

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Praha, 2017

Eliška Mourečková, DiS.

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Zpěv

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**BÁSNĚ KRÁLOVNY MARIE STUARTOVNY OP. 135  
OD ROBERTA SCHUMANNA**

Eliška Mourečková

Vedoucí práce: Yvona Votavová-Škvárová

Oponent práce: Natalia Melnik

Datum obhajoby: 5. 6. 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Music Art

Voice

**BACHELOR'S THESIS**

**FIVE POEMS OF MARY STUART, OP. 135 BY ROBERT  
SCHUMANN**

**Eliška Mourečková**

Thesis advisor: Yvona Votavová-Škvárová

Examiner: Natalia Melnik

Date of thesis defense: 5. 6. 2017

Academic title granted: BcA.

Prague, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Básně královny Marie Stuartovny op. 135 od Roberta Schumanna

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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

## Evidenční list

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

[illegible]

**Anotace:**

Písňový cyklus pěti písní Roberta Schumanna Básně královny Marie Stuartovny op. 135 jsou opomíjeným dílem na repertoáru českých pěvců, a ještě méně se mu věnují české hudebně teoretické studie. Tato bakalářská práce si tak klade za cíl rozbořem písní z hlediska harmonického, formálního, sémiotického, sémantického, pěvecko-technického a interpretačního, napomoci k celkovému pochopení díla a probuzení zájmu o něj samotné. Kvůli lepšímu porozumění a zařazení cyklu do souvislostí je práce v první části opatřena také stručnými kapitolami o životě a díle, Roberta Schumana a o životě Marie Stuartovny.

**Klíčová slova:**

Robert Schumann, písňové cykly, Marie Stuartovna, interpretace, hudební rozbor, sémantika, sémiotika

**Annotation:**

The song cycle of five songs by Robert Schumann called Poems of Mary Stuart op. 135 is a neglected part of Czech singers' repertoire, and it is even less involved in Czech music theoretical studies. This thesis aims to contribute to a better understanding of the work by analyzing the songs in terms of harmonic, formal, semiotic and semantic structure, singing technique and interpretation, thereby promoting a revival of interest in the work itself. To aid a better understanding and classification cycle into the whole context is the work in the first part also provided with brief chapters about the life and work of Robert Schumann and the life of Mary Stuart.

**Key words:**

Robert Schumann, song cycles, Marie Stuart, interpretation, musical analysis, semantics, semiotics

## Obsah

Úvod .....	1
1 Stav bádání.....	3
2 Robert Schumann .....	6
2.1 Život a dílo.....	6
2.2 Písňová tvorba.....	9
3 Život Marie Stuartovny a jeho umělecké zpracování .....	11
4 Písňový cyklus Básně královny Marie Stuartovny.....	15
4.1 Abschied von Frankreich .....	18
4.2 Nach der Geburt ihres Sohnes .....	20
4.3 An die Königin Elisabeth.....	23
4.4 Abschied von der Welt .....	27
4.5 Gebet .....	31
Závěr .....	36
Soupis citované literatury .....	38
Příloha .....	40

## Úvod

Tématem mé bakalářské práce je písňový cyklus Roberta Schumanna (1810-1856) op. 135 nazvaný Básně královny Marie Stuartovny, v originále *Gedichte der Königin Maria Stuart*. Robert Schumann je skladatel období romantismu, který zkomponoval mnoho skladeb různých forem. V jeho tvorbě nalezneme také řadu písní a písňových cyklů. Studium klavíru a také jeho velký zájem o literaturu se podílel na skutečnosti, že v jeho písních dochází k absolutnímu spojení textu a hudby. Ostatní Schumannovy písňové cykly jsou na repertoáru pěvců běžně zastoupeny, avšak právě cyklus o Marii Stuartovně není v Čechách zas tak často uváděný.

Já sama jsem se s cyklem setkala asi před dvěma lety, kdy mi ho doporučila moje pěvecká lektorka Yvona Votavová-Škvárová. Po osvojení hudební stránky písní jsem se zaměřila na interpretaci a výklad textu, který je založen na pěti básních, jež jsou přičítány královně Skotska a byly přeloženy do němčiny Gisbertem Vinckem (1813-1892). Když jsem se zaměřila na spojení textu a hudby, zjistila jsem, jak geniálně je cyklus zpracován. Proto jsem se začala o cyklus zajímat více a rozhodla jsem se, že ho provedu na svém bakalářském koncertě, a právě Básně královny Marie Stuartovny teoreticky zpracuji ve své bakalářské práci. Dalším důvodem byl také názor amerického žurnalisty Johna Koopmana z roku 1999, který uvádí, že jasně sentimentální zaměření básní může na posluchače působit emocionálně monochromaticky. Tento názor bych ve své práci chtěla z části vyvrátit.

Dvě písně cyklu jsem měla možnost předzpívat také německé mezzosopranistce Brigitte Fassbaender, která sama písně nahrála za doprovodu rakouského klavíristy Erika Werba. Její počáteční obava, jestli jsem schopná ve svém tehdejší věku dvaceti tří let pochopit závažnost písní, mě utvrdila v tom, že musím cyklus podrobit podrobnějšímu rozboru, jak formálnímu, harmonickému, sémantickému, sémiotickému, či z hlediska pěvecké techniky, tak především z hlediska významu díla a jeho následné interpretace.

Na začátku práce uvedu hudebně-teoretická zpracování, která jsou v hudební literatuře dostupná. V první kapitole (jejíž údaje vycházejí ze studijních materiálů Dějiny hudby prof. PhDr. Jaromíra Havlíka, Csc.) pak bude stručně popsán život



a uvedeno dílo Roberta Schumanna, s lehkým zaměřením na písňové cykly. Další kapitola (jejíž poznatky jsou založeny především na práci britského klavíristy Grahama Johnsona) se zaměří na život Marie Stuartovny, aby mohlo dojít k hlubšímu pochopení použitých básní a Schumannem zvoleného způsobu kompozice. Těžištěm práce bude rozbor písní z hledisek, která jsem uvedla výše. Další informace jsou čerpány ze zdrojů, které uvedu níže.

Písňovému cyklu je věnována celá kapitola, jejíž obsah vychází z praktické zkušenosti a zakládá se na mém vlastním názoru na interpretaci a výklad díla. Každá píseň je zde významově a teoreticky rozebrána především tak, aby korespondovala s interpretačním záměrem, který je součástí rozboru. Nechybí zde ani pojednání o některých pěvecko-technických problémech, které jsem diskutovala se svojí lektorkou zpěvu.

Záměrem této práce je přimět čtenáře k většímu zájmu o toto dílo a přispět tak k rozsáhlejšímu provádění díla, které patří k vrcholným dílům Schumannovy písňové tvorby. Dále bych také chtěla přesvědčit budoucí posluchače, že cyklus není ani zdaleka tak monotematický, jak se na první pohled může zdát. Neboť právě absolutním pochopením díla a jeho správné interpretace je možné dosáhnout široké škály uměleckého vyjádření.

## 1 Stav bádání

*Básně královny Marie Stuartovny op. 135* od Roberta Schumanna je písňový cyklus, který vznikl v roce 1852. Prvně byly vydány Carlem Sieglem v roce 1855. Jsou zařazeny také do kompletní edice Schumannova díla, vydaném hudebním vydavatelstvím *Breitkopf & Härtel* v letech 1879–1893, editované Klárou Schumannovou. Svým vyzněním nepůsobí optimisticky či radostně, jako to může být u písní z let 40. Na mnohé mohou kvůli textu působit citově jednobarevně či monotónně. Možná proto není u nás cyklus často uváděný. V roce 2015 bylo toto dílo na programu české mezzosopranistky Magdaleny Kožené, nicméně k významnému koncertu ve Dvořákově síni pražského Rudolfinu z důvodu nemoci japonské klavíristky Dame Mitsuko Uchidy vůbec nedošlo.

V české hudební literatuře není zájem o písňový cyklus také příliš obsáhlý, možno říci, že téměř žádný, i když se jedná o hudebně významné dílo z pozdního období Schumannovy tvorby. Nicméně v cizojazyčné hudební literatuře je možné nalézt několik významných teoretických prací, které se problematikou pozdního písňového cyklu zabývají.

V roce 1977 vznikly dva články o tomto tématu v německém periodiku *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* – „*Bedeutung und Eigenart der Maria-Stuart Lieder*“ (Význam a jedinečnost písní Marie Stuartovny, s. 325–327) od Joachima Daheima<sup>1</sup> a „*Die Gedichte der Königin Maria Stuart. Gisbert Vincke, Robert Schumann und eine sentimentale Tradition*“ (Básně královny Marie Stuartovny, Gisbert Vincke, Robert Schumann a sentimentální tradice, s. 294–324) napsaném Hansem-Joachimem Zimmermannem, který se zabývá autorstvím textů a uvádí, že pouze dvě básně byly psány rukou Marie Stuartovny. Ostatní básně vybral překladatel textů do němčiny Gisbert Vincke z druhotných zdrojů.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>DAHEIM, Joachim. *Bedeutung und Eigenart der Maria-Stuart Lieder*, s. 325–327.

<sup>2</sup>ZIMMERMANN, Hans-Joachim. *Die Gedichte der Königin Maria Stuart. Gisbert Vincke, Robert Schumann und eine sentimentale Tradition*, s. 294–324.

Edward R. Phillips v roce 1997 napsal práci „*The Mary Stuart songs of Robert Schumann: Key as an aspect of cycle*“ (Písně Marie Stuartovny od Roberta Schumanna; Tónina jako hledisko cyklu, s. 82–87, 91–99) vydanou v *Canadian Association of University Schools of Music journal*, kde rozebral cyklus z pohledu harmonie, podle vztahu mezi textem písní a použitím harmonických funkcí.<sup>3</sup> V roce 2005 se vztahem mezi hudebními a poetickými aspekty, metaforami a hudebními prostředky v Schumannovo cyklech *Sedm písní op. 104* a v *Básních Marie Stuartovny* zabývá také Grigorij Izrailevič Ganzburg ve svém článku „*Pesennyj teatr Roberta Šumana*“ (Písňové divadlo Roberta Schumanna, s. 106–119) vydaném v ruském periodiku *Muzykal'naâ akademiâ: Ežekvartal'nyj naučno-teoretičeskij i kritiko-publicističeskij žurnal*.<sup>4</sup>

Větší hudebně-teoretické studie, zaměřující se na Schumannovo vokální dílo, jako například Thilo Rheinhard, *The Singer's Schumann* (1987) nebo kniha Erica Samse, *The songs of Schumann* (2009) zmiňují tento cyklus pouze okrajově. Větší pozornost je písním věnována až v knize z roku 2008 od Jona W. Finsona, *The Book of Songs*, kde je na stranách 185–190 stručně popsáno historické pozadí vzniku písní, jejich význam a ne moc obsáhlý hudební rozbor díla. V roce 2011 se Finson k opusu č. 135 vrací ve sbírce esejů *Rethinking Schumann* v článku „*At the interstice between 'popular' and 'classical': Schumann's Poems of Queen Mary Stuart and European sentimentality at midcentury*“ (Na pomezí ‘populáru’ a ‘klasiky’: Schumannovy Básně královny Marie Stuartovny a evropská sentimentalita v polovině století, s. 68–87). V této práci rozebírá dílo z hlediska hudebního a básnického, jež podle něj spojuje svět populární a klasický a odhaluje touhu po sentimentalitě v polovině 19. století.

V letech 1997–1998 byla britskou gramofonovou společností Hyperion nahrána deska *The Songs of Robert Schumann*, kam byl zařazen i opus č. 135. Pěveckého partu se ujala německá mezzosopranistka Juliane Banse. Na klavír ji doprovodil britský pianista Graham Johnson, který toto vydání opatřil i teoretickým textem, zaměřujícím se na rozbor všech nahraných písní. Při rozboru Básní královny Marie Stuartovny uvádí historické informace ze života královny v konfrontaci

---

<sup>3</sup>PHILLIPS, Edward R. *The Mary Stuart songs of Robert Schumann: Key as an aspect of cycle*, s. 82–99.

<sup>4</sup>GANZBURG, Grigorij Izrailevič. *Pesennyj teatr Roberta Šumana*, s. 106–119.

s jednotlivými básněmi, které jsou vzápětí Richardem Stokesem přeloženy do angličtiny. Zmiňuje se také o zpracování tématu Marie Stuartovny v ostatních literárních nebo hudebních dílech a označuje Schumanna za skladatele, který uvedl Marii Stuartovnu do světa písně.<sup>5</sup>

V elektronické verzi encyklopedie *Grove music online* je cyklus zmíněn pouze v jednom odstavci 19. kapitoly nazvané *The late styles* (Pozdní styly). Zde je však zdůrazněna důležitost pozdních cyklů *Sedm písní op. 104* a *Básně Marie Stuartovny*, jako předěl mezi kladným tónem dřívějších písní a mystickým vyjádření, neobvyklé směsici vášně a přísnosti v písních posledních.<sup>6</sup>

Z internetových zdrojů stojí také za zmínku krátký článek amerického žurnalisty Johna Koopmana z roku 1999. Na svých webových stránkách v části *Unsung Songs* uvádí tento cyklus, a mimo velmi strohého rozboru v krátkosti popisuje, jak malý zájem byl projeven o dílo ať už z hlediska teoretického zpracování či koncertního provedení. Zajímavé je, že podle něj by se písně neměly provádět současně právě proto, že jasně sentimentální zaměření básní může na posluchače působit emocionálně monochromaticky.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup>JOHNSON, Graham, Schubert: Complete Songs, Vol 27 - Schubert and the Schlegels. [cit. 2016-09-05]. Dostupné z: <http://search.alexanderstreet.com/view/work/918806>.

<sup>6</sup>DAVERIO, John and SAMS, Eric. "Schumann, Robert." Grove Music Online. Oxford Music Online.Oxford University Press [cit. 2016-09-05]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40704pg19>.

<sup>7</sup>KOOPMAN, John. *Unsung songs. Opera, song and singing* [online]. 1999 [cit. 2016-09-05]. Dostupné z: <http://www2.lawrence.edu/fast/KOOPMAJO/schumann.html>.

## 2 Robert Schumann



### 2.1 Život a dílo

Robert Schumann je považován za jednoho z nejvýraznějších skladatelů období romantismu. Narodil se 8. června 1810 v saském Zwickau jako nejmladší syn z pěti dětí Augustu Schumannovi, který vlastnil knižní nakladatelství a zajímal se o literaturu. Proto se v jeho domě scházelo mnoho významných německých spisovatelů, mezi něž patřil například i Heinrich Heine. Poezii těchto básníků poté zhudebnil ve svých písních, kterým se budeme věnovat v následující podkapitole. Schumannův zápal pro literaturu byl tak silný, že se v dětství toužil stát spisovatelem nebo básníkem, organizoval také různé literární kroužky. Proto je Schumann ceněn nejen kvůli své skladatelské činnosti, ale je znám také jako estetik a věhlasný hudební kritik. Později založil moderní hudební revue „Neue Zeitschrift für Musik“. V roce 1831 založil v Lipsku také takzvané Davidovo bratrstvo („*Davidsbündler*“), tedy společnost mladých radikálních německých intelektuálů, jejichž heslo bylo „umění budoucnosti“. Byl to fiktivní spolek žijících i zemřelých umělců, jejich cílem bylo „utlouci filistry, hudební i jiné“, tedy slepé vyznavače světonázoru, kterémuž nerozumí. Cílem bylo odvrátit se od starých, konzervativních postojů a otevřít nové cesty pro umělecké formy hudby a umění. Spolek a jeho členové hráli velkou úlohu i v Schumannově díle, např. v opusu

číslo 6 nazvaném *Davidsbündlertänze*, či v *Karnevalu (Carnaval)* op. 9, nebo v *Klavírní sonátě fis moll* op. 11.<sup>8</sup>

Vytvoření spolku souvisí také se vznikem Schumannových uměleckých pseudonymů, kteří tvořili jeho osobnost. Každá z těchto fiktivních postav měla i vlastní charakteristiku. „Eusebius“ byl rozvážný a opatrný, „Florestan“ byl naopak plný vášně a „mistr Raro“ zaujímal postoj zkušeného a odpovědného muže. Tyto svá alter-ega využíval Schumann pro vyjádření rozmanitých názoru na pojednáváná díla v hudebních kritikách. Florestan s Eusebiem se objevují i v jeho *Symfonických etudách* op. 13.

Nicméně otec Schumanna dal svého sedmiletého synka také učit na klavír, a to pod vedením Johanna Gottfrieda Kuntsche, středoškolského profesora a varhaníka. Již od počátku také skládal první hudební dílka. Když mu však v šestnácti letech zemřel otec, který byl nervově nemocný, odešel Schumann na přání matky po absolvování gymnázia do Lipska studovat práva. Studium ho však nebavilo, až nakonec matka svolila, aby ukončil studia práv a věnoval se hudbě.

V Lipsku potkal slavného klavírního pedagoga Friedricha Wiecka a začal k němu docházet na hodiny. Wieck poznal jeho talent a věřil, že z něho udělá brzy klavírního virtuosa. Schumann byl velmi pilný a ctížádostivý žák, avšak jeho přehnaná snaha způsobila brzký konec jeho slibné klavírní kariéry. Jeho usilovné cvičení na zvýšení mobility prstů na vlastnoručně sestaveném posilovacím mechanismu a špatná rehabilitace způsobila poranění prsteníku na jeho pravé ruce a předčasně tak ukončila jeho možnou dráhu slavného pianisty. Díky těmto okolnostem se Schumann začal plně věnovat kompozici, psaní o hudbě a hudební kritice.

Jeho první skladatelské období patří především klavírní tvorbě, která se posunula od virtuosity až k psychologické variaci. Například op. č. 1 klavírní variace ABEGG jsou věnovány fiktivní hraběnce Abeggové, jejíž příjmení tvoří hudební kryptogram (sekvencovitý sled tónů), jenž je hlavním motivem díla. Kromě klavírní tvorby psal také skladby komorní i orchestrální. V orchestrální tvorbě především v předehrách se vyznačuje Schumannův vkus pro kvalitní literární předlohy, jako je například *Hermann a Dorothea* op. 136, podle Goetha, *Nevěsta*

---

<sup>8</sup>Dostupné z: <http://jan-k-celis.webnode.cz/news/davidovo-bratrstvo/>; [cit. 2017-02-12].

*messinská op. 100*, psána jako předehra k Schillerově tragédii či *Manfred op. 115*, podle Byrona. *Manfred* je ovšem rozměrnější dílo, přesněji dramatická báseň pro sóla sbor a orchestr. Významným oratorním dílem je například *Ráj a Peri op. 50* podle Thomase Moora.

Schumann si však na klavír zahrál i přes své zranění a to především čtyřručně se svou ženou Klárou Wieckovou, dcerou Friedricha Wiecka, talentovanou klavíristkou a skladatelkou, která propagovala manželovy skladby. Jejím „parádním kusem“ byl například Schumannův *Klavírní koncert a moll op. 54*. Klářin otec byl však proti jejich sňatku, který si Schumann na Wieckovi musel vysoudit, neboť Klára byla o deset let mladší než Schumann a nedosáhla tak věku dvaceti čtyř let, což byla v tehdejším Německu hranice zletilosti. Hlavním důvodem, proč Wieck nechtěl dceřiny vdavky, bylo však to, že z ní chtěl mít slavnou virtuosku a svatba jeho plány překazila. Proto se oba muži na dlouhou dobu rozkmotřili. Manželství bylo nicméně šťastné, měly spolu osm dětí a Klára byla manželovou inspirací, kritičkou a důvěrníci po celý jeho život, který bohužel nebyl příliš dlouhý. Jejich manželství trvalo šestnáct let, během nichž se začala projevovat Schumannova nervová choroba. Schumann prodal svůj časopis a se ženou se odstěhovali do Drážďan, kde se jeho stav poněkud zlepšil, a tak se manželé vydali na koncertní turné po Evropě a v roce 1848 složil svou jedinou operu „*Jenovéfa op. 81*“. V roce 1850 se ještě stává hudebním ředitelem v Düsseldorfu, kde přepracovává *Symfonii d moll*, posléze označenou číslem IV op. 120 (tedy jeho poslední symfonie), která má pochmurnější a dramatičtější ráz, je jednovětá (4 věty attacca), monotematická a proto se nejvíce přibližuje k tvorbě novoromantiků. V Düsseldorfu vzniká také jeho úspěšný *Violoncellový koncert a moll op. 129* a *III. Symfonie Es dur „Rýnská“ op. 97*, což je dílo víceméně optimistické, vyrovnané a inspirované přírodou v Porýní.

V únoru roku 1854 se jeho stav zhoršuje, objevují se různé halucinace a obavy z toho, že ublíží Kláře, proto se pokouší o sebevraždu. Skočil do Rýna, byl však zachráněn a na vlastní žádost převezen do psychiatrické léčebny v Endenichu poblíž Bonnu, kde zůstal až do své smrti dne 29. července roku 1856. Zemřel v pouhých čtyřiceti šesti letech.

## 2.2 Písňová tvorba



Schumann se začal věnovat kompozici písní především v roce 1840, tedy po svatbě s Klárou, kdy vzniklo dvaadvacet písňových cyklů, jejichž rozsah se většinou pohybuje kolem tří až čtyř písní v cyklu. Celkově tak zkomponoval asi dvě stě písní. Jak již bylo zmíněno, vybíral si jako milovník literatury ke zhudebnění velmi kvalitní předlohy nebo upřednostňoval verše svých přátel či oblíbenců, kdy kladl důraz i na poznání jejich životního zázemí.

Zhudebňoval německé básně například od Heinricha Heineho, podle nějž vzniká *Diechterliebe op. 48* (Láska básníková) nebo *Liederkreis op. 39* (Kruh písní č. 1.) *Liederkreis* (Kruh písní č. 2) je založeno zase na díle Josepha von Eickendorffa<sup>9</sup>. Pro cyklus *Frauenliebe and Leben op. 42* (Láska a život ženy) si Schumann zase vybral básně jednoho z nejvíce známých literárních osobností té doby Adelberta von Chamissa.

---

<sup>9</sup> Joseph Karl Benedikt von Eichendorff (1788-1857) byl prozaik, básník a dramatik německého romantismu pocházející ze šlechtického rodu Eichendorffů. Jeho lyrické dílo se dočkalo zhruba pěti tisíc zhudebnění a jako prozaik je dosud aktuální.



Někteří namítají, že básně Chamissa jsou poněkud slabší než verše Eickendorffa, nicméně pro Schumanna byly svým dojemným obsahem vhodné pro vyjádření vztahu mezi ním a Klárou. V jeho svatebním cyklu pro Kláru *Myrthen op. 25* (Myrty), si například vybral báseň Julia Mosena, o které sám skladatel prohlásil, že je to v podstatě slabá báseň. Přesto ji umístil jako třetí píseň v cyklu, kde zastupuje v abecedním pořadí jméno jeho ženy. A ať je báseň literárně podařená či ne, Schumann z ní i tak dokázal vytvořit mistrovské dílo.

Klára pro Schumanna nebyla pouze múzou. Uznával ji i jako vynikající hudebnici. Například písně číslo 2, 4 a 11 v cyklu *Gedichte aus Liebesfrühling op. 37* (12 písní na F. Rückerta) komponuje ona sama.

V roce 1840 ještě komponuje balady, například *Beltsazar op. 57* podle Heineho, které tvoří předěl mezi jeho písňovou tvorbou let čtyřicátých a padesátých. V padesátých letech vznikají cykly, které se netěší takové oblibě jako jeho písně předchozí. Stejně je tomu tak i u cyklu *Básně královny Marie Stuartovny*. Avšak umělecky jsou výjimečným uceleným dílem jeho pozdní tvorby. Za zmínku stojí ještě *Sieben Lieder op. 104* podle Elisabeth Kulmann a to především v porovnání s použitou látkou, neboť v těchto písních se ujímá obhajoby žen, o kterých je přesvědčen, že jeho podporu potřebují.

Elisabeth Kulmann a Marie Stuartovna jsou historicky vnímány jako tragické postavy, avšak jejich poezie, kterou zanechaly, promlouvá jejich vlastními slovy. Schumann to rozpoznal a rozhodl se uvědomit veřejnost o smutném osudu těchto dvou žen.

### 3 Život Marie Stuartovny a jeho umělecké zpracování



Marie Stuartovna se narodila ve městě Linlithgow 8. prosince roku 1542 jako dcera skotského krále Jakuba V. Stuartovce. Avšak ihned po šesti dnech jejího narození jí otec zemřel a Marie se tak stala skotskou královnou.

Ve věku pěti let byla poslána do Francie, kde byla vychovávána na dvoře francouzského krále Jindřicha II., neboť byla zaslíbena francouzskému dauphinovi Františkovi, který nastoupil na francouzský trůn v roce 1559. Po svatbě se tedy Marie ve svých patnácti letech stala královnou Francie, Skotska a Anglie (tento druhý titul nebyl úplně potvrzen, neboť se vedly spory o nelegitimitu nástupu Alžběty Tudorovny). A tak vychovávána šlechtickou a ambiciózní rodinou její matky, byla uchráněna od politického a náboženského zmatku v dalekém Skotsku.

Marie byla ve Francii zřejmě šťastná, nicméně brzká smrt jejího manžela, v roce 1560, ji donutila vrátit se zpět do rodné země. A poněvadž její babička z otcovy strany byla Margaret, starší sestra Jindřicha VIII., v očích katolíků se tak vracela právoplatná dědička anglického trůnu, neboť římská církev prohlásila dceru Jindřicha VIII. a Anny Boleynové, Alžbětu, za nemanželské dítě. Marie by tak po smrti své sestřenice Marie Tudorovny usedla na anglický trůn. Bohužel celkový zmatek v zemi kvůli náboženským reformám, Mariin psychický stav a skotské nehostinné podnebí a v podstatě primitivní životní podmínky v porovnání

se životem na zámcích v údolí Loire, způsobil její postupný pád a zkázu. Marie tak pět měsíců před svými devatenáctými narozeninami opouští Francii a v roce 1561 se plaví do Skotska. Tuto událost v jejím životě líčí právě vstupní píseň Schumannova cyklu „Abschied von Frankreich“, které se budeme věnovat později, stejně jako písním následujícím.

Navzdory rozružené Alžbětě, která nehodlala uznat Mariiny nároky na anglický trůn, se Marii podařil relativně úspěšný začátek vlády ve Skotsku, i když měla problémy se svéhlavou a vzpurnou šlechtou. Spoléhalo se totiž na podporu svého nevlastního bratra Jakuba, hraběte z Moray, a tak mohla praktikovat vlastní náboženství jako součást politiky náboženské tolerance.

Série neštěstí, které zmařily její život, započaly unáhleným sňatkem s jejím příbuzným, pohledným avšak zhýralým Jindřichem Stuartem, lordem Darnley, v červenci roku 1565. Tím si navíc znepřátelila svého bratra, který se proti ní vzbouřil. Královna se tedy raději rychle citově odvrátila od svého manžela a přiklonila se ke svým dvorním oblíbencům, mezi nimiž byl i italský hudebník David Rizzio, který byl zabit právě Jindřichem a skupinou šlechticů v Edinburgu. Stalo se tak přímo před Marií, která byla v šestém měsíci těhotenství. Důvodem vraždy bylo obvinění Jindřicha, že nenarozené dítě není jeho nýbrž Rizzia. Následník trůnu se tedy narodil to období značné nestability a nejistoty, kdy Mariina koruna byla ohrožena ambicemi jejího nevlastního bratra a řadou dalších protestantských šlechticů, kteří se obávali nástupnictví katolické královny. Další píseň Schumannova cyklu se odehrává na Edinburském zámku a je situována do období narození Mariina syna, tedy do června roku 1566, kdy je Marii dvacet čtyři let.

Následující perioda Mariina života otevírá kapitolu událostí, o jejichž pravdivosti se během staletí vedly spory. Mezi takové patří i neprůkazná teorie o vraždě Jindřicha, trpícím syfilitidou, kterou údajně plánovali Marie s Jakubem Hepburnem, hrabětem z Bothwellu, s nímž velmi pravděpodobně měla po narození jejího syna milostnou aféru. Jindřich byl však nenáviděn skotskými šlechtici, kteří jsou nejvíce podezříváni z jeho vraždy, nicméně stín tohoto činu se vznášel nad Mariinou hlavou po zbytek jejího života. Navíc její sňatek s Jakubem z Bothwellu, který také nebyl oblíbený, o tři měsíce později byl pro mnohé důkazem spoluviny a pro skotskou protestantskou šlechtu to byl další důvod pro ozbrojené povstání. Marie viděla Bothwella naposledy v červnu roku 1567,

kdy byli oba uvězněni. On zemřel ve vězení v hrozných podmínkách a ona byla sesazena z trůnu a vězněna na ostrově Loch Leven. Podařilo se jí však utéci a shromáždit své stoupence, bohužel její síly byly poraženy v bitvě u Langside v květnu roku 1568.

Velice snadno mohla raději prchnout do Francie, kde by s ní, navzdory všemu ponížení, jednali alespoň se zdvořilostí jí, jako urozené příslušící. Na místo toho se téměř bezhlavě rozhodla vrhnout do milosti Alžběty I. a 16. května 1568 se za ní plavila čtyři hodiny přes Solway Firth na malé rybářské lodi. Když však vystoupila na břeh, klopýtla, což by někteří považovali za hrozné znamení. Nicméně Marie předpokládala, že včasná audience u královny Anglie by mohla urovnat jejich neshody. Bohužel se šeredně spletla. Místo setkání s Alžbětou byla držena v Carlisle Castle od konce května až do října. Tam napsala Marii královně asi dvacet dopisů. Dokonce jí i napsala báseň, kde ji označuje jako "chère soeur" neboli sestřičko. Dochovaly se obě verze, jak francouzská tak anglická. Originál byl přeložen do němčiny právě Gisbertem Vinckem a posléze zhudebněn.

Oficiálním důvodem k jejímu věznění bylo podezření z vraždy jejího prvního manžela. Konference v Yorku v říjnu roku 1568 měla tuto záležitost vyřešit. Bohužel se Marie stala obětí bezcitné politiky. Když Marie odmítla uznat rozhodnutí soudu, kdy nic nenasvědčovalo její provinění, objevila se na scéně údajná milostná korespondence mezi Marií a jejím druhým manželem Bothwellem, v nichž se jeví jako cizoložná vražedkyně. Marii došlo až posléze, že královniným rádcům se velmi hodí její setrvání v zajetí, děj se co děj, neboť skotským regentem se stal Mariin nevlastní bratr Moray (ne na dlouho, poněvadž byl brzo zavražděn), díky němuž se protestantismus mohl v zemi pevně zakořenit. Navzdory všem Mariiným prosbám, Alžběta nikdy neměla v plánu se s ní setkat. Mariino slavné přijetí u královny, které popisuje Schiller ve své hře, je pouze fikce, Alžběta tak nikdy neučinila.

Dalších osmnáct let svého života byla Stuartovna držena v několika anglických vězeních, které mnohdy byly zcela holé a zvláště nepohodlné. Útěchu nacházela pouze ve svém náboženství. Dovoleno měla také chovat malé domácí mazlíčky a mohla, dá-li se tomu tak říci, odpočívat u vyšívání. Když však vezmeme v potaz

její bývalé životní nadšení, jsou tyto činnosti žalostně chabým způsobem trávení nekonečných dní bídy a samoty.<sup>10</sup>

Po mnoha letech, kdy byla držena v zajetí, si jí mladší generace anglických katolíků zidealizovala do obrazu legendární princezny, která byla nelidsky vězněna zlou kacířskou královnou. Bylo zcela nevyhnutelné, že její přítomnost v Anglii spustila mnohé pokusy o znovunastolení katolické vlády v zemi.

Bezútěšnost a zoufalá marnost života. Nic nenasvědčovalo tomu, že by mohl být její osud nějakým zázrakem zvrácen. Když tedy byla nešťastně zatažena do neúspěšného komplotu mladých nadšenců, kteří chtěli svrhnout protestantskou královnu a byla potažmo souzena za velezradu a odsouzena k smrti, dosáhla tak v jistém smyslu svobody. Osvobození smrtí.

Alžběta se nějaký čas zdráhala podepsat rozsudek smrti, avšak nakonec se nechala přesvědčit svými nedočkavými rádci. Toto rozhodnutí se dostalo k Marii a bylo jí dáno dvanáct hodin na smíření se s osudem. Legenda praví, že následující báseň byla napsána v latině v časných ranních hodinách dne 8. února 1587, jen několik hodin před její popravou na zámku Fotheringay poblíž Peterborough, ve věku čtyřiačtyřiceti let. Celá její životní pouť vyústila do okamžiku, kdy se postavila smrti s největší statečností a důstojností. Z toho důvodu byla inspirací pro mnohé romantické tvůrce, kteří neváhali a zpracovali její příběh do různých uměleckých zpracování, mnohdy však zkreslující věcná fakta. Nicméně toto přetváření skutečnosti ve prospěch uměleckého projevu je zcela běžné a někdy i nevyhnutelné. Schumann však o své hrdince nepochyboval a vykreslil její osud tím nejniternějším a nejvýstižnějším způsobem, který byl jemu vlastní.

---

<sup>10</sup>Schubert: Complete Songs, Vol 27 - Schubert and the Schlegels. [cit. 2016-09-05]. Dostupné z: <http://search.alexanderstreet.com/view/work/918806>.

## 4 Písňový cyklus Básně královny Marie Stuartovny

Básně královny Marie Stuartovny op. 135 pro mezzosoprán a klavír byly zkomponovány R. Schumannem v roce 1852, čili téměř na konci jeho života a tak představují poslední ucelené písňové dílo v jeho tvorbě. Toto období jeho života je spojováno s jeho špatným zdravotním stavem, kvůli němuž byl donucen opustit své povinnosti hudebního ředitele v Düsseldorfu a dostal se do přímého a bolestivého konfliktu s vedením, které dohlíželo na jeho aktivity. V komponování nicméně pokračoval, ale v roce 1852 spíše jen opravoval své starší skladby nebo skládal v „presu“. (Pouze posléze očíslovaný opus 140 *„Vom Pagen und der Königs Töchter“* představuje podstatné dílo před koncem tohoto roku.) V prosinci roku 1852 se Schumannův zdravotní stav natolik zlepšil, že se mohl vrátit ke svým dirigentským povinnostem a jeho manželka Klára si v tuto dobu zaznamenala do deníku: *„Robert mi dal darem písně s texty Marie Stuartovny, po dlouhé době jeho první pokus o komponování.“*<sup>11</sup>

Tento cyklus je založen na pěti básních, které jsou přičítány Královně Skotska, a byly přeloženy do němčiny Gisbertem Vinckem, které spolu s dalšími zařadil do sbírky *„Rose und Distel. Poesien aus England und Scotland“*. Právě v této době byl tragický příběh Marie Stuartovny velmi oblíbený a objevuje se v dílech i jiných autorů, jak skladatelů, tak spisovatelů. Lidé v polovině 19. století měli totiž tato tragická a sentimentální témata ve velké oblibě.

Vydání písňového cyklu nebylo příliš jednoduché. Dílo bylo dvakrát odmítnuto a bylo tedy vydáno až v roce 1855, kdy Carl Siegel napsal již hospitalizovanému Schumannovi do psychiatrické léčebny, jestli má něco, co by si přál vydat a Schumann zmínil pouze op. 135. Pouze díky této nepřímé okolnosti můžeme považovat texty básní jako Robertovu vlastní předtuchu blížící se smrti.<sup>12</sup>

Pokud Schumannovci doufali ve spojení sentimentální módy se životem Královny Skotska v opusu číslo 135, narazili na neočekávanou ironii. Po bližším zkoumání Vinckeho zdrojů, zjistil Hans-Joachim Zimmermann, že většina básní ani

---

<sup>11</sup> „Robert gave me the gift of songs with texts by Mary Stuart, his first attempt at composition in a long time“. FINSON, Jon W. *The Book of Songs*, s. 185.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 186.

nepochází z pera nešťastné Marie. Jen jediná „*Abschied von der Welt*“ byla prokazatelně psána rukou královny. U „*An die Königin Elisabeth*“ to není zcela jisté. Schumann však o pravosti textů nepochyboval a vytvořil tak skutečně pravdivý cyklus.

Toto dílo usiluje o naprosté splynutí hudby a textu, což jen potvrzuje Schumannovo nadání nejen pro hudbu, ale také pro literaturu a poezii. Proto je Schumannův poslední písňový cyklus tak přesně a citlivě psanou skladbou. Široký emocionální rozsah, postup od nejjemnějších eufemismů až k demonstrativním výkřikům, postupné uvolňování formy, jsou charakteristické znaky Schumannovým pozdějších vokálních děl. Neopouští svou dřívější techniku, jen se rozhodl prozkoumat látku více do hloubky. Jeho písně z roku 1840 a 1841 obsahují zárodky jeho pozdějšího dramatického stylu, nicméně jejich základním předpokladem byl regulérní lyrismus.<sup>13</sup>

Někteří označují tento cyklus za takové sentimentální quasi-requiem, kdy se Schumann na pokraji zoufalství mohl ztotožňovat s osudem královny Skotska a tak většina kritiků podceňuje význam díla, domnívají se, že dílo nepřináší nic nového. Německý muzikolog Carl Dahlhaus<sup>14</sup> jednou pronesl, že: „*Wagnerovy opery psané před rokem 1850 mohou být v určitých ohledech považovány za předchůdce jeho pozdějších hudebních dramát, tak kdyby se Schumann dožil stejného věku jako Wagner, je nepravděpodobné, že by dosáhl něčeho více než, že by se pouze opakoval.*“ Ve skutečnosti Schumannovy pozdější písně překročily předchozí stylistické hranice. Pouze ti, kteří jsou schopni správně vnímat Schumannovy písně po roce 1848, mohou ocenit jejich význam a sílu.<sup>15</sup>

Cyklus je z harmonického hlediska sjednocen výběrem tónin. První dvě a poslední dvě písně končí v e moll, pouze prostřední píseň je uzavřena na mollové dominantě v a moll. Navíc poslední čtyři písně mají podobné hlavní motivy a

---

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 190.

<sup>14</sup> Carl Dahlhaus (červen 10, 1928 – duben 13, 1989), berlínský muzikolog, zasloužil se o vývoj muzikologie jako vědecké disciplíny po 2. světové válce.

<sup>15</sup> „*the operas Wagner wrote before 1850 can be seen as forerunners of his later music dramas in certain respects, but if Schumann had lived to Wagner's age, it is unlikely that he would have done anything more than repeat himself*“. FINSON, Jon W. *The Book of Songs*, s. 190.

poslední tři začínají na stejném tónu a to je c<sup>2</sup>. Schumann pak mnoho využívá harmonického vztahu mezi tónikou a subdominantou, což potencionálně nejvíc narušuje tonalitu ze všech možných diatonických modulací. Přejít mezi tónikou a subdominantou a výsledný tonální zmatek a tenze vytváří spojení, které má představovat zároveň stabilitu a labilitu, jistotu a nejistotu, tedy přesněji řečeno vyjadřuje psychologicko-emocionální program tohoto cyklu.

Celý cyklus trvá asi deset minut a jeho rozsah se pohybuje od malého h až po f<sup>2</sup>. Dílo, jehož hlavní formotvornou složkou je text, je zcela prokomponované a jeho struktura odpovídá výstavbě klasického dramatu. Proto jednotlivé písně můžeme přirovnat k těmto částem - expozici, kolizi, krizi, peripetii a katastrofě.

V následujících kapitolách budou jednotlivé písně rozebrány nejen z hlediska formy, ale především z hlediska významu a mého názoru na interpretaci a na některé pěvecké technické problémy. Rozbor některých harmonických postupů poslouží jen jako doklad záměru autora o absolutním spojení textu a hudby, které nám poskytne hluboký zážitek z poslechu díla. Z hlediska básnického obsahuje písňový cyklus dvě modlitby a dva sonety. Kvůli přehlednosti tedy harmonicky a formálně rozeberu píseň číslo 2 a 5 společně. Nicméně významově a interpretačně se každé z nich budu věnovat zvlášť. U každé písně bude vždy uveden původní text písně opatřený mým překladem do češtiny. Co se týče harmonických rozborů, vycházela jsem především z práce Edwarda R. Phillipse „*The Mary Stuart songs of Robert Schumann: Key as an aspect of cycle*„ (Písně Marie Stuartovny od Roberta Schumanna; Tónina jako hledisko cyklu, s. 82-87, 91-99) vydanou v *Canadian Association of University Schools of Music journal*. Rozbor básní vychází z knihy Jona W. Finsona, *The Book of Songs* (Kniha písní). Souvislosti mezi významem písňového cyklu a životem Marie Stuartovny zase vychází z práce britského klavíristy Grahama Johnsona. Formální rozbor a formální vzorce jsem vytvořila sama a názory na formu písní se proto mohou lišit. Problematiku pěvecké techniky při přednesu písní, jsem diskutovala se svojí lektorkou zpěvu a vedoucí této práce Yvonou Votavovou-Škvárovou.



#### **4.1 Abschied von Frankreich**

Ich zieh dahin, dahin!  
Ade, mein fröhlich Frankenland,  
Wo ich die liebste Heimat fand,  
Du meiner Kindheit Pflegerin!  
Ade, du Land, du schöne Zeit.

Mich trennt das Boot vom Glück so weit!  
Doch trägt's die Hälfte nur von mir;  
Ein Teil für immer bleibt dein,  
Mein fröhlich Land, der sage dir,  
Des andern eingedenk zu sein! Ade!

#### **Rozloučení s Francií**

Odjíždím pryč, pryč!  
Sbohem, má šťastná Francie,  
Kde jsem našla svůj milý domov,  
Ty mého dětství opatrovnice!  
Sbohem ty zemi, ty šťastný čase.  
Tato loď mě unáší pryč od radosti!  
Avšak odváží jen mou polovinu;  
Část mě bude navždy tvá,  
Má šťastná země, vzpomínám na tebe,  
Jako na své druhé já! Sbohem!

Apelujíc na stylistickou sentimentalitu spoléhá cyklus na velmi znatelné vrcholy. S prvním z nich se setkáváme už v první písni „*Abschied von Frankreich*“ aneb Sbohem Francii. Klavírní part se v pravé ruce vlní v šestnáctinových hodnotách, kdežto v levé ruce plyne opakuujícími se tónovými postupy, kdy dynamika postupně stoupá a klesá jako stylizace vzdouvajících se vln po kterých pluje loď, podtrhnuté neobvyklými harmonickými postupy. Tím se tak Schumann odvolává

na všechny stylistické funkce, bez toho aniž by se vracel k typicky „gondolské“ písni á la Mendelssohn nebo dokonce Liszt.<sup>16</sup> Navíc narušuje pravidelnost Vického jambického tetramentu, tak že odděluje verše pomocí častých pomlek nebo spojuje dva verše dohromady. Takto Schumann vykresluje text spíše jako prózu než poezii. Tonálně je tato píseň a píseň nadcházející nejvíce stabilní, neboť líčí náladu loučící se královny, která ještě netuší, jaké těžkosti ji v budoucnu čekají.

Například v taktech 12-13, v části kdy Marie říká, že jedna její polovina zůstane s Francií („Doch trägt's die Hälfte nur von mir“), přechází dominantní sekundakord do subdominantního akordu, čímž narušuje tonalitu a zdůrazňuje, jaké rozpolcení Marie prožívá.

schö - ne Zeit, mich trennt das Boot vom Glück so weit! Doch trägt's die  
Häl - fe nur von mir, ein Theil für im - mer blei - bet dein, mein fröh - lich

Píseň má 20 taktů, které jsou sjednoceny již zmíněným klavírním partem. Formálně by se dala rozdělit na tři části, kdy první a poslední dva takty můžeme chápat také jako malou introdukci a malou codu.

*i a* (takt 1-7) *a'* (t. 8-13) *a''* (t. 14-20) *k* (t. 17-20)

Interpretačně je potřeba si uvědomit, že tato píseň uvádí celou budoucí tragédii, o které Marie nemohla mít ani potuchy. Pouze se loučí se svou milovanou zemí, kde zažila radostné dětství a loď ji teď po vlnách unáší so neznáma. Nicméně

<sup>16</sup> FINSON, Jon W. The Book of Songs, s. 187.

tato obava z nového života, který ji čeká, by měla být v přednesu vystižena. Do podtextu můžeme také přidat jakousi předtuchu nešťastného vývoje událostí.

V první části bych se zaměřila na slova „frölich“ (milovaná); „Kindheit“ (dětství). Po frázi „wo ich die liebste Heimat fand“ (kde jsem našla svůj milý domov), kde je menší vrchol na slově „fand“, je možné udělat menší odsazení a následující frázi začínající slovem „du“ tak oddělit a tím i zvýraznit. Však technicky musí být tato fráze nasazena jemně a s lehkostí, proto nám může pomoci, když pocitově zůstaneme v pozici vrcholu předchozí fráze.

V taktech 8 a 9 bych dala důraz na slova „Ade“ (sbohem), „schöne“ (šťastný). Tyto dva takty bych zpívala s co největším legátem. Fráze „mich trennt das Boot vom Glück so weit! Doch trägt's die Hälfte nur von mir; ein Teil für immer bleibet dein“,

kde hovoří o lodi, která ji odváží pryč, může být poněkud hybnější s větším vzrušením, s důrazem na tečkovaných notách, kde leží slova, která by měla být vyzdvížena. Poslední fráze by pravděpodobně podle notového zápisu měla být zazpívána na jeden dech, nicméně buď kvůli nedostatečné dechové zásobě, nebo kvůli zvýraznění je možné „des andern“ a „eingedenk zu sein“ oddělit nádechem a s malým zpožděním tak nastoupit na  $e^2$  v potřebném *forte*, které téměř ihned přechází do *piana*, aby tak bylo vyjádřeno náhlé uvědomění si skutečnosti, že opravdu nastal okamžik rozloučení. Poslední dvakrát se opakující „Ade“ by tak mělo být interpretováno v tomto kontextu.

## 4.2 Nach der Geburt ihres Sohnes

Herr Jesu Christ, den sie gekrönt mit Dornen,

Beschütze die Geburt des hier Gebor'nen.

Und sei's dein Will',

lass sein Geschlecht zugleich

Lang herrschen noch in diesem Königreich.

Und alles, was geschieht in seinem Namen,

Sei dir zu Ruhm und Preis und Ehre, Amen

## Po narození jejího syna

Ježíš Kristus, kterého korunovali trny

Ochraňuj zde narozeného

a budiž tvá vůle,

nech jeho rod

dlouho vládnout ve Francii.

A vše, co se děje v jeho jménu,

Budiž ti k věčné cti a slávě, Amen.

Druhá píseň je modlitbou po narození syna Jakuba, budoucího Jakuba I. Stuarta. Narození dědice bylo v očích Skotska velmi pozitivně vítáno a nejistá situace Marie byla na čas upevněna. Proto se v písni do subdominantní tóniny moduluje jen na určitých místech. Některé takty v písni totiž naznačují, že je Marie ohrožena rozzuřenou Alžbětou, která se domnívá, že narozením Jakuba je ohrožen její trůn. Tatáž obava se objevuje i v textu, neboť Marie prosí o ochranu syna, který by mohl být v nebezpečí. Proto zřídka se objevující subdominantní funkce anticipují jejich rozsáhlejší použití v dalších písních a tak podivný klid druhé písně předjímá rozbouřené emoce, které se vyskytují ve zbytku cyklu.

V cyklu jsou zařazeny hned dvě modlitby, které se z hlediska textu od sebe liší nejen obsahem, ale také stavbou. „*Nach der Geburt ihres Sohnes*“ (v překladu „po narození syna“) je báseň skládající se z pěti jambických veršů, kde prostřední verš je jakoby vložený, kdežto „*Gebet*“ (modlitba před smrtí) plyne daktylem ve střídavém či sdruženém verši, což může, navzdory závažnosti tématu, působit absurdně jako „písničkový styl“, nicméně se tím zvyšuje dramatickost a naléhavost, podpořena i hudebně, kdy se na začátku stejná hudební fráze ve vzestupném pořadí opakuje čtyřikrát v prvních dvojverších a poté po jednom verši, čímž zvyšuje emocionální podtext.

V obou písních je vokální linka doprovázena jen čistě akordickými sledy, které odkazují na techniku chorálu. A ačkoli zde chybí pro hymnus charakteristické čtyřverší, Schumanna to neodvádí od úsporného zacházení s melodií. V „Nach der Geburt“ využívá jednu hudební periodu dvakrát ve variaci, poprvé v počátečním dvojverší a podruhé v dalších třech verších. Navíc fráze začíná vždy na lehké době.

**Nach der Geburt ihres Sohnes.**

**Nº 2.**  
*Langsam.*

Herr Je - su Christ, den sie ge - krönt mit Dor - nen, be - schü - tze die Ge -

burt des hier Ge - bor - nen. Und sei's dein Will', lass sein Ge - schlecht zu -

Strukturální tenze v těchto dvou písních je ještě podpořena harmonicky, pomocí rychlých sledů alternací nebo přechodů z harmonických akordů na disharmonické. Ze zpěvního hlediska jsou písně spíše podobné recitované modlitbě, která může nabízet širokou škálu výrazového zpracování.

Píseň o jedné stránce s osmnácti takty je možné rozdělit na dva díly, kdy druhý díl je zkrácený díl první a poslední dva takty se slovy „Amen“ lze možné chápat jako malou codu:

**a** (t. 1-10) **a'** (t. 11-16) **k** (t. 17-18)

Jak již bylo napsáno výše, jedná se o zpívanou modlitbu, jejíž ráz je spíše recitační. Vrcholy je možné spatřovat ve frázích před půlovými notami ve slovech „Geboren“ (narozený) a „Namen“ (jméno), kdy melodie postupuje směrem

nahoru, ale vzápětí končí na nejnižším tónu celého cyklu, tedy malého h. Jiné melodické nebo jakékoliv další vrcholy se ve skladbě neobjevují, proto je v interpretaci možné text spíše recitovat a zachovat tak přirozený charakter mluveného projevu. Celá píseň by dle mého názoru měla být v legatu. Na jednu stranu by z interpretace měl být slyšitelný Mariin pocit stability, nicméně každá nota by měla být poněkud zatížená ve smyslu naléhavé prosby. Tento prosebný ráz tak může pomoci vyjádřit Mariiny obavy o budoucnost svého syna. Jednoduše řečeno je zcela na interpretovi, jaká slova bude chtít vyzdvihnout a jaká ne. Velmi důležitá je zde i zvukomalba slov a slovních spojení. Z toho důvodu je nutné správně vyslovit všechny přehlásky, zdvojení písmen atd. Závěrečné „Amen“ před trochu tenutovým „Ehre“ (sláva) by mělo být naprosto klidné a vyrovnané, jako důkaz víry ve splnění modlitby.

#### **4.3 An die Königin Elisabeth**

Nur ein Gedanke, der mich freut und quält,  
Hält ewig mir den Sinn gefangen,  
So dass der Furcht und Hoffnung Stimmen klangen,  
Als ich die Stunden ruhelos gezählt.

Und wenn mein Herz dies Blatt zum Boten wählt,  
Und kündet, euch zu sehen, mein Verlangen,  
Dann, teurer Schwester, fasst mich neues Bangen,  
Weil ihm die Macht, es zu beweisen, fehlt.

Ich seh', den Kahn im Hafen fast geborgen,  
Vom Sturm und Kampf der Wogen festgehalten,  
Des Himmels heit'res Antlitz nachtumgraut.

So bin auch ich bewegt von Furcht und Sorgen,  
Vor euch nicht, Schwester.  
Doch des Schicksals Walten  
Zerreisst das Segel oft, dem wir vertraut.

### **Královně Alžbětě**

Jen jedna myšlenka, která mě těší a trápí,  
Drží se věčně v mých myšlenkách tak,  
Že hlasy strachu a naděje se rozeznívají,  
Když jsem neklidně počítala hodiny.

A když si moje srdce vybírá tento list za posla,  
A odhaluje, jak moc toužím vás spatřit,  
Poté, milá sestro, nová úzkost mě uchvacuje,  
Protože moc, aby to dokázal, mu schází.

Vidím loď z poloviny skrytou v přístavu,  
Drženou v bouři a s vlnami, bojující,  
Klidná tvář nebes potemněla.

A tak jsem opět sužována strachem a obavou,  
Ne kvůli vám, sestro.  
Ale síla osudu  
Často roztrhá plachty, kterým jsme důvěřovali.

Třetí a čtvrtá píseň tedy básně „*An die Königin Elisabeth*“ a „*Abschied von der Welt*“ jsou ve formě sonetu. Třetí z nich je psán jako dopis Alžbětě, kde se Marie snaží o audienci, neboť doufá, že by jí mohla navrátit trůn, o který přišla. Byla totiž uvězněna a věděla, že vysvobozena bude pouze popravou nebo milostí své nevlastní sestry. Alžběta však Marii kvůli svému bezpečí nikdy neosvobodila.

Citový rozpor Marie, která žádá svého úhlavního nepřítele o pomoc, jako svou poslední naději, je v textu dosti znatelný (viz překlad). Tato báseň se dochovala jak ve francouzštině, tak v italštině a podle všech důkazů by měla být autentická, tedy skutečně psaná samotnou Marií.

Schumann se rozhodl zrcadlit strukturu básně tak, že zvolil minimální doprovod, který je stejně jako zpěvní part, charakteristický tečkovaným rytmem a převládajícím téměř po celou dobu skladby. Pouze pod zpěvní linkou jsou pouhé akordické sledy. Melodická stavba poté dělí osmiverší v sonetu na dvě čtyřverší, kde se hudební perioda opakuje ve stejném znění. Posledních šest veršů sonetu plyne bez nějakého zřejmého opakování melodie, jen se zhušťuje klavírní part. V posledních dvou verších Schumann klade důraz na sémantický význam, kdy omezuje tečkovaný rytmus, jak v klavírním tak v pěveckém partu, aby zdůraznil morální čest obviněné, která pomocí metafor životní plavby říká: „*Vor euch nicht, Schwester. Doch des Schicksals Walten zerreisst das Segel oft, dem wir vertraut*“ („*Ne před Vámi sestro! Ale pravidlem osudu je to, že často roztrhá plachty, kterým jsme důvěřovali.*“) Celkový efekt této sazby je tak ještě více umocněn úsporností hudebních prostředků. Jednoduše předkládá rozhořčený protest proti panovačnému osudu.

Píseň jako jediná je v subdominantní tónině a moll, jako znamení nejistoty. Hlavní nejistota, jejíž jádro se skrývá v Alžbětině rozhodnutí, je v taktech 23-24 pod slovy „*vor euch nicht...*“ vyjádřeno postupem gis, b do a, jako do hlavního tónu tóniny a je harmonizován subdominantou (viz ukázka 1). Právě tón b, je v takovémto sledu nečekaný. V místě, kde Marie popisuje loď v přístavu, se harmonické postupy podobají postupům z písně první, podobný je i harmonický motiv. Nicméně v této písni je užití harmonických postupů v mnohem větším kontrastu, neboť Mariin strach ze života ve vězení je znatelnější než její obava z návratu do Skotska před několika lety. Například v poněkud pesimistických taktech 18-19 se objevuje neobvyklý postup klamného spoje, kdy dominanta přechází do subdominanty d moll a ne do očekávaného VI.



stupně. Ovšemže někteří to mohou vnímat jako kontrapunktický postup, mnozí však cítí, že se zde odehrála zvláštní harmonická událost, což potvrzuje i délka akordu d moll, která trvá dvě doby, je hrán ve *sforzandu* a podporuje nejvyšší tón pěvecké linky skladby i celého cyklu. Výrazné použití mollového akordu na subdominantě v a moll v koncepci této skladby, tak představuje zmenšenou verzi harmonického plánu, použitým v celém cyklu. Neboli první dvě písně v e moll, prostřední píseň v a moll a poslední dvě opět v e moll.

1)

Himmels heit'res Antlitz nacht umgraut. So bin' auch ich be - wegt von Furcht und Sor - gen,  
 vor euch nicht, vor euch nicht, Schwester. Doch des Schicksals Wal - ten zer - reisst - das

Skladbu o 31 taktech je možné rozdělit 4 díly s malou codou, tedy:

**a** (t. 1-7) **a'** (t. 8-14) **b** (t. 15-20) **b'** (t. 21-28) **k** (t. 28-31)

Soudíc dle poslechnutých nahrávek cyklu, je výběr tempa písně poněkud sporný. Tempové označení nám říká „*leidenschaftlich*“, neboli vášnivě, náruživě. To by tedy mělo značit, že by píseň měla být v dosti rychlejším tempu než písně předchozí, pro některé interprety to však nemusí být směrodatné a volí tempa sice vzrušená, ale ne přehnaně rychlá. Právě tuto a následující píseň jsem měla možnost předzpívat uznávané německé mezzosopranistce Brigitte Fassbaender, jež se sama písňovému cyklu v minulosti věnovala.

Po jejích počátečních obavách, tedy jestli jsem schopná ve svém věku, tehdy dvaceti tří let, vůbec pochopit o čem cyklus pojednává, či zda-li si myslím, že jsem zkušená natolik, abych mohla obsáhnout hlubokou myšlenku díla, a dokážu-li se vcítit do pocitů královny, se začala věnovat německé výslovnosti s

velkou precizností. Hned poté pro ni bylo nejvíce důležité tempo. To mělo být pro mě až příliš vzrušené, nicméně po chvíli jsem pochopila, že je-li píseň takto přednesena, vyzní její naléhavost ještě s větším důrazem a tečkovaný rytmus vynikne mnohem více. Dalším důvodem může být i fakt, že poslední dvě písně jsou opět pomalejší, čili jediná tato skladba může být chápána jako kontrastní ke všem ostatním. Bohužel z technického hlediska musíme dbát na neustálý legatový zpěv navzdory rychlosti a tečkovaného rytmu, jinak by píseň vyzněla příliš trhaně a nesouvisle. Další zvláštností je, že ani jedna fráze nezačíná na taktové čáře, nýbrž začíná vždy jako zdvih, proto je důležité dávat lehký přízvuk na první tóny frází. Nejdůležitější je vystihnout pocit naléhavosti, ke kterému nám může pomoci i skutečnost, že dopis je psán bezhlavě, kdy Marie ze sebe chrlí bez předchozího promyšlení možných následků její zpovědi všechny pocity a myšlenky, které jí tíží.

#### **4.4 Abschied von der Welt**

Was nützt die mir noch zugemess'ne Zeit?

Mein Herz erstarb für irdisches Begehren,

Nur Leiden soll mein Schatten nicht entbehren,

Mir blieb allein die Todesfreudigkeit.

Ihr Feinde, lasst von eurem Neid:

Mein Herz ist abgewandt der Hoheit Ehren,

Des Schmerzes Übermass wird mich verzehren;

Bald geht mit mir zu Grabe Hass und Streit.

Ihr Freunde, die ihr mein gedenkt in Liebe,

Erwägt und glaubt, dass ohne Kraft und Glück

Kein gutes Werk mir zu vollenden bliebe.

So wünscht mir bess're Tage nicht zurück,  
Und weil ich schwer gestrafet werd' hienieden,  
Erfleht mir meinen Teil am ew'gen Frieden!

### **Rozloučení se světem**

K čemu je mi můj přidělený čas?  
Mé srdce zemřelo pro pozemské tužby,  
Pouze utrpení je od mého stínu neoddělitelné,  
Mně zůstala jen radost smrti.

Vy nepřátelé, zanechte vaší nenávisti;  
Mé srdce je odvráceno od cti,  
Přemíra úzkosti mně pohlť;  
Brzy se mnou půjdou do hrobu nenávist a hádky.

Vy přátelé, na které vzpomínám s láskou,  
Myslíte a jste přesvědčeni, že bez síly a štěstí  
Se mi žádné dobré dílo nezdaří.

Tak neodpírejte mi lepších dní,  
A protože jsem byla na zemi těžce potrestána,  
Vyproste mi můj podíl na věčném míru.

Ve čtvrté písni se nám rozřešení Mariiny těžké situace nedostává. Je unavená z konfliktu se svými nepřáteli, kteří ji zapletli do komplotu proti Alžbětě a poslali jí na popravu. Je smířena se situací a připravena zemřít, neboť prohrála bitvu

nejenom kvůli svým nepřátelům, ale také kvůli své citlivé povaze a politické neschopnosti. Proto harmonicky píseň postupně ztrácí tonální ukotvení, nicméně v závěru (viz ukázka 1) je relativně více použito durových akordů, které mají značit rozřešení Mariiny situace, tedy ukončení boje její smrtí. Nicméně píseň začíná sestupným melodickým motivem bez zjevné harmonizace v doprovodu a když se vstupní hudba opakuje v taktech 9 a 18 (viz ukázka 2), tak je harmonizována ne postupem z tóniky do subdominanty, ale spojením V. stupně subdominanty do faktické subdominanty. A takovýmto způsobem dochází k postupnému zmenšování tonálního centra. Tento motiv má také funkci jak scelovací, tak funkci oddělovací, kdy nám přemostňuje jednotlivé věty. Navíc jeho sestupná tendence zdůrazňuje bezútěšnou životní situaci, ze které není úniku a dosti zjevně končí propadnutím hrdlem.

1)



2)



Německý pěvec Dietrich Fisher-Dieskau prohlásil, že Schumann se v této písni mohl inspirovat melodickou jednoduchostí písní alžbětinské Anglie. Neboť v ní je cosi z pesimistické krásy loutnových písní, které měly zpovědní funkci a cosi z jejich průzračné transparentnosti struktury. To dokládá i klavírní part, jež obsahuje akordy „mezzo staccato“, jež jasně naznačují napodobení drnkacích

nástrojů. Fisher-Dieskau také uvádí do kontrastu slova pravděpodobně pronesená Schumannem v roce 1840: „*Nepřestanu zpívat jako slavík až do své smrti.*“, se slovy básně obsažené v písni z roku 1852: „*K čemu je mi můj přidělený čas?*“, jako jasný filosofický postoj Schumanna k životu.<sup>17</sup> Jako v „*An die Königin Elisabeth*“, kdy přesvědčuje královnu o pravdě a promlouvá k ní sice vzrušeným tónem, avšak jako k sobě rovné, tak v této básni hovoří dosti káravým tónem ke svým poddaným, jako někdo, kdo byl zrozen k vládě a královské vystupování má zažité až do morku kostí. Mluví zde sice s hořkostí, nicméně zachovává určité dekorum. Proto by interpreti měli myslet na to, že by tato píseň měla být zpívána jako projev její poslední vůle, tedy patřičně nahlas, pevně, avšak s jemností. Pěvec by se tak měl zdržet přehnané teatrálnosti, která by ho mohla svádět filosofickou povahou textu.

Přechod do durového tónorodu na slovech „*Ihr Freunde, die ihr mein gedenkt in Liebe*“ (Vy přátelé, na které vzpomínám s láskou) by tak měl být interpretován nanejvýš mile a jemně, jako kdyby si zde královna dovolila jakýsi momentální smutný úsměv. Když zmiňuje věčný mír, Schumann nápadně volí oktávový skok na *es* mezi slovy „*ew'gen Frieden*“ (věčný mír), který by měl být započatý ve *forte*, ale skončit by měl v *pianu*. To může být pěvecky obtížné pro ne tak technicky zdatné interprety. Proto je potřeba mít spodní *es* dostatečně opřené a správně otevřené, aby tak skok byl, co nejhladší a následný tón byl ve správné pozici, která byla připravená již dříve. Tento výrazný a dojemný postup na těchto slovech vyjadřuje vokální natažení se po věčnosti. Stejným způsobem použil Hugo Wolf tento postup ve svých goethovských písních, kdy se jeho Mignon v „*So lasst mich scheinen*“ loučí se životem ve frázi „*ewig jung*“ (věčné mládí) na těch samých tónech.<sup>18</sup>

„*Abschied von der Welt*“ je ekonomicky řešena, avšak s formou sonetu je zde zacházeno odlišně, využívající vrcholy tak, že zlehka vytváří formu a afektovanost. Na první pohled vidíme, že forma písně je tradičně psána ve třídlínné formě, kde je repetovaný díl *a*, který obsahuje dvoje čtyřverší jako osmiverší v sonetu. Následné šestiverší se dělí na dvě trojverší, kde první část

---

<sup>17</sup> Schubert: Complete Songs, Vol 27 - Schubert and the Schlegels. [cit. 2016-09-05]. Dostupné z: <http://search.alexanderstreet.com/view/work/918806>.

<sup>18</sup> Tamtéž.

v C dur můžeme označit jako díl *b*, zatímco druhou část jako zkrácenou verzi dílu *a*.

*i* (t. 1) *a* (t. 2-10) *a* (t. 11-20) *b* (t. 21-26) *a'* (t. 27-36)

Co se týče hudebních vrcholů, jsou zde ukryty ve formě minimalistických žalozpěvů, které jsou stylizované a snadno přehlédnutelné. Nicméně relativně ucelené fráze, občasný tečkovaný rytmus, v zásadě nízký rozsah klavírního doprovodu a především „trio“ v dílu *b* se spoléhají na vztahová spojení, které nám mají sdělit, jaký význam má Mariino sbohem. Ve skutečnosti nám píseň může připomínat „*Ich hab' ihm Traum geweinet*“ from „*Dichterliebe*“ (Láska básníkova), z části díky podobnosti vrcholů, z části kvůli klavírnímu doprovodu, který v některých místech zanechává vokální part osamocený. Díky tomu všemu skladba získává na dramatičnosti, které by se nedalo dosáhnout běžnými konvenčními přístupy.<sup>19</sup>

#### 4.5 Gebet

O Gott, mein Gebieter, ich hoffe auf dich!

O Jesu, Geliebter, nun rette du mich!

Im harten Gefängnis,

in schlimmer Bedrängnis

Ersehne ich dich;

In Klagen, dir klagend, im Staube verzagend,

Erhör', ich beschwöre, und rette du mich!

#### Modlitba

Ó Bože, můj vládce, věřím v tebe!

Ó Ježíši, milovaný, zachraň mě!

---

<sup>19</sup> FINSON, Jon W. The Book of Songs, s. 189.

V těžkém vězení,  
V zoufalém trápení  
Toužím po tobě;  
V těžkosti si ti stěžuji, měníc se v prach  
Slyš, zapřísahám tě, zachraň mě!

Vrátíme-li se k poslední písni „Gebet“ tak její text se tematicky obrací k Bohu, jako se ve čtvrté písni obracel k přátelům a nepřátelům Marie. O jeho pravosti se mezi historiky vedou spory, zdali těch několik původně latinských veršů bylo opravdu napsáno Marii v únoru roku 1587 těsně před její popravou.

Význam písně je založen pouze na prosbě o vysvobození z věčného pozemského utrpení. Ono vysvobození zde představuje ne věčný mír, jako v předchozí písni, ale jednoduše vykoupení smrtí. Bohužel před královninou popravou, s ní bylo krutě zacházeno. Její poprava navíc nebyla ideální. Kat stál královně hlavu až napotřetí a když ji chtěl zdvihnout, upadla mu na zem, neboť královna měla paruku. Dáme-li všechny tyto informace dohromady, pochopíme, proč Schumann nezačíná píseň na tónice, ale na sextakordu subdominanty v e moll a proč se tato tónina ve skladbě, jako zástupce stability, téměř neobjevuje. Navíc modulace do a moll je zvýrazněna v harmonicko-melodické sekvenci v taktech 7–10 (viz ukázka 1). Jen v závěrečné kadenci lze nalézt náznak stability, neboť královna dosáhne věčného osvobození. Proto kontrapunktická prodleva subdominanty vyúsťuje v taktu 21 (viz ukázka 2) do čistě znějícího subdominantního akordu. Je také zjevné, že Schumann zde používá efekt modálního kontrastu klamného spoje v moll, jako to v cyklu dělal již dříve.

1)

2)

Píseň o jedné stránce a 23 taktach je ve formě velmi stručná. Je rozdělená nejprve po třech taktach, ty se opakují v sekvenci, poté následuje dvojtaktí opět v sekvenci a nakonec se dvakrát opakuje pouze jeden takt, čímž je dosažena maximální naléhavost. Formálně by se dala rozdělit na dva díly s malou codou.

**a** (t. 1-10) **b** (t. 11-20) **k** (t. 21-23)

Pěvecky je pro mne tato píseň technicky nejnáročnější. Nejprve melodie postupuje sestupně, každá fráze vždy o tón výše, čili každá fráze by měla být zpívána s novým nasazením nicméně ve stejné pozici. V místě, kde se melodie opakuje ve vzestupné tendenci, je velmi důležité dbát na absolutní legato a především si dávat pozor na dostatečnou zásobu dechu, který neustále musí cirkulovat, aby tak umožnil volnost přednesu a mi si zbytečně nezavíraly vytvořený prostor, který by měl zůstat nezměněn. V tomto místě je vhodná větší



hybnost fráze, což bude k užitku jak technicky, tak výrazově. Závěrečná fráze by měla být interpretovaná sice s akutností, avšak s příměsí smířeného tónu. Je žádoucí, aby zdvojené „t“ ve slově „rette“ (zachraň) bylo slyšitelné, aby tím byla zdůrazněna zvukomalba samotného slova.

*„Mariin strach z hrozícího osudu je vetkán do majestátní hudební tapiserie. Ne poprvé jsme svědky, že Schumann, ač chtěl nebo ne, byl Wagnerův současník.“*<sup>20</sup> Jak píše Fisher-Dieskau: *„Je fascinující, jak v tomto historickém momentu se dva skladatelé, kteří za normálních okolností zastávají diametrálně odlišné postoje, se sobě přibližují díky svému deklamačnímu stylu. Z jejich příslušné pozice by byli schopni definovat nový druh dikce v německé písni.“*<sup>21</sup> Graham Johnson ještě dodává: *„Je pravda, že vehemence na slovech „In schlimmer Bedrängnis“ (V zoufalém trápení), by mohla být považována za druh Wagnerovského monologu. Zde se zoufalá zbožnost skotské královny odvolává na sebeponížení Wagnerova Amforta z opery Parsifal. Zároveň se Schumann odkazuje na hudbu 17. století. Ve stylu bachovského chorálu, s nímž byl velmi dobře obeznámený, tato prosba o záchranu, navzdory své naléhavosti, nepozbývá na důstojnosti. Jak už to u tohoto skladatele bývá, připomínáním hudby minulosti jen stupňuje emoce v přítomnosti. Jeden se nemůže ubránit pocitu, že tato slova vystihují jeho současný stav, stejně tak moc jako Mariina tragická minulost.“*<sup>22</sup> Přerušení předchozího spádu ve vokálním partu na slovech

---

<sup>20</sup> „Mary´s fears for her imminent fate are wovnen into the majestic tapestry. Not for the first time we are aware that schumann, whether he liked i tor not, was a contemporary of Wagner“. Schubert: Complete Songs, Vol 27 - Schubert and the Schlegels. [cit. 2016-09-05]. Dostupné z: <http://search.alexanderstreet.com/view/work/918806>.

<sup>21</sup> „It is fascinating that at this moment of history two composers, holding diametrically opposed positions, came close to each other through their declamatory styles. From their respective positions they were able to define a new kind of diction in German song“. Tamtéž.

<sup>22</sup> „It is true that the vehemence of ´In schlimmer Bedrängnis´, would have been worthy of a Wagnerian monologue. It is here that the desperate piety of Queen of Scots recalls the self-abasement of Amfortas. At the same time, Schumann calls upon the shade of the seventeenth-century music. In the manner of great Bach chorales with which Schumann was well acquainted, this plea for salvation, despite its urgency, never loses its dignity. As always with this composer, evoking the music of the past is a means of heightening

„und rette du mich“ (zachraň mě) značí nanejvýš znepokojující bezvýsledný konec pro královnu, jejíž hlava byla oddělena od těla, když si šeptala modlitbu na popravním špalku. Téměř až obřadní dohra varhanního stylu uzavírá Schumannův písňový cyklus a tak i jeho celou písňovou tvorbu.

---

*the emotions of the present. And one cannot escape the feeling that these words refer to his present condition, as much as Mary Stuart's tragic past". Tamtéž.*

## **Závěr**

Má absolventská práce je zaměřena na písňový cyklus Roberta Schumanna *Básně královny Marie Stuartovny*, který jsem provedla na svém bakalářském koncertě 21. dubna 2017 v Galerii Martinů na Akademii múzických umění v Praze. Tato práce proto vychází i z osobních zkušeností, které jsem získala během hudebního a interpretačního nastudování cyklu, s nímž mi pomohli i výteční hudebníci.

Je rozdělena do čtyř kapitol. Kromě hlavního tématu, rozboru písní, jsem nejdříve uvedla ne příliš rozsáhlou šíři zpracování díla v hudebně teoretických studiích, která jsou zastoupena pouze v cizojazyčné literatuře. Zvláštností je neustálé srovnávání muzikologů vokální práce Schumanna a Wagnera. Jako by chtěli sjednotit uměleckou úroveň pozdních Schumannových písní s úrovní Wagnerových oper. Dále uvádím několik zásadních okamžiků ze skladatelova života a zmiňuji se o některých stěžejních dílech z jeho široké tvorby s mírným zaměřením na písňovou tvorbu. Zvláštní kapitola je věnována také Marii Stuartovně. Všechna fakta vycházejí z uvedených zdrojů.

Úkolem těchto prvních kapitol je seznámit čtenáře s autorem cyklu a jeho dílem, obeznámit je s osudným příběhem Marie Stuartovny, aby mohli cyklus vnímat v širším kontextu a zcela porozuměli záměru autora. Tedy jeho obhajobu Marie a její vykoupení z neoprávněných obvinění z cizoložství a vraždy manžela, z nichž ji vinili její nepřátelé, a zároveň jí vykreslit ne jako mučednici, jak ji viděli její zastánci, ale spíše jako ženu, která se navzdory svým špatným rozhodnutím a své k vládnutí nevhodné povaze, dokázala na prahu smrti povznést a statečně se postavit tváří v tvář smrti jako božskému vykoupení.

Záměrem bylo věnovat se písním nejen z hlediska rozboru formálního, melodického, rytmického, z části i harmonického a technického, ale především interpretačního a významového, které koresponduje s textem písní a jejich perfektní výslovností a vychází z mého osobního pochopení a vyložení díla. Proto jsem vždy uvedla původní text básně, který jsem opatřila vlastním volným překladem do češtiny.

Veřejné provedení cyklu mě přesvědčilo, že ačkoli se v této práci snažím dokázat mé absolutní pochopení díla, tak na jeho uvedení v praxi je potřeba velmi

vyspělá pěvecko-technická zdatnost, jež je k vykreslení všech významových nuancí velmi důležitá. Proto musím uznat, že z uvedeného hlediska je nutné do tohoto písňového cyklu časem dospět, aby bylo možno provést ho tak, jak bylo popsáno výše. Nicméně poznání hudebního díla v jeho celkové šíři se všemi souvislostmi, by mělo být základním kamenem všech, kteří chtějí danou skladbu interpretovat. Informace obsažené v této práci by tak mohly být cenným nástrojem pro interprety, kteří by chtěli dokázat, že uvádění celého cyklu je žádoucí a při správném hudebním uchopení lze přesvědčit posluchače, že Schumannovo poslední vokální skladba je výjimečná a svou absolutní prokomponovaností se podobá dramatickým dílům pozdně romantického období.

## **Soupis citované literatury**

### **Knihy**

FINSON, Jon W. *The Book of Songs*. Cambridge: Harvard University Press, 2008. 336 s. ISBN 9780674026292.

KOK, R; TUNBRIDGE, L. *Rethinking Schumann*. New York : Oxford University Press, 2011. 496 s. ISBN: 0-19-539385-6.

REINHARD, Thilo. *The singer's Schumann*. United States: New York, NY: Pelion, 1989. 423 s. ISBN 0823906736.

SAMS, Eric a Gerald (1899-1987) MOORE. *The songs of Robert Schumann*. United States: New York, NY, U.S.A.: W.W. Norton, 1969. 308 s. ISBN 0416103901.

### **Články**

DAHEIM, Joachim. Bedeutung und Eigenart der Maria-Stuart Lieder. *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*. 1977, roč. 214, s. 325–327). ISSN 00038970.

GANZBURG, Grigorij Izrailevič. Pesennyj teatr Roberta Šumana. *Muzykal'naâ akademiâ: Ežekvartal'nyj naučno-teoretičeskij i kritiko-publicističeskij žurnal*. 2005, roč. 1, s. 106–119. ISSN 08694516.

PHILLIPS, Edward R. The Mary Stuart songs of Robert Schumann: Key as an aspect of cycle. *Canadian Association of University Schools of Music*

*journal/Association Canadienne des Écoles Universitaires de Musique journal*. 1979, roč. 9, č. 2, s. 82–99.

ZIMMERMANN, Hans-Joachim. Die Gedichte der Königin Maria Stuart. Gisbert Vincke, Robert Schumann und eine sentimentale Tradition. *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*. 1977, roč. 214, s. 294–324. ISSN 00038970.

### **Internetové zdroje**

Davidovo bratrstvo. Jank. čeliš [online]. [cit. 2017-04-24]. Dostupné z: <http://jan-k-celis.webnode.cz/news/davidovo-bratrstvo/>

John Daverio and Eric Sams. "Schumann, Robert." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press [cit. 2016-09-05]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40704pg19>

John Koopman. Unsung songs. *Opera, song and singing* [online]. 1999 [cit. 2016-09-05]. Dostupné z: <http://www2.lawrence.edu/fast/KOOPMAJO/schumann.html>

Joseph von Eichendorff. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2017 [cit. 2017-04-24]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_von\\_Eichendorff](https://cs.wikipedia.org/wiki/Joseph_von_Eichendorff)

Schubert: Complete Songs, Vol 27 - Schubert and the Schlegels. [cit. 2016-09-05]. Dostupné z: <http://search.alexanderstreet.com/view/work/918806>

## **Příloha**

*Básně královny Marie Stuartovny op. 135 – notový materiál*

Vzato z:

Imslp.org [online]. [cit. 2017-04-27]. Dostupné z:

<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/49/IMSLP51767-PMLP12788-RS152.pdf>

# Robert Schumann's Werke.

Herausgegeben von Clara Schumann.

Serie XIII.

Für eine Singstimme mit Begleitung  
des Pianoforte.

Nº 152.

GEDICHTE DER KÖNIGIN  
MARIA STUART.

Op. 135.

Serien-Ausgabe.  
Pr. M. 75n.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Die Resultate der kritischen Revision dieser Ausgabe sind  
Eigenthum der Verleger.



# Gedichte der Königin Maria Stuart.

Aus einer Sammlung altenglischer Gedichte

übersetzt von Gisbert Freiherrn Vincke,

für eine Sing-stimme mit Pianoforte

Schumann's Werke.

von  
**ROBERT SCHUMANN.**

Op. 135.

Serie 13. N<sup>o</sup> 31.

## Abschied von Frankreich.

N<sup>o</sup> 1.

Ziemlich langsam.

Componirt 1852.

Ich zieh' da-hin, da -

hin! A - de, mein früh - lich Fran - ken -

land, wo ich die lieb - ste Hei - math fand, du

meiner Kind - heit Pfle - ge - rin! A - de, du Land, du

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Original-Verleger: C.F.W. Siegel in Leipzig.  
R. S. 132.

Ausgegeben 1885.

*cresc.*

schö - - ne Zeit, mich trennt das Boot vom Glück so weit! Doch trägt's die

*cresc.*

Häl - te nur von mir, ein Theil für im - mer blei - bet dein, mein fröh - - lich

*sp*

*sp*

Land, der sa - ge dir, des an - dern ein - - ge - denk zu sein! A -

*sp*

*Ad.*

de, a - - de!

R. S. 152.

# Nach der Geburt ihres Sohnes.

## Nº 2.

Langsam.

Herr Je - su Christ, den sie ge - krönt mit Dor-nen, be - schü-tze die Ge -

burt des hier Ge - bor - nen. Und sei's dein Will', lass sein Ge-schlecht zu -

gleich lang herrschen noch — in diesem Kö-nigreich. Und al-les, was ge-schieht in sei-nem

Na - men, sei dir zu Ruhm und Preis und Eh - re, A - - men.

R. S. 132.

## An die Königin Elisabeth.

## No 3.

Leidenschaftlich.

Nur ein Ge - dan - ke, der mich freut und quält,

hält e - wig mir den Sinn ge - fan - gen, so dass der Furcht und Hoffnung Stim - men klan - gen,

als ich die Stun - den ru - he - los ge - zählt. Und wenn mein

Herz dies Blatt zum Bo - ten wählt, und kün - det, euch zu se - hen, mein Ver - langen, dann theu - re

R. S. 132.

Schwester, fasst mich neu - es Ban - gen, weil ihm die Macht, es zu be - wei - sen fehlt.

Ich seh' den Kahn, im Ha - fen fast ge - bor - gen, vom Sturm und Kampf der Wo - gen fest ge - hal - ten, des

Himmels heit' res Antlitz nacht - um - grant. So bin' auch ich be - wegt von Furcht und Sor - gen,

vor euch nicht, vor euch nicht, Schwester. Doch des Schicksals Wal - ten zer - reisst - das

Se - gel oft, dem wir ver - traut, dem wir ver - traut.

*sp* *p* *mf* *p*

R. S. 152.

## Abschied von der Welt.

Nº 4.

Langsam.

Was nützt die mir noch zu-ge-mess'ne Zeit? Mein Herz er-

starb für ir-di-sches Be-geh-ren, nur Lei-den soll mein Schat-ten nicht ent-

beh-ren, mir blieb al-lein die To-des-freu-dig-keit. Ihr

Freun-de lasst von eu-rem Neid: mein Herz ist ab-gewandt der Ho-heit Eh-ren, des

Schmerzes Ü-bermass wird mich ver-zehren bald geht mit mir zu Gra-be Hass und Streit.

R. S. 152.

Ihr Freun - de, die ihr mein ge - denkt in Lie - be, er - wägt und

glaubt, dass oh - ne Kraft und Glück kein gu - tes Werk mir zu voll - en - den blie - be.

So wünscht mir bess' - re Ta - ge nicht zu - rück, und weil ich

schwer ge - stra - fet werd' hie - nie - den, er - fleht mir mei - nen Theil am ew' - gen Frie -

- den!

R. S. 152.



## Gebet.

## № 5.

O Gott, mein Ge - bir - ter, ich hof - fe auf dich! O Je - su, ge -

lieb - ter, nun ret - te du mich! Im har - ten Ge - fäng - niss.

in schlim - mer Be - dräng - niss er - seh - ne ich dich; in

Kla - gen dir kla - gend, im Stau - be ver - za - gend, er - hör, ich be -

schwö - re und ret - te du mich!

R. S. 132.