upravené libreto Francesca Buti. Děj je na několika místech odlehčen komickými scénami a tragický konec je v závěru pouze naznačen. Premiéra se konala 2.března 1647 v Paříži v Théâtre du Palais-Royal. Stefano Landi, působící v Římě jako zpěvák papežské kapely, zhudebnil roku

1617 své vlastní libreto na motivy antické báje o Orfeovi pod názvem *Smrt Orfeova- La morte di Orfeo*. Do opery nechal Landi proniknout i komický prvek ztělesněný postavou Charóna. Inspiraci v mýtu o Orfeovi našel i operetní skladatel 19. století Jacques Offenbach (1819-1880) pro svou operetu *Orfeus v podsvětí (Orphée aux enfers)*. Libreto k operetě napsal Ludovic Halévy, ovšem celý příběh je satirickou parodií na klasický mytologický příběh Orfea a Eurydiké.³¹

3.2. Médea

Médea je tříaktová opera italského skladatele Luigi Cherubini. Skladatel zhudebnil libreto François-Benoît Hoffmanna vycházející z literární předlohy "Médeé" od Pierre Corneille., resp. z Euripidovy tragédie "Medea". Luigi Cherubini zahájil svou uměleckou kariéru v Itálii, odkud se roku 1787 přestěhoval do Paříže, a kde roku 1791 dosáhl mimořádného úspěchu se svou operou *Lodoïska*. Revoluční téma Cherubiniho záchranné opery v předrevoluční Paříži přišlo v pravý čas, neboť zarezonovalo pařížskou společnost v Cherubiniho prospěch. Zde se skladatel seznámil s hudebním kritikem François Benoît Hoffmannem, jenž toužil francouzskou operu povýšit na úroveň antického dramatu. Cherubini, nabuzen operní reformou Christopa Wilibalda Glucka, se stal ideálním Hoffmannovým partnerem pro realizaci jeho inovativní myšlenky. Hoffmann do centra svého příběhu postavil Euripidovu titulní postavu a zaměřil se na detailní psychologické vykreslení hlavní hrdinky, včetně jejího stavu duše a příčin jejího jednání. Do libreta vložil svou představu o antickém dramatu tak výrazně, že co do náročnosti ztvárnění této postavy je srovnatelné s hlavní rolí činoherního divadla. Cherubini s Hoffmannem Médeu tvořili jako *opéra-comique*³² s mluvenými dialogy. Při italské premiéře opery v roce 1809 i na nahrávce s Marií Callas v roce 1953 ale zazněla opera v úpravě německého dirigenta a skladatele v jedné osobě, Franze Lachnera. Když v roce 1855 Lachner chystal německou premiéru, vytvořil vlastní verzi mluvených recitativů v německém jazyce, jimiž byl sám autorem. Lachnerova verze byla později přeložena do italštiny a právě použita pro italskou premiéru i pro nahrávku s již zmíněnou Callas. Následně se opera dočkala ještě různých drobných změn. V současné době se na scény operních divadel vrací původní francouzská verze Médey. Následující podkapitoly se ale budou věnovat italské verzi. Především z důvodu geniální interpretace Marie Callas v titulní roli. Premiéra Cherubiniho opery proběhla v březnu roku 1797 v Paříži (Théâtre Feydeau). Ačkoliv byla opera přijata pařížským publikem s nadšením, ozývaly se i kritické hlasy, které Cherubiniho Médeu vytýkaly přílišnou délku a časté opakování hudebních motivů. Proto když Cherubini v roce 1802 osobně dohlížel na nastudování jeho Médey ve Vídni, využil této příležitosti a provedl v opeře škrtky. Přes veškeré autorovy snahy vyhovět požadvkům publika, si Médea své místo v operním repertoáru devatenáctého století nevydobyła. Své italské

³¹ Koblížková, Olga, bakalářská práce "Antické motivy v operách napříč staletími", HAMU 2020, str. 16, 17, 18.

³² Opéra-comique je francouzský operní žánr vzniklý v Paříži ve druhé polovině 18. století. Hlavním charakteristickým rysem tohoto žánru jsou mluvené dialogy na místo zpívaných recitativů. Příbuzným žánrem opéra-comique je např. německý singspiel. Název tohoto žánru může být zavádějící, neboť děj opery nemusí být vždy komický. Naopak tento žánr bohatě využíval historické a romantické předlohy. Nejznámější operou v žánru opéra-comique je beze sporu *Carmen* od Georges Bizeta.

premiéry se dočkala až v roce 1909³³. Cherubiniho Médeu si oblíbilo německé publikum složené z odborníků jako byli Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, či Robert Schumann. U širokého publika svou pozornost nezískala, a tak tato opera na dlouhou dobu dostala přívlastek “opera odborníků”. Hlavní postavy v opeře Médea jsou: Médea-kouzelnice, manželka Jásona (soprán), Jáson-vůdce Argonautů (tenor), Kreon-korintský král (baryton), Glauce-dcera Kreona (soprán), Neris-slugebná Médey (kontraalt).

3.2.1. Děj opery Médea

Ději Cherubiniho opery Médea předchází události, které nejsou v opeře patrné. Jáson, vůdce Argonautů, se plavil do Kolchidy, aby získal Zlaté rouno. Na Kolchidě poznal Médeu, krásnou čarodějku, do které se zamiloval a se kterou se oženil. Médea z vroucí lásky k Jásonovi zradí svou rodinu, Jásonovi pomůže získat Zlaté rouno a uprchne s ním do Korintu. Tam manželé spolu žijí, i se svými dvěma dětmi, na dvoře krále Kreona. Jáson se později zamiluje do Kreonovy dcery Glauce a Médeu zavrhnou. Opera Luigi Cherubini začíná v momentě, kdy se Jáson rozhodne oženit s Glaucou a zároveň si chce ponechat u sebe děti, které má se svou zavrženou manželkou Médeou. Na začátku prvního jednání se Glauce připravuje na svatbu s Jásonem. Je nervózní z obav, že Médea bude chtít jejich sňatku zabránit. V kontextu předchozích událostí se na scéně objevuje Médea, která žádá Jásona, aby se k ní vrátil, ale Jáson je pevně rozhodnutý oženit se s Glaucou a Médeu tvrdě odmítá. Ta jej proklíná a v závěru prvního jednání přísahá, že se pomstí. Druhé jednání je zasazeno do prostředí uvnitř paláce krále Kreona. Médea se zmítá v zoufalství své situace. Néris, slugebnice, Médeu povzbuzuje, aby opustila Korint. Následně se objeví na scéně smatný král Kreon a přikazuje Médeu opustit jeho království. Médea je otřesena a prosí Kreona, aby jí dal ještě jeden den na víc, který by mohla strávit se svými dětmi. Po delším naléhání Kreon souhlasí. Médea se zdá být klidnější. Kreon Médeu zanechává na scéně samotnou. Přichází slugebná Néris a Médea jí předává dva svatební dary, pro svou sokyni Glaucou a pro Jásona. Néris dary odnáší. Třetí jednání je zasazeno do prostředí mezi palácem a chrámem, Médea čeká na Néris, až jí přivede k sobě děti. Náhle se začnou z paláce linout zvuky nářků a bědování. Glauce je mrtvá. Její smrt zapříčinil jeden ze svatebních darů, které snoubencům poslala Médea po Néris. Médea, děti i Néris se musí rychle skrýt před rozběsněným davem do chrámu. Po chvíli se obě ženy objevují znovu na scéně vycházejíc z chrámu a Médea v ruce svírá zakrvácený nůž, její děti jsou mrtvé. Jedna verze závěru Cherubiniho opery je zinscenovaná tak, že před nastoupeným davem Médea proklíná Jásona, dav vzplane v plamenech, nastává na scéně zmatek a Médea kouzlem mizí. Druhá varianta (častěji užívaná) vypadá tak, že lid po smrti Glauce a jejího otce Kreona³⁴ žádá smrt Médey. Jáson hledá děti, protože tuší jejich ohrožení. Zakrvácená Médea vychází z chrámu a vítězoslavně oznamuje, že se Jásonovi pomstila. Poté obrátí dýku proti sobě a chrám shoří v plamenech.

³³ V již zmíněné úpravě Franze Lachnera

³⁴ Kreon zemře po doteku otráveného závoje. Stejným způsobem, jakým zemřela i Glauce.

3.2.2. Děj opery Médea v hudebním kontextu

Celá opera je uvozena předehrou, ve které hlavní téma přichází hned v úvodu. Zní široká, vášnivá hudba, ve které se zrcadlí Médey psychické rozpoložení. Náhle se mění nálada a zní vedlejší téma, které je oproti hlavnímu tématu daleko lyričtější. Posluchači je odhalen vnitřní boj Médey, kdy sama zápolí s touhou po pomstě, láskou k Jásonovi a mateřským citem. Závěr předehry se opět vrací k hlavnímu, vášnivému tématu a posluchači naznačuje tragický vývoj celé opery. V první scéně se na jevišti objevuje Glauce a její družky. Všechny ženy jsou rozehvělé z nadhrocující svatby, ale Glaucinu radost kazí obava z Médeiny msty. Zní scéna "Che? Quando già corona Amor i vostri sospir". Glauce se stále nemůže zbavit zlé předtuchy. Doufá, že Médea ztratila nad Jásonem svou kouzelnou moc. Začíná árie Glauce "O Amore, vieni a me! Fa cessar questo duol...". Touto árií Cherubini představuje Glauce jako lyrický, něžný a zranitelný protějšek Médei. Autor dal prostřednictvím bohatých virtuózních koloratur postavě Glauce možnost vyzpívat svou radost a štěstí z blízké svatby s Jásonem za doprovodu příčné flétny. Árie klade na interpretku vysoké technické nároky především v otázce jistoty tónů ve vysoké poloze a koloratur³⁵. Po árii následuje scéna, kdy se setkává Glauce se svým otcem, králem Kreonem a sděluje mu své obavy. Má nejen strach o Jásona, ale bojí se i o osud Médeiných dětí. Král slibuje své dceři, že je ochrání. Na jeviště přichází samotný Jáson, aby za doprovodu Argonautů předal králi jako svatební dar Zlaté runo. Spolu se svatebním darem Jáson Kreonovi přísahá, že ochrání Glauce před Médeou. Přes všechna ujišťování Glauce nenachází klid. Jáson svou nevěstu utišuje v árii "Or che più non vedrò...Vien, Imen", že ji bude vždy ochraňovat. V árii "Pronube dive, dei custodi", nesoucí se ve slavnostním duchu, přísahá Kreon své dceři též svou ochranu a doufá, že bohové budou stát na jejich straně. Pěvecký part Kreona je doprovázen něžnými violovými arpeggi. Po chvíli se přidává sbor, který chválí bohy Hyména³⁶ a Amora, aby se k nim v závěru přidal i Jáson a Glauce. Na scénu přichází Médea, jejíž příchod oznamuje voják. Argonauti ze strachu před Médeiným hněvem prchají z jeviště. Médea ve svém výstupu "Signor! Ferma una donna" žádá Jásona, aby se vzdal života s Glauce a vrátil se k ní. Jáson odmítá a Kreon hrozí Médeě žalářem. Médeu Kreonovy výhrůžky nechávají chladnou a naopak vyhrožuje, že se mu skrze Glauce pomstí. Král výhrůžky Médeě vrací ve svém výstupu "Qui tremar devi tu, donna rea, empia maga!" s tím, že ji nechá na druhý den zabít. Nervózní náladu vykresluje napjatý zvuk smyčců. Tragédie začíná. Kreon odchází se svou dcerou ze scény a na jevišti zůstává Médea s Jásonem o samotě. V árii "Taci Giason...Dei tuoi figli la madre tu vedi" se snaží Médea Jásonovi připomenout jejich lásku, všechny oběti, které museli podstoupit pro to, aby mohli být spolu, apeluje na něj skrze jejich děti a prosí ho o návrat zpět k rodině. Tato árie patří mezi nejtěžší svého druhu. Na pěvkyni klade vysoké technické nároky. Árie je kontinuálně posazena v nejvyšší tessituře a pro pěvkyni je uložen mistrovský úkol zvládnout i v krajních rejstřících nejobtížnější artikulaci. Po árii přichází zlom ve vývoji děje. V duetu "Nemici senza cor, astuta mia rival" Jásona Médeiny prosby

³⁵ Vynikající interpretkou postavy Glauce byla operní pěvkyně slovenského původu Lucia Popp.

³⁶ Hymén, bůh sňatku a ochránce manželství.

neobměkčily a Médea jeho i Glauce proklíná s tím, že jejich sňatek nebude nikdy uzavřen. V tomto duetu postava Médey ukazuje, do té doby ještě nikdy nepoužité, vokální násilí, kdy je hlas silně exponován, emoce prýští všemi směry a to vše je poháněno zběsilým doprovodem orchestru. Cherubini jakoby předpověděl dramatický vývoj duetů do verdiovské podoby. Druhé jednání uvozují jiskřivě nervózní smyčce v předehře, které avizují blížící se drama. Na schodech Kreonova paláce se zjevuje Médea kde zpívá árii "Numi, venite a me, inferni Dei!". Nérís varuje Médeu, že je okolo ní mnoho lidí, kteří si přejí její smrt a naléha na svou paní, aby opustila Korint. Médea ale odmítá odjet, protože nechce opustit své děti. Na scéně se k Médeu připojuje Kreon. Prikazuje jí opustit ostrov. Médea ho prosí, ať ještě počká alespoň jeden den, aby se mohla naposledy setkat se svými dětmi. Kreon i přes svůj počáteční odpor nakonec Médeině prosbě vyhoví. Médeinu prosbu vložil Luigi Cherubini do scény "Date almen per pietà!". V árii "Solo un pianto con te versare" doprovázené sólovým fagotem, která následuje po odchodu krále Kreona, vyjadřuje služebná Nérís Médeu svou podporu a ujišťuje ji, že jí bude oporou za všech okolností a půjde s ní všude, kam je Médein pohnutý osud zavede. Árie je svou lyričností a předurčením pro ženský hluboký hlas, ideálně kontraalt, nejen krátkodobým uklidněním titulní hrdinky, ale i jakýmsi malým záchytným bodem k posluchačovu odpočinku v jinak divokostí a vášněmi vířící opeře. Médea se nechce vzdát bez boje, a proto se rozhodne využít den, který jí poskytl Kreon navíc, k naplnění její pomsty. Uloží Nérís, aby k ní přivedla Jásona. Po jeho příchodu na scénu zaznívá duet bývalých manželů "Figli miei, miei tesor" ve kterém se posluchači představuje dosud neznámá tvář Médey. V jejím pěveckém partu je slyšet úpěnlivě prosící matka a manželka. Prosí Jásona, aby jí nechal děti při sobě. Jáson opět odmítá vyslyšet její prosby. Když jej žádá, aby se alespoň mohla s dětmi rozloučit, souhlasí. V této scéně přichází ještě jeden velmi podstatný moment. Médea zjišťuje, že Jásonova láska k jejich dětem je upřímná, a tak se rozhodne vykonat svůj plán pomsty. Nemůže-li mít své děti u sebe ona, nebude je mít nikdo. V závěru scény se zhrzená a zraněná Médea dívá na odcházejícího Jásona, jak ji již po několikáté opouští, ale tentokrát už navždy. Ve finále druhého jednání se schyluje k naplnění Médeiny pomsty. Médea uloží Nérís příkaz, aby přivedla její děti a zároveň, aby předala Glauce dva svatební dary jako výraz pokory. Nérís netuší, že závoj, jenž je jedním z Médeiných darů je napuštěn prudkým jedem. V této části finále druhého jednání použil Cherubini velmi neotřelý divadelní efekt. Médea se nachází před chrámem, odkud proznívá hudba ze svatebního obřadu, který se tam právě odehrává, a bolestně zpívá "Ah! Triste canto! In suon festoso". Na jevišti dochází, díky tomuto efektu, k hořkosladkému smísení emocí a zoufalství Médey, které hraničí se šílenstvím. Bolest duše a lidské utrpení v kontrastu svatebního veselí dostává ještě hlubší rozměr. V závěru této scény Médea ztrácí sebekontrolu a směs emocí vycházející z hloubi její zraněné duše se promění v bolestný křik. Třetí jednání začíná s inscenovanou třiminutovou předehrou, která dokonale zvyšuje už tak vysoce dramatické dění. Hudba zrcadlí vnitřní drama, které Médea stojící na kopci před chrámem prožívá. Všude okolo zuří bouře. A bouře zuří i uvnitř Médey. Vlasy má pocuchané od větru a v ruce třímá dýku. Je připravena zabít své děti, jen aby se pomstila Jásonovi. Pohledem sleduje Nérís s dětmi a Kreonem, jak jdou společně do chrámu. Nérís nese svatební dary, závoj a šperky.

Celá scéna svým dramatickým napětím připraví náladu pro následující Médeino volání bohů na pomoc, aby jí pomohli ve vykonání pomsty. "Numi, venite a me". V závěru spatří Nérís, jak přichází s dětmi. Když dojdou k ní, Nérís vyřizuje děkovný vzkaz za dary od Glauce. Médea popadne dýku a chce děti zabít. Nemůže. Mateřský cit je silnější než touha po pomstě. Nérís prosí Médeu, aby ušetřila život dětí, protože se již Jásonovi pomstila, když skrze otrávený závoj dosáhne Glauciny smrti. Nérís v úmyslu ochránit děti, prchá s nimi do chrámu. Médea se zmítá ve směsici šílenosti, zoufalství a neutuchající touze po pomstě. Bezhlavě popadne dýku a běsná běží do chrámu. Náhle se ozývá nárek a bědování, který oznamuje, že otrávený závoj vykonal svou službu. Glauce je mrtvá. Mrtev je i král Kreon, který se otráveného závoje také dotkl. Dav si žádá smrt Médey. Na scénu přiběhne Jáson hledajíc své děti. Spatří zakrvácenou Médeu jak vychází z chrámu. Pohlédne na Jásona a oznámí mu, že nyní je její pomsta dokonána a jeho zrada potrestána. S posledními slovy otočí dýku proti sobě.

3.2.3. Titulní role Médey a její významné představitelky

Luigi Cherubini společně se svým libretistou François-Benoît Hoffmannem postavili celý děj na titulní postavě. Médea je centrum veškerého dění, ostatní postavy jsou jejími sekundanty v ději. Co ale způsobuje její dominanci? Je to především její jednota v mnohosti. Postavu Médey autoři vykreslili jako čarodějkou s obrovskou škálou svých nadpřirozených schopností, milující ženu a matku, něžnou a pečující, ale také jako manipulátorku a pomstychtivou ženu překračující veškeré hranice lidskosti k naplnění své touhy po pomstě. Pro pomstu je schopna jakéhokoliv činu bez ohledu na dosah důsledku jejích činů. Zaslepená představou pomstít se Jásonovi, otci svých dětí, je schopna sáhnout na život právě jim, jen aby svou neutuchající mstivou touhu umlčela, bez ohledu na sebedestrukci. Role je určena pro silný soprán s dramatickou tessiturou. Vzhledem k psychologické diverzitě titulní postavy je na sólistku kladen požadavek schopnosti interpretace dramaticky vyexponovaných pasáží, zároveň je nutná i schopnost vyjádření nejněžnějšího citu lyrickým způsobem. Cherubiniho Médeu můžeme díky její komplexnosti a obtížné interpretaci kladoucí vysoké technické a interpretační nároky na pěvkyni směle zařadit mezi vrcholný repertoár pěvecké literatury. Mezi nejvýraznější představitelky titulní role opery Médea bezesporu patří Maria Callas, která se zasloužila o znovuobjevení hudebního skladatele Luigi Cherubini a povědomí o jeho díle rozšířila díky své jedinečné interpretaci mezi široké publikum právě skrze operu Médea. Titulní postavu Cherubiniho opery ztvárnila Maria Callas během své pěvecké kariéry nejméně ve třiceti inscenacích. Poprvé, a hned s velkým ohlasem, zpívala Maria Callas Médeu ve Florencii roku 1953 pod taktovkou Vittoria Gui. Z tohoto představení existuje záznam nahraný jedním mikrofonom. Za krátko následovala Médea v milánské La Scala, jež dirigoval mladý Leonard Bernstein. Z tohoto představení se taktéž dochoval zvukový záznam. Za další významné nahrávky Médey Marie Callas můžeme považovat z Teatro alla Scala pod taktovkou Tullia Serafin (rok 1957, Teatro alla Scala, Milán)³⁷, kdy Jásonem byl

³⁷ Všechny hudební nahrávky s Marií Callas v titulní roli jsou provedením italské verze opery.

Mirto Picchi, Giuseppe Modesti jako Kreon, Miriam Pirazzini jako Nérís a jako Glauce Renata Scotto, a nahrávku z Dallaské opery pod taktovkou Nicola Rescigno. Je jisté, že díky Maria Callas se Cherubiniho Médea dostala do repertoáru nejedné dramatické pěvkyně (např. Leonie Rysanek, Leyla Gencer, Magda Olivero). Ale je také jisté, že Maria Calla byla první a jedinečnou Médeou.

3.3. Norma

Norma je nejznámější operou italského hudebního skladatele Vincenza Bellini, který v roce 1831 zhudebnil libreto jednoho z nejvyhledávanějších libretistů své doby F. Romani. Jako předloha posloužila divadelní hra francouzského dramatika Alexandra Soumeta. 26. prosince 1831 byla premiérována v milánské Teatro alla Scala. Belliniho Normu řadíme mezi tragické opery o dvou aktech. Děj opery se odehrává v antické Gallii (na území dnešní Francie) a patří mezi rarity operních zápletek. Obvyklý milostný trojúhelník tvoří dva muži milující stejnou ženu. V Belliniho Normě je to přesně naopak a i tato skutečnost činí z opery Norma jedinečnou. Mezi hlavní postavy řadíme Normu, dceru Orovesa (soprán), Oroveso, otec Normy, druid (bas), Pollione, římský prokonzul v oblasti Gallie (tenor), Flavius (tenor), Adalgisa, kněžka (mezzosoprán).

3.3.1. Děj opery Norma

V prvním jednání se před svým povoláním na zpět do Říma Pollione svěruje svému příteli Flaviovi s tajemstvím ohledně svého tajného sňatku s Normou (recitativ a cavatina "Meco all'altar di Venere"). Přiznává mu, že má s Normou dvě děti, ale že ji již více nemiluje a nechce ji odvézt s sebou do Říma. Flaviovi sděluje, že miluje Normy přítelkyni Adalgisu, která je ochotna s Pollionem opustit Gallii. V následující scéně a duetu "Sola, furtiva, al tempio" se Norma v průběhu rozhovoru s Adalgisou dozvídá o Pollionově úmyslu a ve svém rozhoření a žalu Polliona proklíná. Adalgisa je zděšena Pollionovým jednáním a Polliona opouští (scéna a terzetto, resp. finale 1. Jednání "Oh non tremare, o perfido"). Ve druhém jednání je Norma postavena před rozhodnutí, zda zabít své dva syny a Pollionovi se takto pomstít. Mateřský pud je silnější a své syny odvádí k Adalgise. Ve scéně a duetu "Deh! Con te, con te li prendi" svou přítelkyni prosí o pomoc a žádá ji, aby její syny Adalgisa odvedla k Pollionovi. Klade ji na srdce, aby přítelkyně i chlapci odjeli s Pollionem do Říma. Tímto krokem chce Norma zajistit svým dětem svobodu a vymanit je z potupy otroctví Římu. Adalgisa Normu odmítá a snaží se jí povzbudit slibem, že se pokusí Pollionovi domluvit, aby se k Normě vrátil. Adalgisina snaha ale u Polliona vzbudí ještě větší odpor k Normě a rozhodne se, že Adalgisu do Říma unese. Mezitím Norma svolává do svatyně galské válečnický s plánem pomstít se Pollionovi. Burcuje gally proti Římu a podněcuje v nich myšlenku povstání (sborová scéna "Guerra! Guerra!"). Do této scény pronikne maskovaný cizinec, kterého gallové zatknou. Norma okamžitě poznává v cizinci Polliona, svého manžela. Před celým druidským sněmem se Norma přiznává ke vztahu s Pollionem a

obžalována je ze zločinu ztráty čistoty. V závěru opery Norma společně s Pollionem vstupují na hranici a nechávají se obřadně upálit, aby odčinili své zločiny.

3.3.2. Děj opery Norma v hudebním kontextu

Opera začíná jednoduchou předehrou, která během prvních pár tónů očaruje posluchače díky mistrovské práci Vincenza Bellini s melodií. V úvodní scéně "Ite sul colle" přichází na scénu Oroveso, otec Normy a doprovází jej skupina Druidů, resp. sbor. Hned od začátku je v opeře Norma znát, jak významnou funkci skadatel přisuzoval sboru. Jemu věnoval Bellini nejen samostatná čísla (náboženské obřady Druidů, válečné scény), ale také hudební a scénickou důležitost v sólových výstupech, které ve spojení se sborem získávají na větší dramatičnosti. Orovesova postava je v opeře spíše nevýrazná a jeho největší úlohou zůstává být klidný a rozvážený. Ve scéně "Meco all altar del venere...Me protegge" spatříme poprvé na scéně Pollione, římského prokonzula, který je v lese doprovázen centurionem Flaviem. Pollione vypráví příteli o svém tajemství, že má dva syny s druidskou kněžkou .Normou, ale že ji již nemiluje a nějakou dobu se již stýká s mladší Adalgisou, kterou chce odvézt do Říma. Flaviovi se svěřuje se svou noční mřou, ve které se mu Norma mstí za jeho nečestné jednání. Byť je Pollione tenorová role, není typickou tenorovou rolí tak, jak je známe z jiných oper. V Belliniho Normě je, i přes svou důležitost v ději, zastíněn ženskými postavami. Pollionova postava je scénicky poprvchní, neboť mu nebyl dán autorem příliš velký prostor k tomu, abychom mohli zjistit více o jeho charakteru a motivu jeho jednání. Z pohledu hlasové náročnosti role Polliona zpívají tuto roli tenoristé se silným a barevným hlasem. V minulosti tuto roli ztvárnil např. Franco Corelli nebo Mario del Monaco. Ve scéně "Norma viene: le cinge la chioma" opět dostává poměrně velký prostor sbor, aby připravil scénu pro příchod Normy a její cavatiny "Casta Diva, che inargenti"³⁸. Po cavatině následuje scéna s duetem "Va, crudele, e al Dio spietato". Adalgisa je na scéně sama a přichází k ní Pollione. Adalgisu sužuje její svědomí. Pollione ji přemlouvá, aby s ním odjela do Říma, ale Adalgisa odmítá, protože jako druidská kněžka nechce porušit svou přísahu a zradit tak své druhy. V závěru duetu podlehe Pollionovu naléhání. Adalgisa odchází do domu Normy, aby se jí svěřila se svou tajnou láskou a prosí ji, aby ji zbavila slibu kěžské čistoty. Norma, při vzpomínce na svou lásku k Pollionem, Adalgise vyhoví. Tato scéna je provázena dojemným duetem obou kněžek "Oh rimembranza. Io fui cosi rapita" který je zakončen, po hudební stránce, dokonalým a capella souzvukem obou hlasů. S příchodem Polliona začíná finále prvního jednání, Norma poznává Polliona v Adalgisině tajném milenci a neváhá se Adalgise svěřit se svým tajemstvím, že s Pollionem má dva syny. Adalgisa, i přes všechny Pollionovy sliby věrnosti, jej opouští. Ve velkém tercetu "Perfido! Vanne si, mi lascia indegno" rozrušená Norma přistupuje k oltáři a přísáhá Pollionovi brzkou pomstu. Vysoká zdobnost pěveckých partů v Belliniho Normě je založena na sdělnosti pocitů, na rozdíl od jiných oper bel cantového repertoáru, kde je zdobnost především ukázkou pěvecké virtuozity. Druhé jednání začíná scénou "Dormono entrambi...I figli uccido, teneri figli", blíží se ráno a Norma vstupuje

³⁸ Cavatině "Casta Diva, che inargenti" je věnovaná samostatná podkapitola.

na scénu s dýkou v ruce, aby usmrtila své syny a tím je ochránila před potupou od Římanů. Mateřský pud je však silnější a Norma není schopna své děti zabít.³⁹ Norma se snaží najít jiné východisko ze své zoufalé situace, a tak přivolává k sobě Adalgisu a prosí ji v duetu “Deh! Con te, con te li prendi...Mira, o Norma”, aby se navrátila k Pollionovi a s ním a dětmi odjela společně do Říma. Adalgisa nesouhlasí a naopak chce odejít za Pollionem a prosit jej, aby se navrátil k Normě. Duet Normy a Adalgisy Vincenzo Bellini opatřil v první části kolébavým doprovodem orchestru, dal vyniknout intimitě něžné melodie a dvojhlasy v paralelních terciích ozdobil bohatými ornamenty. Druhá část je v rychlém tempu, hlasy souzní v synkopách a dramatičnosti přispívá tečkovaný rytmus. V závěru scény “Si fino all’ore estreme” si Norma s Adalgisou přísahají věrné přátelství. Mezi tím se galští bojovníci připravují k boji (sborová scéna “Non parti”). Na scénu se vrací Oroveso, aby zklidil boje chtivý dav, protože dosud nepřišlo k Normě od bohů znamení k boji. Norma zjišťuje, že její plán záchrany svých dětí i naděje na návrat Pollionovy lásky selhal. Když zjistí, že chtěl Pollione Adalgisu proti její vůli unést do Říma, ve scéně “Norma, che fu?...Guerra! Guerra!” ji zachvátí hněv a dá pokyn bojovníkům k válce. Mezi bojovníky je zajat neznámý muž, Říman. Norma v něm okamžitě poznává Polliona. Na scéně zůstávají o samotě a Norma jej žádá, aby se vzal Adalgisy. Pollione i přes Norminy výhrůžky, že nechá Adalgisu upálit na hranici, odmítá (“In mia mano alfin tu sei”). Následuje výjev “Già mi pasco ne’ tuoi sguardi”, kdy má Norma Pollionův osud ve své moci a tímto stavem se opájí. Na začátku finále druhého jednání “Qual cor tradisti, qual cor perdesti” vyzývá Norma Galy ke složení zbraní a návratu do svých domovů, zároveň s tím ohlašuje oběť, která má být upálena na hranici, za porušení kněžské čistoty. K Pollionovu údivu nejmenuje Norma Adalgisu, ale sebe sama. Pollione je ohromen Norminou noblesou, uvědomuje si, že Normu stále miluje a je ochoten s ní zemřít. V dojemné scéně “Ah padre un prego ancor...Deh! Non volerli vittime” prosí Norma svého otce, aby se ujal jejích synů. Oroveso zprvu odmítá dcery žádost, ale nechá se obměkčit. Poté Norma vystoupá s Pollionem na hranici ke společnému upálení.

3.3.3. Cavatina Normy “Casta Diva”

Cavatina Normy⁴⁰ “Casta Diva” je nejznámější Belliniho árií. Je napsaná pro dramatický koloraturní soprán. V árii, ale i v celé Belliniho opeře Norma, je interpretce kladen úkol zvládnout koloratury a zároveň širší pasáže vyžadující silnou dramatičnost velkého hlasového objemu. “Casta Diva” zní v prvním jednání, kdy na scéně při měsíční noci začíná posvátný obřad druidů v posvátném lese a všichni doufají, že vědma Norma v tuto magickou noc zjeví vůli boha Irminsula a předpoví vzpouru vůči římským okupantům. Bellini árii Normy opatřil střídáním obsazením orchestru. Díky skromnému doprovodu dostává text větší prostor, nabývá na srozumitelnosti a přispívá k zesílení dramatičnosti jak árie samotné, tak i celého magického aktu. Doprovod árie je postaven na obměňujících se ostinátních figurách

³⁹ Zajímavostí je, že v literární předloze Alexandra Soumet Norma vraždu svých dětí dokoná. Bellini, který nebyl příznivcem drastických scén se této scénou vzdal, a společně s libretistou Romanim tuto scénu změnili. Paradoxně o to více tato dojemná scéna dá ještě silněji vyniknout citům, jaké vložil skladatel do tónů melodie jak pěveckého, tak i orchestrálního partu.

⁴⁰ Příloha 3, str. 68, ukázka notového zápisu cavatiny “Casta Diva”.

ve 12/8 taktu, přičemž právě takový doprovod umožňuje zpěvnímu hlasu v hlavní melodii svobodné rubato. Tím pěvkyně docílí efektu, jako by se hlas nad doprovodem vznášel. Hned v úvodních dvou taktech dokázal Bellini vykouzlit atmosféru měsíční noci, za doprovodu smyčců předestře flétna hlavní melodii, kterou vzápětí přebírá zpěvní hlas. Na interpretku je kladen důraz, aby táhlou melodií zpívala širokým legatem, ale zároveň v pianissimu, aby mohla udržet intimitu celé árie. Vzrušení přichází po deseti taktech prostřednictvím opakovaně držených a2, jež jsou vrcholem árie, na které navazují sestupně opakované ornamenty. V druhé části árie zůstává styl i instrumentace stejná. Mění se text a mírně rytmus. Opět se opakuje dramatická pasáž s opakovaně drženým a2, po které následuje b2, které v této části přebírá funkci vrcholu melodie a poté opět zaznívají opakované ornamenty. V samém závěru árie dostává interpretka tvůrčí volnost v kadenci a árie se uzavírá klidným závěrem. Bellini původně napsal tuto árii v G dur. Později však árii přepsal do F dur s úmyslem, že v nižší tónině lépe vyzní tajuplnost celého obsahu. Ikonickou interpretkou árie "Casta Diva" byla Maria Callas, která ze svých více jak 500 operních představení prožila 89 představení s Normou.

3.3.4. Nejvýraznější představitelky Normy a zajímavé nahrávky

Jak již bylo zmíněno v podkapitole 3.5.3., ikonickou interpretkou nejen árie "Casta Diva", ale i komplexní postavy Norma byla operní pěvkyně řeckého původu, Maria Callas. Byla strhující Normou, která sršela na jevišti až agresivní energií a její charisma zaplnilo celou scénu. Callasová obecně byla velmi oceňovaná nejen pro svůj jedinečný hlas a uhrančivý zjev, ale především pro výbornou vokální techniku a její schopnost co nejhlubšího prožitku skrze své pěvecké umění. Všechny tyto vlastnosti dokonale zužitkovala právě v interpretaci Belliniho Normy. Za zmínku stojí nahrávka Normy z roku 1961 (EMI Records), kdy se naskýtá posluchači příležitost vyslechnout tuto operu v obsazení: Maria Callas v titulní roli, Franco Corelli jako Pollione, Christina Ludwig jako Adalgisa, Nicola Zaccaria jako otec Normy Oroveso, za doprovodu milánského sboru a orchestru Teatro alla Scala pod taktovkou Tullio Serafina. Současnicí ikonické Maria Callas byla, původem turecká pěvkyně, Leyla Gencer, majitelka mohutného hlasu, která byla označována jako specialistka na belcatové role. Bohužel na ni nebyla nahrávacími společnostmi zaměřena taková pozornost jako právě na Marii Callas. Jako důkaz jejího pěveckého umění slouží záznam z představení Normy v milánském Teatro alla Scala z roku 1965. Nahrávka nám předkládá jednu z nejpůsobivějších interpretací ohnivého a intenzivního hereckého projevu Leyly Gencer, včetně jejího typického atakování glotis, které jí napomáhalo přenášet do hlasu pláč a zoufalství. V celkovém výsledku její interpretace byl umocněn ještě výraznější vzlyk a nářek. Další nepřehlédnutelnou Normou byla Joan Sutherland. Nelze opomenout duet "Mira, o Norma", který velmi často zpívala společně s Marilyn Horne jako Adalgisou⁴¹. Společně tyto pěvkyně

⁴¹ např. nahrávka z roku 1965, DECCA, Bellini: Norma, 2. jednání, "Mira, o Norma" - Joan Sutherland, Marilyn Horne, Londýnský symfonický orchestr pod taktovkou Richarda Bonyngy. V březnu roku 1970 Sutherland a Horne vystoupily s duetem "Mira, o Norma" v televizní show Eda Sullivana, z něhož se dochoval záznam jejich geniální interpretace (viz YouTube kanál "The Ed Sullivan Show").

dokázaly kongeniální propojení hlasů, kdy utvořily jeden dokonalý celek plný virtuozity. Na jejich adresu hudební kritik John Steane prohlásil “Partnerství Horne a Sutherland je nejskvělejší v dějinách nahrávání”⁴². Jürgen Kesting se vyjádřil o nahrávce Joan Sutherland a Marilyn Horne slovy “V paralelních hlasových linkách zažíváme virtuozitu, která nemá po druhé světové válce obdoby”⁴³. Nutno zmínit také italskou pěvkyni padesátých let dvacátého století Anitu Cerquetti, která se přes svou závratnou, leč krátkou, pěveckou kariéru zapsala do operních dějin jako majitelka dramatického sopránu. Právě díky svému silnému hlasu a skvělé vokální technice učinila svou Normu jedinečnou. V druhé polovině dvacátého století se do paměti vryla jako výrazná Norma svým pěveckým přednesem španělská pěvkyně Montserrat Caballé. V současnosti v této roli vyniká Sonya Yoncheva, sopranistka bulharského původu, jenž jako Norma debutovala v roce 2019 v Royal Opera House v Londýně⁴⁴.

3.4. Elektra

Jednoaktovou operu *Elektra* napsal Richard Strauss ve svých 44 letech na libreto Huga von Hofmannsthal v roce 1908 (premiéra 25.ledna 1909 v drážďanské Semperoper). Při práci na *Élektře* se setkal Richard Strauss s Hugem von Hofmannsthalem jako libretistou poprvé. Toto setkání bylo pro oba zásadní, protože skrze práci na *Élektře* mezi nimi vzlešla více jak dvacetiletá hudební spolupráce. Jako literární předloha posloužila stejnojmenná divadelní hra Huga von Hofmannsthal, který úzce čerpal ze Sofoklovy tragédie “*Elektra*”. Hofmannsthal při práci na libretu, zvláště při utváření hlavních postav, šel dál než co nabízí antická předloha. Inspiraci nacházel u Siegmunda Freuda, přímo v jeho práci “*Studie o hysterii*”. Jeho zaujetí lidskou psychikou je znát především v postavě *Élektry* a její matky, *Klytaimnéstry*. Obě ženy jsou v zajetí svých vášní a posedlostí. Jedna bytostně touží po pomstě, druhá je v zajetí svého svědomí. V práci s textem vytvořil dílo s velmi ponurým textem, vykreslujícím temné zákoutí lidské duše. Operu *Elektra* můžeme považovat za vrchol Strausovy skladatelské a dirigentské kariéry. Tři roky před *Élektrou* zkomponoval Richard Strauss svou klíčovou operu *Salome*, která mu zajistila úspěch a zařazení mezi evropskou hudební avantgardu, a díky *Élektře* svou pozici jen upevnil. Po seznámení se s libretem H. von Hofmannsthal, se Strauss pevně rozhodl pro zkomponování *Élektry*, protože shledal, že mu právě tento námět poskytuje scény ideální pro naplnění obsahu jeho hudby. Toužil využít rozpolcené psychické stavy hlavních postav k barvitému zhudebnění s možností jít za hranici normálu a dotknout se dosud netradičních hudebních poloh, jako v otázce instrumentace, tak i v pohledu na lidský hlas. V *Élektře* použil Strauss, tak jako v předešlé *Salome*, mohutný orchestr, který mu poskytl širokou paletu zvuků pro konkrétnější vyjádření psychického rozpoložení lidské mysli. Pro přesnější vykreslení psychických úzkostí a stavů zoufalství

⁴² zdroj opera-inside.com

⁴³ zdroj opera-inside.com

⁴⁴ zdroj sonyayoncheva.com

hlavních hrdinů využil Richard Strauss možnosti chromatických postupů a disonancí. V orchestrálním obsazení kromě velkých bicích nástrojů a čtyřiceti dechových nástrojů, nalezneme Heckelphon⁴⁵ a Wagnerovy tuby. Právě tímto obsazením zajistil Strauss své hudbě ještě větší citovou eskalaci hraničící s hysterií. Zajímavým způsobem pracuje Strauss s leitmotivem. Jako tenká nit se prolíná celou operou, ale autor mu vtiskl komplikovanou strukturu skládající se z jednotlivých motivů, které se vzájemně obměňují a překrývají, přičemž to celé vede až k polytonalitě a okamžikům, kdy se konfrontuje moll tonalita s dur tonalitou. Zajímavostí je, že aby skladatel dosáhl ještě většího zvýraznění citových a psychicky vyexponovaných momentů, zvolil záměrně libozvuk a klidnou harmonii v momentech Élektřina přičetného vědomí. Libozvučným způsobem vykreslil Strauss i sestru titulní postavy, Chrýsothemis, aby ještě více zesílil rozdílnost obou postav sester. Obsazení Straussovy Élektry je následující: Élektra-soprán, Klytaimnéstra-matka Élektry a Chrýsothemis, mezzosoprán, Chrýsothemis-sestra Élektry, soprán, Orestés-bratr Élektry, baryton, Aigisthos-druhý manžel Klytaimnéstry, tenor.

3.4.1. Děj opery Élektra

Opera začíná na dvoře v zadní části Mykénského paláce. Služebné přemítají o Élektře, královské dceři zavražděného krále Agamemnona, kterého zabila jeho žena Klytaimnéstra společně se svým milencem Aigisthem. Vzpomínají na její ladnost a krásu, kterou odvál čas, a nahradil ji smutek a stesk. Na scénu přichází pološilená Élektra, jež sužuje děsivá vzpomínka na vraždu svého otce, které byla svědkem. Viděla svou matku, jak ubila jejího otce, krále Agamemnona v lázni, a její milenec, nyní druhý manžel, Aigisthos mrtvé tělo odklidil. Élektra prosí o pomoc Agamemnonovu zemřelou duši, aby jí dodala sílu k vykonání pomsty. Doufá v podporu pomsty od své sestry Chrýsothemis a svého bratra Oresta. Svou pomstu korunuje vítězoslavným tancem nad mrtvými těly vrahů jejího otce. Élektra se záhy dozvídá od své sestry, že se jejich matka Klytaimniestra chystá zbavit nepohodlného svědka, který ji přiomíná hrůzný akt, jehož se se svým milencem dopustila. Élektřina matka se nehodlá zastavit před ničím. Aby umlčela své špatné svědomí, je chotna vztáhnout ruku i na svou vlastní dceru. Élektře hrozí, že ji uvrhne do tmavé věže. Klytaimnéstra svádí boj se svým svědomím a mateřským citem. Snaží se přemluvit svou dceru, aby upustila od touhy po pomstě, a raději myslí na svůj a své sestry mladý život. Élektra však svou matku odmítá a raději volí smrt, než nežít v bdělém stavu. Klytaimnéstra podléhá šílenství z noční můry, v níž spatří Oresta, jak jí usiluje o život. V paláci vzbudí pozdvyžení. Chrýsothemis v obavách o život své sestry varuje Élektřinu, aby se před matkou schovala, ale Élektra odmítá a naopak se chce matce postavit tváří v tvář. Věří, že se její matka svých blesků zbaví jen tehdy, bude-li prolita nová krev. Sama matka, toužící po novém vražedném běsnění, se Élektřinou ptá, kdo další padne. Élektra své matce odpoví, že další má být obětí žena a na mysli má právě Klytaimnéstru. Když se matka znovu zeptá, kdo má vraždu provést, Élektra ji stroze odpoví, že muž. Na mysli má svého bratra Oresta, a doufá, že mu Klytaimnéstra dovolí

⁴⁵ Basový hoboje vyvinutý firmou Heckel

návrat do vlasti z vyhnanství. Klytaimnéstra naléhá na Élektru, aby jí odhalila koho myslela ve svých odpovědích, kdo se stane obětí a kdo vrahem. Pološílená Élektra se rozvášňuje a matce předestře scénu jejího skonu, jímž smaže svou vinu. Strachem ochromená matka přijímá zprávu z vyhnanství, že její syn je mrtev. Élektra zprávě o smrti svého bratra nevěří, ale přece jen stín pochybnosti v její duši ji donutí, aby šla za svou sestrou Chrysothemis a snažila se ji přemluvit k vraždě jejich matky a Aigistha, pokud se Orestes skutečně nevrátí do vlasti. Élektra své sestře slibuje nekonečnou sesterskou lásku, ale její sestra jí klade odpor. Zoufalá Élektra se rozhodne hrůzný čin vykonat sama. Chrysothemis zděšená pološíleným jednáním své sestry ji proklíná. Na scénu přichází neznámý mladík, ale za krátko se ukáže, že je to domněle zemřelý bratr Orestes. Udatný bratr neváhá a hned se vydá pomstít svého zavražděného otce. Palácem se rozlehne děsivý křik matky, po chvíli je mrtva. Ještě zbývá vykonat pomstu na Aigisthovi, kterého Orestes společně s Élektrou nalákali do Klytaimnéstrina pokoje. Aigisthos volá o pomoc své věrné druhy. Nikdo však nepřichází, a Aigisthos umírá. V paláci zavládne radost v řadách služebnictva, kteří zůstali věrní Agamemnonovi ze smrti jejich tyranů. Élektra jako smyslů zbavená vztáhne vítězně své ruce k nebi a začne tančit k oslavě triumfu. Nahle padá k zemi mrtva a nad Élektrou zní zoufalý hlas její sestry volající Oresta.

3.4.2. Děj opery Élektra v hudebním kontextu

Začátek opery je uvozen syrovým vstupem orchestru, z něhož zaznívá motiv Agamemnána. Po zvednutí opony se na scéně v kulisách nádvoří paláce královny Klytēimnéstry ozývají děsivé výkřiky služebnictva, které se dotazuje kde je Élektra (výstup "Wo bleibt Elektra?"). Ta svým nářkem, kvílením a divokým vzhledem děsí všechny obyvatele paláce. Jakmile se na scéně objeví sama Élektra, mizí ze scény služebnictvo a začíná dlouhý monolog "Allein, weh ganz allein", při kterém Élektra bojuje s děsivými vzpomínkami na vraždu svého otce. Monolog Élektry Richard Strauss osadil brilantní hudbou, Je to velmi dlouhý monolog, který se stal jedním z nejvýraznějších momentů opery. Během monologu zažívá Élektra několik různých prožitkových poloh. Nejprve se jí v očích přehrává vražda svého otce, jež brutálně ubila její matka se svým milencem Aigisthem v koupelně královského paláce, náhle nastane v hudbě zlom, přichází rozjasňující moment, který vytvoří jemné tóny smyčců. Élektra se dostává do transu, ve kterém vidí svého zavražděného otce. V závěru monologu dostává hudba bojovný charakter a končí triumfálním závěrem plný naděje na pomstu. Po Élektřině monologu přichází na scénu její sestra Chrysothemis. Ve svém výstupu "Ich kann nicht sitzen und ins Dunkel starren..." se svěřila Élektře s plánem jejich matky Élektru uvěznit do věže. Chrysothemis je opakem své sestry. Je mladá, krásná, plná života, ale zároveň zoufalá z tristní rodinné situace. Touží po životě naplněném štěstím, po rodině a dětech. Za zvuků divoké hudby "Es geht ein Lärm los" vstupuje na scénu královna Klytēimnéstra se svou družinou. Dlouhé roky ji pronásledují noční můry, ve kterých jí její syn Orestes, kterého ještě jako dítě vyhnala z paláce, ubije k smrti. Svou psychickou tíseň ze spánkového deficitu vyjadřuje skrze scénu "Ich will nichts hören!" Sám skladatel označil tuto scénu za moment

nejvíce se přibližující k atonalitě. Na ni navazuje monolog "Ich habe keine gute Nächte", kdy se Klyteimnestra obrací na Élektru a žádá po ní radu, která by jí zbavila jejích muk. Ve scéně "Was bluten muss" Élektra dává své matce radu, že musí obětovat bohům lidskou obět. Klyteimnestra naléhá na Élektru, aby jí prozradila více. Dcera matce prozradí, že jediný, který může obět přinést je Orestes. Klyteimnestra se nedá odbít a chce vědět ještě víc. Naléhá na Élektru, která nakonec naléhání matky podlehne a sdělí jí, že obětí by měla být sama Klyteimnestra. Matka je šokována, vzápětí přichází na scénu služebníci, kteří královně šeptají důležitou zprávu. Královna se hystericky rozesměje ("Ach Lichter"), neboť se právě dozvěděla, že její syn Orestes je mrtev. V této scéně se běhemkrátké chvíle mísí emoce strachu ze smrti, ze života, úzkost a osvobozující úleva. Vše je ale pouze na chvíli. Élektra se vzápětí dozvídá od své sestry důvod matčina hysterického smíchu. Ve scéně "Orest ist tot" Chrysothemis spěchá za svu sestrou, aby jí sdělila, že Orestes je mrtev. Élektra je v šoku, protože spoléhala na svého bratra, že vykoná na matce a jejím mileci pomstu. Ve scéně "Nun muss es von uns geschehen" se snaží Élektra líbivým zpěvem přemluvit svou sestru, že nyní, když je jeich bratr mrtev, musí spáchat vražednou pomstu ony samy. Zde Richard Strauss pro nevinnou přesvědčivost Élektry použil jasnou durovou tóninu. Élektra sestře ukazuje sekeru, kterou byl ubit jejich otec a ona si ji schovala právě pro příležitost krevní msty. Chrysothemis je v šoku a odmítá se vendety účastnit. V momentu kdy se Élektra rozhodla vykonat pomstu sama, objevuje se na scéně neznámý mladík, který chce znát způsob, jak se dostane se Klyteimnestře. Élektra se mladíkovi svěří s celou nastalou tragickou situací a ve scéně "Orest!" se mladý muž odhalí, že je jejím domněle zemřelým bratrem. Nastává dojemný okamžik shledání za doprovodu něžné hudby. Posluchač dostává poprvé za celou operu poznat zvláštní hřejivou melodii, ve které se snoubí sourozenecká láska a vidina vítězství. Orestes na doporučení svého pobočníka odchází ve spěchu do paláce, aby zabil matku a Aigistha. Jeho cesta je doprovázena v orchestru kulisou hřmících basů. Náhle je slyšet Klytimnestřin zděšený výkřik ("Ich hab ihm das Beil nicht geben können"), zvuk dechových nástrojů nabírá na síle a zpoza scény slyšíme smrtelné chroptění Klyteimnistry. Náhle se objeví Aigisthos, který před malým okamžikem dozvěděl o smrti Oresta. Do cesty mu vstupuje Élektra. Aigisthos chce mluvit poslem, který zprávu o Orestově smrti přinesl a ptá se kde jej najde. Élektra jej bez váhání posílá stejným směrem odkud ještě před chvílí byly slyšet smrtelné vzdechy její matk. Aigistos je zabit. Se scénou "Élektra! Schwester!" se objevuje Chrysothemis. Sestry si sdělují, že je Orestes živý, že se vrátil a vykonal na obou vrazích krále Agamemnóna pomstu. Na scéně zavládne vítězná nálada. Chrysothemis utíká za bratrem. Mezi tím na scéně Élektra divoce tančí za zvuku extatické hudby, v níž melodie v durové tónině jakoby svádí boj s tóninou mollovou. Tato kombinace vyvolává v posluchači temný a strašidelný efekt ve finale opery. Po "Ob ich nicht höre" Élektra padá mrtvá k zemi.

3.4.3. Výrazné umělecké pojetí opery Élektra a její významné představitelky

Roku 1981 vznikla velmi významná filmová adaptace tohoto hudebního díla od režiséra Götze Friedricha ve spolupráci s dirigentem Karlem Böhmem, jenž byl dlouholetým přítelem samotného Richarda Strausse. I přes jeho vysoký věk v době natáčení⁴⁶ si kladl za cíl, že musí nahrávání dokončit. Zemřel nedlouho před jeho dokončením, a díky jeho soustavné přípravě se mohl film dokončit i po jeho skonu. Titulní roli v tomto filmovém zpracování ztvárnila Leonie Rysanek, kterou řadíme mezi největší charakterní pěvkyně po druhé světové válce. Byla výraznou interpretkou jak Straussových postav, tak i velmi žádanou interpretkou oper Richarda Wagnera. Roli královny Klyteimnéstry ztvárnila ve filmovém zpracování Götze Friedricha Astrid Varnay. Přestože sama Astrid Varnay patřila mezi nejvýraznější představitelky titulní role Élektry, ve filmovém snímku ztvárnila její matku. Role Klyteimnéstry totiž patří mezi charakterní role, které pěvkyně dramatického oboru potkává na sklonku jejich kariéry. Hudebních nahrávek Straussový opery Élektra je k dispozici několik. Z těch nejvýraznějších nelze opomenout záznam operního představení ze Salzburžského festivalu s Lisou della Casa v titulní roli, pod taktovkou Dimitri Mitropoulose z roku 1957. Dále pak nahrávku z roku 1961 s Leonie Rysanek, Inge Borkh, Jean Madeira, Hermannem Uhde a Ramónem Vinay pod taktovkou Josepha Rosenstocka. Proslulou Élektrou byla v mnoha inscenacích a na několika nahrávkách švédská pěvkyně Birgitt Nilsson, mezi všemi vyniká především svým zvukově brutalistním pojetím studiová nahrávka vydavatelství DECCA ze šedesátých let s Vídeňskými filharmoniky pod vedením Georga Solti. Švédské sopranistce Nilsson, obzvláště co do síly hlasu, mohla jako jediná konkurovat norská dramatická sopranistka Kirsten Flagstad, kterou, spolu s Nilsson, řadíme mezi nejslavnější pěvkyně dramatického oboru dvacátého století.

⁴⁶ Karl Böhm se narodil roku 1894

Závěr

Antická kultura se stala pro budoucí generace hlubokou studnicí vědění a inspirace. Položila základy evropské civilizaci tak, jak ji známe dnes. Odkaz antické společnosti nalézáme snad v každém odvětví našeho života, ať už se jedná o oblast přírodních věd, společenských věd, medicíny, technických věd, ligvistiky nebo umění. Tato práce si kladla za cíl seznámit čtenáře se základním historickým přehledem starověkého Řecka a Říma. Byly popsány jednotlivá období obou antických velmocí. Taktéž jsem se soustředila na oblast řecké a římské mytologie, díky níž jsem si osvěžila základní schéma antických bohů včetně jejich hierarchie a jejich primární funkce. Vzhledem k tomu, že operní díla jsou bohatá na postavy antických bohů, považovala jsem za nutné zmínit i tuto oblast. Podobně jsem postupovala i v kapitole o římském impériu, kdy jsem získala přehled o vzniku římské říše a jejích vládců. Pro zajímavost jsem nemohla vynechat mýtus o založení města Říma a jeho obměny. Díky zaměření se na oblast opení tvorby ovlivněné antickou kulturou jsem si prohloubila své hudební obzory. Nejenže jsem se mohla vrátit k hlubšímu zkoumání mýtu, již dříve načrtnutého v mé bakalářské práci, ale mohla jsem díky této práci objevit hloubku antického dramatu zpracovaného v operním libretu. Je jisté, že téma "Antická kultura v opeře" nebylo touto prací zcela vyčerpáno. K dalšímu zpracování se nabízí např. historické postavy antiky, jakými byli Julius Caesar nebo Alexandr Veliký, jenž se stali předmětem několika oper. Z oblasti mýtu by bylo velmi zajímavé zaměřit se z hudebního pohledu na mýtický motiv Ariadny, který zpracoval nejen jeden operní tvůrce. Z těch nejznámějších jmenujme za všechny alespoň Claudia Monteverdi a Bohuslava Martinů. Do období antiky spadají i příběhy z počátku křesťanství. Z tohoto tématického okruhu nelze přehlédnout výraznou Salomé Richarda Strausse. Jen z tohoto krátkého náčrtu dalšího možného zkoumání je jasné, že z operního pohledu antická kultura i nadále zůstává jako předmět zkoumání vysoce zajímavá.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- KOLEKTIV AUTORŮ, *Dějiny starověku*, Praha: Nakladatelství politické literatury, 1956.
- HOSTOMSKÁ Anna, *Průvodce operní tvorbou*, Praha: Svoboda-Libertas, 1993, ISBN 80-205-0344-7
- Naso, Ovidius, Publius, *Proměny*, překlad Ivan Bureš, Praha: Plot, 2001, ISBN 80-86523-63-2.
- AUGUSTA Pavel, HONZÁK František, *Jak se žilo ve starověku*, 1. rozšířené a upravené vydání, Praha: Albatros, 1989, ISBN 13-783-89
- Sókrates, *Obrana Sókratova*, překlad František Novotný, Praha: OIKOYMENH, 2000, ISBN 80-86005-99-2.
- HÉSIODOS, *Zrození bohů*, překlad Julie Nováková, Praha: SNKLHU, 1959.
- NEŠKUDLA, Bořek, *Encyklopedie bohů a mýtů starověkého Říma a Apeninského poloostrova*, Praha: Libri, 2004, ISBN 80-7277-264-3.
- STOREY, I. C., ALLAN, A., *A guide to ancient Greek drama*, Blackwell Publition, vydavatelství Malden: MA, 2005. Přístupné online.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2005, ISBN 80-246-1105-8.
- ZÖCHLING, Dieter, ECKSTEIN, Pavel, DRLÍKOVÁ Eva, *Kronika opery*, Fortuna Print, 1999, ISBN 8086144240
- ORREY, Leslie; MILNE, Rodney. *Opera: A Concise History*. London: World of Art, Thames & Hudson Dostupné na Internetu online. ISBN 0500202176.
- PIJOAN José, *Dějiny umění 1 (orig. Historia del arte, tomo 1)*, překlad Libuše Macková, Hana Stašková, Odeon, 1977, ISBN 01-520-77
- GRANT Michael, *Dějiny antického Říma*, nakladatelství BB art, 2006, ISBN 9788073419301.
- EURIPIDES, *Médeia*, překlad Ferdinand Stiebitz, Artur, 2010, ISBN 978-80-87128-37-4
- Koblížková, Olga, bakalářské práce *Antické motivy v operách napříč staletími*, HAMU, 2020.

Externí zdroje

- <https://www.unrv.com>
- <https://www.antickysvet.cz>
- <https://opera-inside.com>
- <https://sonyayoncheva.com>
- <https://www.maria-callas.com/en/>
- <https://birgitnilsson.com/en/about-birgit/>

Přílohy

Příloha 1

Ukázka antické architektury:

Athénský Parthenon



47

⁴⁷autor fotografie: Steve Swayne ,1978, složka, O Partenon de Atenas.jpg., původně uložené na Flickru pod názvem The Parthenon Athens.

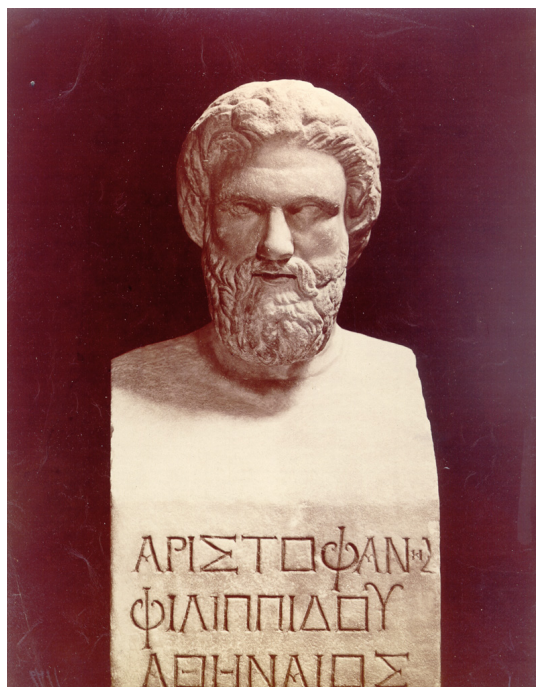
Příloha 2

Ukázka antického divadla:



Dionýsovo divadlo,

Vining Ian – STOREY, Ian Christopher a Arlene ALLAN. A guide to ancient Greek drama. Malden, MA: Blackwell Pub., 2005, chapter XI, 311 p., ISBN 14-051-0215-2.



Aristofanés, busta uložená v umělecké galerii Uffizi, Florencie,



Ukázka antických kostýmů herců vyobrazených na amfoře

STOREY, Ian Christopher a Arlene ALLAN. A guide to ancient Greek drama. Malden, MA: Blackwell Pub., 2005, chapter xi, 311 p. ISBN 14-051-0215-2.



Tradiční bronzová mužská maska používaná v antické tragédii

MORAW, SUSANNE, Nolle, Eckehart, *Die geburt des theaters in der griechischen antike*. Mainz am Rhein: von Zabern, 2002. ISBN 38-053-2985-7.

Příloha 3

Ukázka notového zápisu cavatiny Normy "Casta Diva"⁴⁸

62
NORMA

Ca - sta Di - va, ca - sta Di - va, che i - nar -

- gen - ti que - ste sa - cre, que - ste

sa - cre, que - ste sa - cre an - tiche pian - te, a noi vol - gi il bel sem -

- bian - te, a noi vol - gi, a noi vol - gi il bel sem - bian -

sempre cresc. sino al.....

sempre cresc. sino al.....

x
44001

⁴⁸ Bellini, Vincenzo, opera Norma, Milán: G. Ricordi, n.d. Plate 41684, reprint New York: Schirmer, No. 2253, n.d. Plate 44001, str. 62.