

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění
Zpěv

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Vývoj dramatična v německé opeře
(Od Agáty k Elektře)**

BcA. Tamara Morozová

Vedoucí práce: prof. Magdaléna Hajóssyová

Oponent práce: odb. as. Yvona Votavová

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF MUSIC AND PERFORMING ARTS
MUSIC AND DANCE FACULTY

Musical arts
Voice

MASTER'S THESIS

**The development of drama in German opera
(From Agathe to Elektra)**

BcA. Tamara Morozová

Thesis advisor: prof. Magdaléna Hajóssyová

Examiner: Yvona Votavová

Date of thesis defense:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

**Vývoj dramatična v německé romantické opeře
(Od Agáty k Elektře)**

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

CADE

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.

ABSTRAKT

Hlavní myšlenkou této práce je přiblížit vývoj německé romantické opery se zaměřením na výrazný rozvoj jejího dramaticka, jak po hudební, tak po textové a konečně interpretační stránce. Jména tří mužů, kteří dali světu německou operu, jsou nezpochybnitelná. Výběr z jejich děl (s přihlédnutím k tématu práce) už byl obtížnější a značně subjektivní. Vytvořili mnoho výrazných ženských typů, vybrala jsem z nich tedy pět hrdinek, které mi posloužily jako jednotlivé milníky při cestě dlouhé téměř celé jedno století. Poskytly mi tak vhodnou strukturu k mapování uměleckého zrání a vývoje nové, svébytné a zcela jedinečné operní formy.

ABSTRACT

The main idea of this thesis is to describe the development of German Romantic opera focusing on the significant evolution of its drama, in the musical, textual and finally the interpretative aspects. A selection from their artworks (with regard to the main topic of thesis) was difficult and highly subjective. They have created a lot of outstanding feminine roles, so I chose five heroines that have served me as individual milestones along the way for almost a century. They have provided me with a suitable structure to map artistic maturation and the development of new, original and completely unique operatic form.

OBSAH

Úvod	1
1.1 Agáta	3
1.2 Zrození romantika	4
1.3 Synopse	6
1.4 Nový hudební jazyk	8
1.5 Poznámky k interpretaci	9
2.1 Elsa	11
2.2 Člověk vykřičníku	12
2.3 Syopse	12
2.4 Cesta k Lohengrinovi	13
2.5 Poznámky k interpretaci	15
3.1 Isolda	18
3.2 Na útěku před zákonem i ženami	19
3.3 Synopse	21
3.4 Eros a agapé	23
3.5 Poznámky k interpretaci	25
4.1 Kundry	26
4.2 Základní kámen	27
4.3 Synopse	29
4.4 Celoživotní hledání	32
4.5 Poznámky k interpretaci	33
4.6 Propaganda	34
5.1 Elektra	35
5.2 Tristan se bouří	36
5.3 Synopse	38
5.4 Odstřihnutí pupeční šňůry	39

ÚVOD

Tato práce si klade za úkol proniknout do specifického světa německé romantické opery. Společně s operou italskou tvoří dva zásadní pilíře ve světovém operním vývoji, stojí proti sobě a současně pospolu ve výrazném kontrastu formovém i stylovém, vychází ale ze stejných kořenů – je to rostoucí národní uvědomění, velmi rychle se proměňující a reaktivní společnost, která si nárokuje mnohem větší míru svobody a podíl na rozhodování o svém osudu než kdykoliv předtím. Podhoubí, které během 19. století dospěje ke vzniku národních států, doba, která vygeneruje svádivé a nebezpečné myšlenky komunismu, nacionalismu a z něj vycházejícího nacismu, zvrácených ideologií, se kterými se společnost musela popasovat přes krvavé světové války. Zajímá mě společenská atmosféra a dobový kontext, myšlenkový svět, který inspiroval umělce všech oblastí k tvorbě. Zajímají mě ale také osudy a povahy těch, kteří nám tady zanechali obrovský odkaz v podobě nesmrtelných hudebních dramát. Jejich dílo a charakter spoluutvářely svou dobu společně se spisovateli, filozofy nebo politiky a často se jejich role také prolínaly. Téma, které jsem zvolila, je široké. Rozsah práce mi klade výrazné mantinely a nutí k důkladné selekci, mou snahou ale bude v několika kapitolách a na ploše více než jednoho století obsáhnout to nejdůležitější z přínosu tří mužů, kteří jsou esencí německé opery. Každý z jiné generace, každý nezastupitelně důležitý a nesmrtelný.

Vybrala jsem několik ženských hrdinek, které jsou v repertoáru mladodramatických a dramatických sopranistek, což je obor, do kterého bych ráda vyzrála. Mým záměrem je seznámit se s těmito rolemi co nejpodrobněji a nejdůležitějším pro mě i tuto práci bude hudebně-interpretací hledisko. Zároveň ale věřím, že je důležité obohatit tento pohled o další souvislosti - přiřadit dobový kontext, odhalit záměry samotného autora, zamýšlet se nad dopadem díla na společnost tehdejší i současnou.

Nikde nebyl tak ostře vyhraněný romantický operní typ, jako právě na německé půdě. Romantický umělec vyrůstá pod vlivem idejí francouzské buržoazní revoluce, stává se bojovníkem proti útlaku a je hrdý na národní tradice i svoji vlastní revoltu. Se svým dílem se zcela ztotožňuje a využívá ho jako vyjádření nejhlubších uměleckých potřeb a pocitů. Estetické požadavky doby směřují k silnému vyjádření individuality a touhy po svobodě, přiklání se k fantaskním a pohádkovým námětům a také k velkému patosu a zdůrazňování mravní síly, často ve středověkých námětech. Opera na rozdíl od klasicismu není pouze číslované, často rutinní kostýmní vystoupení s brilantní pěveckou technikou, naopak začíná být chápána jako neobyčejně složitý a odpovědný úkol. Velký důraz začíná být kladen na originalitu námětu a kvalitu libreta. Začíná se prohlubovat výraz i psychologické prokreslení jednotlivých figur. Zcela typické pro německou romantiku jsou tajemné přírodní scenérie, noční krajina, strašidelný les, jeskyně nebo mořské útesy. Typický je také odklon od antických námětů k národním lidovým pohádkám, např. velmi oblíbeným pohádkám bratří Grimmů. Takové náměty si samozřejmě žádají specifický zvuk a tak se čím dál důležitějším výrazovým prostředkem stává orchestr – zvětšuje se obsazení, instrumentace je barevnější, rozšiřuje se harmonie. U Wagnera se poměry mezi orchestrem a zpěvným hlasem dokonce převrátí a z orchestrální převahy se teprve odvozuje melodie zpěváka. Celkově německá opera směřuje k prokomponovanému celku symfonického dramatu, na rozdíl od opery italské, která stále nechává vůdčí roli na jevišti zpěvákovi. Pokud necháme stranou biedermaierovské idylické singspiely první třetiny 19. Století, převládá v německé opeře patos a tragičnost. To spolu s rozšiřující náročností instrumentační začíná klást nové výrazové požadavky i na zpěváky – postupně se tak vyvíjejí dramatické kategorizace hlasových oborů, jako dramatický soprán i mezzosoprán (vč. vysokodramatického tkz. wagnerovského) a hrdinné mužské hlasy.

I. Agáta

1.1

"Proto když se Carl Maria postavil před orchestr, zvedla se taková bouře nadšení, že musel položit taktovku. Šťastná chvíle! Velká a šťastná chvíle, okamžiky prchavé jako čas sám, okamžiky nezaplavitelné hroudami zlata, neboť teď, ve spojení se svým obecenstvem, sklízí umělec lásku za lásku, již vložil do svého díla! Musel taktovku odložit i podruhé, neboť hřmění potlesku nepřestávalo. Odložil ji konečně i potřetí, protože divadlo nebylo k utišení. Teprve potom se divadlo vystlalo tichem měkkým jako milující náruč a do ní vstoupily tóny díla, které v historii opery zahájilo novou epochu..." (Burian, 1970, str. 193)

Čarostřelec (Der Freischütz)

Romantická opera ve třech dějstvích

Hudba – Carl Maria von Weber

Libreto – Johan Friedrich Kind

Osoby:

Otokar, český kníže (baryton)

Kuno, dědičný knížecí polesný (bas)

Agáta, jeho dcera (soprán)

Anička, mladá příbuzná (soprán)

Kašpar, první myslivecký mládenec (bas)

Max, druhý myslivecký mládenec (tenor)

Poustevník (bas)

Kilián, bohatý sedlák (baryton)

4 družičky (soprány)

Černý myslivec (mluvená role)

Sbor: myslivci a průvod, vesničané a hudebníci, družbové a zjevení

Místo a doba: Čechy, krátce po třicetileté válce

Premiéra: 18. 6. 1821, Berlín, dirigent Carl Maria von Weber

(Regler-Bellinger, 1996, str. 511)

1.2. Zrození romantika

V den premiéry Čarostřelce, 18. června 1821, bylo Carlu Maria von Weberovi pětatřicet let a stál na prahu skutečné slávy. Jeho cesta k ní nebyla nijak snadná. Měl za sebou dětství strávené na cestách Evropou s kočovnou hereckou společností svého otce, kterého životním cílem bylo dát světu génia, vychovat pro nové století nového Mozarta. Nejmladší synek byl šikovný a skutečně se hudbě věnoval rád a s dobrými výsledky, nicméně pověsti zázračného dítěte, kterou mu velkohubý otec budoval, dostat nemohl. Potřeboval dobrého učitele a chvíli klidu na jednom místě, ne útržkovité lekce v přestávkách mezi hereckými štacemi. A tak po několika rozpačitých pokusech prezentovat se s neumělými singspiely, zakotvili na rok v Salzburku, kde se mu měl prvním mentorem stát Michael Haydn, bratr slavnějšího Josepha. Navzdory své křehké tělesné konstituci byl zvyklý velmi tvrdě a usilovně pracovat a totéž vyžadoval i od svého okolí. Čtrnáctiletý chlapec byl oddaným žákem, neúnavně cvičil na klavír a věnoval se harmonii, našel si ovšem také přátele, se kterými vedl plamenné diskuze o hudbě, umění a filosofii, lačně doháněl mezery ve vzdělání a velmi rychle se zlepšoval po všech stránkách. Od malička měl také zvláštní inovátorské myšlení, rád vymýšlel, jak by mohl zlepšovat svět kolem sebe. O kolik lépe by mohl hrát orchestr, kdyby byly nástroje rozmístněny jinak? Co kdyby zpěváci zkoušeli více času společně na scéně a ne sami se svými korepetitory? Co kdyby se nepoužívaly stále tytéž kulisy a scéna by se více přizpůsobovala ději na jevišti? Co kdyby se více bazírovalo na kvalitě libreta? Nové divadlo by se mělo co nejrychleji vymanit ze zažitých italských konvencí a lépe reagovat na aktuální dění, opera by neměla být jenom reprezentativní kostýmové vystoupení tu lepších, tu horších pěvců, měla by se stát uměleckým dílem sama o sobě a vyjadřovat ducha moderní doby, romantickou tajemnost a rozervanost. Oprávněné požadavky ovšem ze začátku nenacházely nejlepší odezvu a i když dostal v sedmnácti letech příležitost vést Vratislavskou operu, brzy byl ze své pozice vypoklonkován. Ocitl se tedy znovu se svým otcem na cestách, které ho vedly přes Karlsruhe, Stuttgart, Mannheim, Darmstad, Bamberk, Mnichov, Gothu a Výmar až do Berlína v roce 1812, kdy už měl pověst klavírního virtuóza a slibného skladatele. O rok později přichází zajímavá nabídka z Prahy a Weber tak dostává příležitost mnohé ze svých nápadů realizovat jako hudební ředitel a kapelník Stavovského divadla. A začal zostra - vyměnil téměř celý hudební i pěvecký ansámbl a s německou houževnatostí se pustil do práce, stal se nejenom kapelníkem, ale i impresáriem, korepetitorem, sbormistrem a režisérem. Nikdo před ním (a po něm prakticky pouze Wagner) takto zevrubně necentralizoval veškeré tvůrčí

role do jedné osoby. Tvrdá práce ovšem velmi brzo přinesla ovoce – jedna úspěšná premiéra střídá druhou, hraje se Spontini, Cherubini, Mozart, Benda, Vitásek, Tomášek a samozřejmě s velkým úspěchem i Beethovenův Fidelio. Ve svobodomyšlném Fideliovi nachází mladá umělcova duše vše, po čem touží a Weber je zcela pod vlivem vzrůstajícího národního uvědomění. Nacionalismus je všudypřítomný a je pochopitelným znakem mladé demokratické společnosti, která se ostře vymezuje proti Napoleonovu uzurpátorství a touží budovat nové Německo. Urputná práce, divoké politické debaty a vysilující milostná vzplanutí ovšem Weberovi ubírají mnoho sil a únava a citová rozháranost si začínají vybírat svou daň. Odejel tedy na tři týdny do lázní Libverdy na dohled Jizerských hor, aby načerpal trochu sil. Weber odjakživa miloval přírodu a husté divoké lesy se zurčícími potoky a tajemnými stržemi ho lákaly k dlouhým procházkám, rád naslouchal hudbě lesa, hučení vody, zpěvu ptáků, táhlému vytí vlků a hrůzostrašným skřekům orlů a jiných dravců. *„Všechno, po čem bažila duše a mysl plnokrevného romantického básníka: příroda, která sama o sobě byla báječným barvitým divadlem, nepředstižitelnou scénou čekající jen na své herce, kteří ji ožíví konflikty svých lidských osudů. To byl les jako stvořený pro cítění německého romantika...”* (Burian, 1970, str. 142) Při jedné ze svých mnoha toulek nalézá sluj v blízkosti Štolpichu a z mysli se mu vynořuje vzpomínka na Myslivcovu nevěstu, démonický příběh o kouzelném střelci, který ho před několika lety tolik zaujal. Náhle zkamení a uvědomuje si, že toto je jeho Vlčí sluj, před očima vidí vystrašeného mysliveckého mládence, kterému falešný přítel o půlnoci pomáhá ulít čarovné kulky. Mělo trvat ještě tři roky, než Weber přistoupí ke komponování Čarostřelce a další tři roky, než jej dokončí, Vlčí sluj se mu ovšem od té chvíle pravidelně vynořovala z mysli.

1.3. Synopse

První akt. Koná se tradiční střelecká soutěž a myslivecký mládenec Max v souboji potupně prohrává se sedlákem Kiliánem. Jeho neúspěch je o to nepochopitelnější, že je považován za nejlepšího střelce široko daleko. Na druhý den tak musí svoje umění a nárok na dědičné polesí obhájit zkušební střelou před knížetem. Zatímco celá společnost jde rozjařeně k tanci, Max nešťastně přemítá, co bylo příčinou jeho nezdaru a bojí se o osud svého sňatku s Agátou, dcerou knížecího polesného, který by sotva požehnal jejich svazku, pokud by polesí nezískal. Toho využívá jeho ival Kašpar, který Maxe přesvědčí, aby vypálil z jeho pušky na vysoko letícího orla. Poté, co zázračně sestřelený dravec padá k zemi, přesvědčí Kašpar užaslého Maxe, že pouze koule ulité o půlnoci ve Vlčí sluji mu mohou pomoci k tolik potřebné výhře.

Druhý akt. Agáta plna strachu a obav o osud svého snoubence se vyděsí ještě více, když na ni zničehonic ze zdi spadne obraz pradědečka Kuna. Považuje to za zlé znamení a velmi nedbá na uklidňování dobromyslné nebojácné Aničky a věnuje se jen ošetřování bílých růží, které dostala toho rána od poustevníka. Po setkání s Maxem se rozruší ještě více, když zjistí, že se její milý chystá do obávané Vlčí sluje a nenechá se v žádném případě odradit.

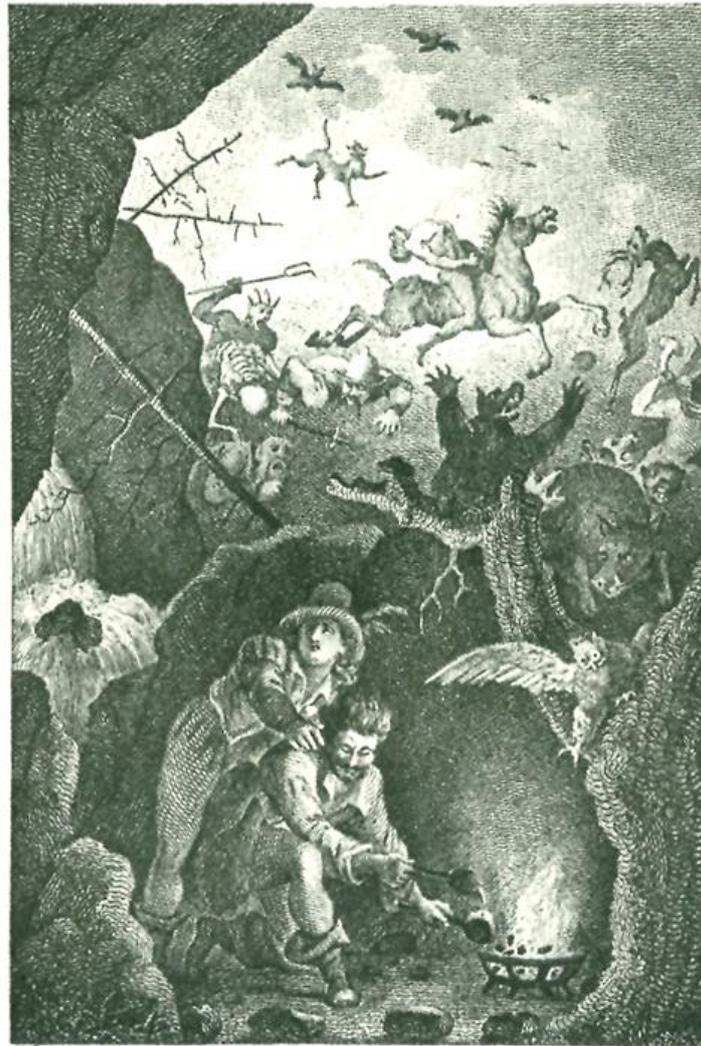
Mezitím ve Vlčí sluji připravuje Kašpar vše potřebné k lití kouzelných kulí. Objevuje se ďábel a ukazuje se, proč má Kašpar takový zájem Maxovi pomoci. On sám se ďáblu upsal a příštího dne smlouva vyprší, nabízí tedy Černému lovcí místo sebe Maxovu duši. Ďábel je srozuměn – buďto on, nebo ty! Ulijí tedy společně při zatmění měsíce sedm kulí - šest, které zasáhnou jakýkoliv cíl, sedmou určenou pro Agátu, aby Max smrtí své nevěsty propadl peklu.

Třetí akt. Oba myslivečtí mládenci jsou na honu s knížetem a se svými kouzelnými kulemi podávají pozoruhodné výkony, každý po třikráte vystřelí, až zbývá pouze sedmá kulka.

Agáta se modlí a její trápení stále roste. Vypráví Aničce o zlém snu, ve kterém byla v podobě bílé holubice a její milý ji zastřelil. Její hrůzu ještě zvyšuje přinesená krabice, ve které leží místo svatebního věnečku věnec pohřební. Veselá Anička si ale znovu ví rady – uvijí společně nový věneček z růží od poustevníka.

Poslední koulí se má rozhodnout Maxův osud, kníže Otokar poroučí sestřelit bílou holubičku. Agáta se jej pokusí zastavit, už je však pozdě, rána vychází a dívka klesá

k zemi. Brzy se však probere z bezvědomí, byla ochráněna věncem posvěcených růží. Místo ní byl zasažen Kašpar a s kletbou na rtech umírá. Kníže žádá vysvětlení záhadného dění a když se Max zdráhavě přizná k ulití kouzelných kulí, je vykázán do vyhnanství. Maxovi však na pomoc přichází poustevník a zmírňuje trest na jeden zkušební rok, po kterém se smí znovu ucházet o dědičné polesí a hlavně o ruku milované Agáty.



H. Ramberg del.
DER FREISCHUTZ.
II. Aufz. 6. Auftr.
Caspar. Fünf! Wehe! Das wilde Heer!

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Ramberg_Freischuetz_wildes_Heer.jpg

1.4 Nový hudební jazyk

Právem se udává, že se jedná o základní dílo hudební romantiky, vychází nejenom námětově, ale i hudebně ze zcela odlišných zdrojů než dosavadní opery a zasáhlo podstatně nejenom do vývoje opery, ale hudby všeobecně. Oproti stylizaci využívá Weber autenticitu lidových písní a tanců a vytěžil z nich temný baladický tón, který přináší zcela nový rozměr instrumentace. Orchester nabývá temnějších barev, baladičnost přináší i použití romantických harmonií, dramatických pauz či prokomponovaných recitativů. Můžeme si povšimnout i hudebních charakteristik blízkých leitmotivům, kdy například Kašpar je charakterizován nerozvedeným čtyřzvukem a-es-fis-c, lyrickou Agátu podbarvuje klarinetem, shromáždění veselých vesničanů hudbou lesních rohů. Zajímavé je ovšem i zachování struktury singspielu, kdy jednotlivá hudební čísla jsou jasně ohraničena a propojena mluvenými dialogy. Čarostřelce ovšem jen stěží můžeme označit za singspiel, děj se vyvíjí dynamicky a posouvá dopředu v prokomponovaných pasážích, které budou zanedlouho zásadní inspirací pro Richarda Wagnera, například ve výstupu Agáty ve druhém dějství či důmyslné kombinaci zpěvu a melodramatu ve scéně ve Vlčí sluji. Hlavní postavy jsou výstižně charakterizovány a ostře spolu kontrastují – něžná Agáta plná obav oproti žertovné, pevně na nohou stojící nebojácné Aničce. Hodný, trochu naivní Max oproti zlému Kašparovi, který se neostýchá kvůli své záchraně obětovat cokoliv.

Podobenství o zápasu dobra a zla je ryze romantické a důležitým prvkem je zde finální vykoupení (které se stane brzy zcela esenciálním pro Wagnera). Zásadní prostor dostává také sbor, který se de facto stává další dramatickou figurou. Scéna přízraků z Vlčí sluje navozuje skutečně velmi tajuplnou a hrozivou atmosféru a veselé sbory ze začátku opery a zejména sbor honců nebo vití svatebního věnečku prakticky ihned zlidověly a zpívaly se po celém německy mluvícím území.

1.5. Poznámky k interpretaci

Agáta je oborem lyrický soprán, bývá však často obsazována mladodramatickými hlasy, aby náležitě vynikl kontrast mezi veselou subretou Aničkou a trápící se, snivou Agátou. Tento rozdíl ostatně uvidíme a uslyšíme okamžitě při jejich první scéně v duetu, kdy Agátě spadne na hlavu obraz, považuje to za zlé znamení a Anička se jí snaží utěšit a rozveselit. Agátin part často využívá chromatických postupů, má dlouhé legátové fráze oproti Aniččiným veselým rytmizovaným koloraturám. Velmi kontrastní jsou i jejich následné árie, po rozverné strofické ariettě Aničky přichází Agátina velká scéna s prokomponovanými recitativy. Technicky i interpretačně se jedná o její nejobtížnější výstup. Ve velkém romantickém recitativu popisuje své obavy a krásy a tajemnost noci. Vyhlíží Maxe a tiše se modlí v dlouhých pianových frázích. Po dvou slokách modlitby proloženými recitativy přichází hybnější andante, které popisuje nervozitu z čekání na Maxe. Stále hybnější scéna vyústí do vášnivé árie, předepsané *Vivace con fuoco* s ústředním melodickým tématem Agáthy „süß entzückt entgegen ihm...“



Toto nepřehlédnutelné melodické téma se sice objeví v opeře pouze třikrát, v předehře, v Agátině árii a ve finále, ale vždy k sobě připoutá pozornost. V následujícím tercettu Weber dál důsledně dodržuje kontrast mezi oběma ženskými postavami a mezi nimi se pohybuje Max, který má zpěvnou kantilénou a dlouhými frázemi mnohem blíže ke své milé Agátě.

Její charakteristika je potom dokreslena lyrickou cavatinou na začátku třetího dějství v Adagiu, zároveň něžnou i plnou obav.

Every Note

Der Freischutz

Und ob die Wolke C. M. von Weber

Adagio

Agatha *p espress.*

Und ob die Wol - ke sie - ver - hül - le, die

https://www.everynote.com/goods.pic/Webe_S_UndOb_Freisch.gif

Psychologicky je Agáta vyjádřena jednoduše, neprochází žádným vnitřním vývojem, od začátku do konce je něžná, věrně milující a o svého drahého se obávající, je však figurou nanejvýš pasivní, na rozdíl od čínorodé Aničky nepodnikne nic, co by eventuálně mohlo zamezit příčině jejích obav. Prostrachuje se tedy prakticky celou operou, aby bylo její věrné trápení odměněno ročním odkladem očekávané veselky. Dalo by se tedy říci, že pro interpretky je určitou výzvou vytvořit z ní plastickou, uvěřitelnou postavu, se kterou by bylo možné se lidsky ztotožnit.

II. Elsa

2.1

„Tragika umělce, který se do světa obrací s nadějí, že bude pochopen skrze lásku...Touha po lásce a pochopení skrze ni jsou úzce spjaty s pocitem osamění, s tím těžkým údělem každého tvůrčího člověka. Také Wagnerovi bylo osamocení těžkým údělem, který si vychutnával v hlubinách svých častých depresí. Jak by nechápal zoufalství svého milovaného Beethovena, tak toužícího po ženské něze, jehož domovem rovněž byl „svět samoty“...Wagner ovšem mluvil o „blažené samotě“, ale v té se mu vždy vynořila žena. A jsem u slavného zákazu v Lohengrinovi: „Nikdy se mě nesmíš zeptat.“ Umělec, génius žádá nesplnitelné, chce být milován nejen bezpodmínečně, ale dokonce nepoznán. Nešťastná Elsa tak nemá žádnou šanci a Lohengrin, který ze svých posvátných výšin touží po obyčejné lidské lásce, šanci nemá vlastně také. V tom tkví takřka hegelovská tragika obou postav.“ (Kučera, 1995, str. 95)

Lohengrin

Romantická opera o třech aktech

Hudba a text – Richard Wagner

Osoby:

Jindřich Ptáčník, německý král (bas)

Lohengrin (tenor)

Elsa z Brabantu (soprán)

Vévoda Gottfried, její bratr (němá role)

Friedrich z Telramundu, brabantský hrabě (baryton)

Ortruda, jeho manželka (soprán)

Královský hlasatel (bas)

4 Brabantští šlechtici (tenory, basy)

4 Pážata (soprány, alty)

Sbor: saské a durynské panstvo, brabantské panstvo, šlechtičny, panoši, muži, ženy a mani

Místo a doba : Antverpy, první polovina 10. Století

Premiéra : 28. 8. 1850, Výmar, dirigent Ferenc Liszt

(Regler-Bellinger, 1996, str. 478)

2.2. Člověk vykřičníku

Richard Wagner je patrně nejrozporuplnější osobností evropských hudebních dějin. Histrión, antisemita, egomaniak, oportunist a velmi flexibilní morálkou. Génius, perfekcionista schopný pracovat dvacet hodin denně, v dobách dostatku velmi štědrý muž a výtečný společník s obrovským smyslem pro humor. V mnoha ohledech samouk bez klasického vzdělání, přesto s neobvykle hlubokou znalostí filosofie a literatury, antikou počínaje, přes středověké eposy k Shakespearovi a svými současníky konče. Politické názory měl vždy radikální a stejně tak nestálé, rád se obklopoval výjimečnými lidmi se silným přesvědčením, často se plně nadchnul pro nějakou myšlenku, aby ji později odhodil pro její pravý opak. A tak stejně jako obdivuje anarchistu Bakunina, stává se o dvacet let později přesvědčeným monarchistou. Byl neúnavným a hlasitým diskutérem a dobře si to uvědomoval: *„Hudba ze mě dělá člověka vykřičníku a vykřičník je v podstatě jediná pro mě vhodná interpunkce, jakmile přestanu mluvit hudbou. Je to právě můj entuziasmus, bez kterého bych nedokázal žít. Utrpení a žal, mrzutost a špatná nálada u mě dostávají právě ten entuziastický ráz, kterým zřejmě druhým působím tolik mrzutostí.“* (Kučera, 1995, str. 85) Celoživotně trpěl těžkými depresemi a neustálým hledáním vlastní identity a přesto po sobě zanechal tak obrovský kult osobnosti, že odsoudil celou následující generaci (nejen) německých skladatelů k přetěžkému a většinou prohranému zápasu s epigonstvím.



<http://www.wagneropera.net/images/Mark-Twain-Bayreuth-003-250px.jpg>

2.3. Cesta k Lohengrinovi

Lohengrin tvoří první výrazný předěl v jeho životě i tvorbě. Skladatelsky se prosazuje poměrně pozdě, první skutečný úspěch přichází až v devětadvaceti letech s premiérou opery *Rienzi* 20. 10. 1842 v Drážďanech. Brzy poté se stává drážďanským královským kapelníkem a po divokém útěku před dluhy z Rigy a dvou letech živoření v Paříži se jeho situace na nějakou dobu finančně i společensky stabilizuje. Experimentuje s formou i obsahem, po *Rienzi*m zřetelně ovlivněným velkou francouzskou operou poprvé uvolňuje pouta s tradicí ve svém *Bludném Holanďanovi* (premiéra 2. 1. 1843, Drážďany). Je tu patrné úsilí o stálý hudební proud, scény jsou sice formálně oddělené čísly, ale většinou již prokomponované a bez efektních závěrů árií. Poprvé také použije leitmotivu k charakterizaci Senty a poprvé také pracuje se svou typickou dramatickou symbolikou – předurčení, prokletí, vykoupení skrze ženu, transcendence. V *Tannhäuserovi* (premiéra 19. 10. 1845, Drážďany) poprvé zpracovává německý středověký námět, nevystačí si ale s klasickou romantickou představou - na pozadí rytířské gotiky hledá psychologický přesah k soudobému pojetí vztahů. Je to dílo velkých kontrastů, konfrontace čisté Alžběty s vášnivou Venuší, ctnosti a chťiče, náboženské askeze a erotické bezuzdnosti, harmonické pevnosti a velké nespoutanosti. Orchester nabývá čím dál více na důležitosti, příznačné motivy spřádají pletivo hudebních prostředků a jednotlivá čísla jsou ozvláštněním plynulého hudebního toku. Lohengrin je posledním Wagnerovým dílem, které je označeno jako „romantická opera“, představuje ale již prototyp prokomponovaného dramatu. Hudba oproti *Tannhäuserovi* nebouří smyslností a nehledá kontrasty, svět svatého Grálu je zářivý, majestátní a mystický, s jasnou tóninou A-dur a s přehledným jednoduchým rytmem, který téměř důsledně neopouští čtyřdobé metrum. Předehra oproti tradici nepřináší souhrn motivů, ale uvádí nás přímo do děje. Základním hudebně-dramaturgickým prvkem je pětice příznačných motivů (motiv svatého Grálu, motiv Božího soudu, rytířský motiv Lohengrinův, motiv zákazu a motiv Ortrudiny hrozby) děj proudí nepřerušován a oživují jej ansámby a sbory. Velké novum představuje ztrojení dřevěných dechů v orchestru, které se zachovává dodnes – jednotlivé nástrojové skupiny mohou hrát společně v akordech, což umožňuje homogennější vyznění harmonií a umožňuje výraznější zvukové kontrasty a barevné kouzlení s pastelovými odstíny, zejména krásné barvy klarinetů a hobojů při charakterizaci Elsy.

2.4. Synopse

První akt. Král Jindřich Ptáčník přijíždí do Brabantu, aby naverboval muže pro své vojsko. Od Friedricha Telramunda obdrží žádost, aby prošetřil obvinění, které vznesl proti Else z Brabantu. Ta se měla dopustit vraždy svého mladšího bratra, aby získala vévodské křeslo po svém zemřelém otci pro sebe a svého údajného milence. Elsa se má veřejně obhájit, namísto toho ovšem v nábožném transu básní o jakémsi snovém rytíři, který bude vždy stát po jejím boku. Telramund si je jistý svým nárokem a povzbuzován ženou Ortrudou žádá Boží soud, je připraven utkat se s kýmkoliv, kdo by si snad troufl Elsu obhájit. Elsa se obrací s modlitbou k nebesům a jako zázrakem se objevuje rytíř v loďce tažené labutí. Je ochoten bránit Elsinu nevinu, pod jedinou podmínkou – nikdy se nesmí pít po jeho jméně a původu. Elsa přísahá a nato jí rytíř vyjeví svou lásku. V souboji Telramund prohrává a je veřejně potupen jako lhář. Zatímco mladí Brabanští oslavují Elsu a jejího rytíře, Telramund s chotí Ortrudou jen rozezleně přihlížejí.

Druhý akt. Telramund je vyhoštěn a vyčítá Ortrudě, že ho obelhala a přiměla, aby Elsu obvinil. Ortruda ho viní ze zbabělosti a přesvědčí jej, že to ne Bůh, ale kouzla rytíře nad ním zvítězila. Je si jistá, že ví, jak zlomit cizincovu moc, Elsa musí vyslovit zakázanou otázku. Společně přísahají pomstu. Elsa vychází, Ortruda ji jde vstříc a stěžuje si na neblahý osud. Soucitná Elsa ji přijímá zpět do svého domu.

Hlasatel oznamuje, že na Telramunda byla uvržena klatba a že Elsa bude králem Jindřichem provdána za tajemného cizince. S ní kráčí Ortruda, která ji přesvědčuje, že neví-li, kdo je jejím budoucím mužem, nemůže si být jista jeho čistotou. Lohengrin kráčí v průvodu mužů k velechrámu, když mu na schodišti zastoupí cestu Telramund. Obviňuje jej z podvodu u Božího soudu a ptá se po jeho původu. Lohengrin odpovídá, že krom Elsy není nikoho, komu by snad na tuto otázku měl odpovědět. Elsa však svému rytíři důvěřuje, mlčí a svatební pár tak ruku v ruce kráčí k oltáři bez otázky, která by vše zničila.

Třetí akt. Novomanželé jsou ponecháni poprvé o samotě a ujišťují se o své lásce. Elsa lituje, že nemůže svého milého oslovit jménem a nakonec pokládá zakázanou otázku. Ve stejnou chvíli vtrhne do komnaty ozbrojený Telramund se svými věrnými. Lohengrin jej probodne mečem, který mu duchapřítomně podala Elsa. Škoda však už byla napáchána, Lohengrin nechává Elsu samotnou a žádá její komorné, aby ji zítra uvedly před krále, kde odpoví na její otázku.

Ráno se na břehu řeky shromažďuje brabantské vojsko kolem krále Jindřicha. Na

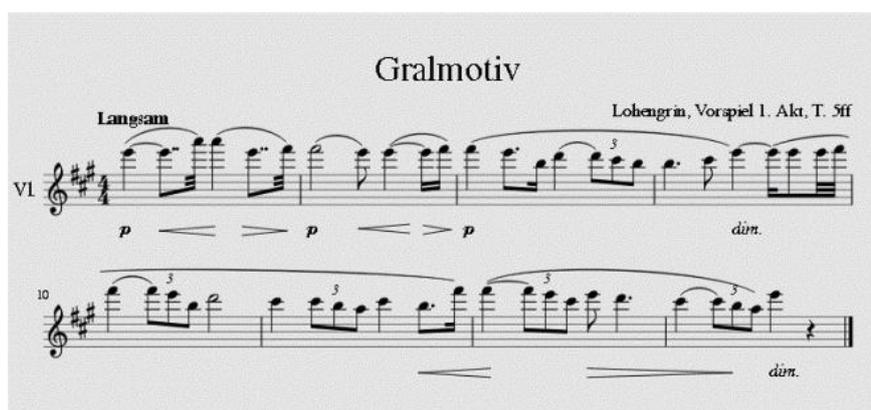
márách přinášejí Telramunda a ženy přivádí Elsu. Lohengrin se obhazuje před králem a poté viní Elsu z porušení přísahy. Odhaluje tajemství posvátného hradu Monsalvar, kde zbožní rytíři ochraňují Svatý Grál. Pokud je nějaký z nich poslán obhajovat lidskou ctnost, může mezi lidmi zůstat, pouze pokud je nepoznán. Loučí se s Elsou a předává jí svůj roh, prsten a meč, které mají být určeny pro jejího ztraceného bratra. K břehu se opět blíží člun tažený labutí a Ortruda poznává, že je to tatáž labuť, do které kdysi mladého vévodu Gottfrieda začarovala. Lohengrin vstoupí do loďky a vroucně se modlí. Kouzlo je zlomeno, labuť se proměňuje v mladého vévodu, který místo Lohengrina povede Brabantské do vítězného boje. Ortruda se zhroucí a Elsa pozorujíc, jak její rytíř mizí v dálce, umírá žalem v bratrově náručí.



<https://static1.squarespace.com/static/565e145be4b004da32dfef5a/568195e1d8af1011fc06e86b/568195f1c647ad135cdd0578/1451333143977/?format=500w>

2.5. Poznámky k interpretaci

Jakkoliv je Lohengrin především příběhem pohádkovým a na rozdíl od jiných Wagnerových děl ne tak mnohohrstevným, mladodramatická Elsa už je typickou wagnerovskou tragickou hrdinkou. Čistá dívka, nespravedlivě nařčená z vraždy mladšího bratra, zdánlivě bez možnosti vymanit se z intrik mocichtivé Ortrudy. Díky své zbožnosti si byla schopna přivolat na pomoc rytíře svatého Grálu a sama se potácí na tenké hraně mezi realitou a transcendentními zážitky z dlouhých modliteb. Když je tedy předvedena před krále a má se obhájit, není schopna rozeznat realitu od svých vizí a zdánlivě nepřítomně blouzní. Jistě můžeme najít stopy inspirace k prvnímu výstupu Elsy ve slavných donizettiovských a belliniovských scénách šílenství, ačkoliv Wagner se k italské opeře vždy vyjadřoval s náležitým respektem. Elsa nepřítomně vchází na scénu a jejími prvními slovy je žalostné volání po bratrovi „Mein armer Bruder!“. Horečně vypráví o svých vidinách, upadá do bezvědomí. Když zazní motiv svatého grálu, procitá a podbarvená leitmotivem Lohengrina volá svého rytíře na pomoc.



<https://wagnerlibretto.files.wordpress.com/2016/10/gralmotiv-leitmotiv-lohengrin.gif?w=663>

Naposledy Elsa volá, ozve se motiv Božího soudu v trubkách a je vyslyšena. Ačkoliv má Elsa povětšinou dlouhé lyrické pianové fráze jen místy výrazně rytmizované rytířským tématem, scéna nabývá na dramatickosti díky komentujícímu sboru, který velmi stádně přizvukuje tu Else, tu Telramundovi, tu králi.

V duetu s Lohengrinem se ozve další leitmotiv, motiv zákazu, který svou osudovostí předznamenává nevyhnutelnou katastrofu.

Frageverbot

Lohengrin, I. Akt, T. NNff

sehr langsam

Loh. *p*

Nie sollst du mich be - fra - gen, noch Wis - sens Sor - ge tra - gen, wo -

5 her ich kam der Fahrt noch wie mein Nam' und Art!

<https://wagnerlibretto.files.wordpress.com/2016/10/frageverbot-leitmotiv-lohengrin.gif?w=663>

Dramatičtější postavou Lohengina je bezesporu Ortruda a vytváří s Elsou výrazný kontrast patrný hlavně v duetu ve druhém dějství.

Ortrudmotiv

Lohengrin, 2. Akt, T. 3ff

Mäßig langsam

Vc. *p*

12 *p* *p* *più p*

<https://wagnerlibretto.files.wordpress.com/2016/10/ortrudmotiv-leitmotiv-lohengrin.gif?w=663>

III. Isolda

3.1

Paříž, 28. ledna 1860

„Tristan pro mne je a zůstane zázrakem! Je mi stále nepochopitelnější, jak jsem mohl něco takového vytvořit! Když jsem jej znovu pročítal, musel jsem otevřít oči i uši, jak nejvíc se dalo! Jak budu muset jednou strašně, strašně pykat, až jej budu chtít uvést celého. Zcela jasně předvídám nejneslýchanější utrpení. Neskrývám si totiž, že jsem značně překročil vše, co je sféře našich výkonů možné. Úžasně geniální představitelé, kteří jediní by byli úkolu právi, se rodí jen neuvěřitelně zřídka. A přece nemohu odolat pokušení: jen slyšet orchestr!“

(Wagner, 2000, str. 56)

Tristan a Isolda

Drama ve třech aktech.

Hudba a text: Richard Wagner

Osoby:

Tristan (tenor)

Král Marke (bas)

Isolda (soprán)

Kurwenal (baryton)

Melot (tenor)

Brangäna (soprán)

Pastýř (tenor)

Kormidelník (baryton)

Hlas mladého námořníka (tenor)

Sbor: lodní posádka, rytíři, panoši a ženy Isoldiny družiny

Místo a doba: Tristanova loď, Markův hrad v Cornwallu, Tristanův hrad v Bretani; doba není v partituře udána, sága se odehrává v 6. Století

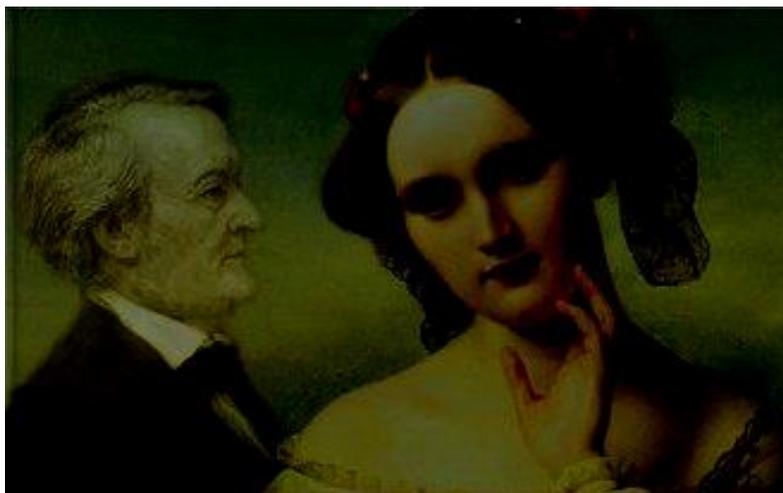
Premiéra: 10. 6. 1865, Mnichov, dirigent Hans von Bülow

(Regler-Bellinger, 1996, str. 481)

3.2 Na útěku před zákonem i ženami

Po dramatickém útěku z Drážďan po květnové revoluci roku 1849 se stal Wagner ve státech Německého spolku na několik let vysoce nežádoucí osobou. Usidluje se v neutrálním Curychu a na několik let se skladatelsky téměř odmlčí. Bojuje se stále novými dluhy, pokouší se prosazovat provádění svých dřívějších děl, ale vzhledem ke svému statusu uprchlíka jde o nelehký úkol. Podstatně více se ale věnuje psaní a rozvažování, během několika let vznikají všechny jeho zásadní teoretické spisy, stať Umění a revoluce, Umělecké dílo budoucnosti (1849), vysoce kontroverzní spisek Židovství v hudbě (1850) a především rozsáhlý spis Opera a drama (1851), souhrnné dílo o stavu soudobé opery a nutnosti její reformy, rozdělené do třech částí. V první části se vymezuje vůči soudobé opeře jako bezobsažné a formalistické, postrádající dramaticko. Ve druhé popisuje současný stav dramatu, které se pokouší dokonalejší koncept řeckého dramatu modernizovat a výsledek je nepřirozený. Jako ideální vidí posilování jednotlivých dramatických motivů, kterého lze lépe dosáhnout za pomoci hudby. Ve třetí části se věnuje samotné syntéze, dobře známému konceptu Gesamtkunstwerku, který měl být ideálním propojením slova a hudby, pojmenoval mantinely, způsob skladatelské i básnické práce. Sám sobě vytyčil cestu, kterou se hodlal dále ubírat při tvorbě Nibelungovské tetralogie a samozřejmě i při paralelně vznikajícím Tristanovi. Ačkoliv v závěru života mnohé ze svých vlastních závěrů přehodnotil, mělo toto dílo dalekosáhlý dopad na další skladatelské generace a vnímání hudební estetiky. Richard Strauss nazval toto dílo: „*knihou všech knih o hudbě a snad nejvýznamnějším vědeckým dílem světových dějin*“. (Vysloužil, 2002, str. 5)

Pro uchopení Tristana a Isoldy je nutné ovšem zmínit další důležitý zdroj Wagnerovy inspirace – ženy a velmi komplikované, téměř důsledně trojúhelné vztahy s nimi. Měl v sobě celoživotní rozpor mezi hledáním náhrady za matku a usilovnou snahou o nezávislost, mezi potřebou být opečováván a mít nikým nerušený prostor k obsedantní práci. Třetí osoba ve vztahu byla svého druhu vítanou pojistkou a únikovou cestou, kdyby bylo potřeba. Platilo to pro velmi komplikovaný a léty stále nešťastnější vztah s první manželkou Minnou, pro všechny z řady jeho milenek a nakonec i pro Lisztovu dceru Cosimu, nejosudovější ženu jeho života, matku jeho dětí a budovatelku jeho odkazu. Mnoho vodítek, že tomu tak skutečně bylo, můžeme najít právě v jeho textech, *všude najdeme v naplnění vztahu muže a ženy nikoliv štěstí, nýbrž katastrofu a smrt*. (Kučera, 1996, str. 130)



<http://www.stageandcinema.com/wp-content/uploads/2013/11/Wagner-and-Wesendonck.jpg>

Vztahem s Mathildou Wesendonckovou, manželkou jednoho z jeho největších příznivců a mecenášů, jsem se zabírala už ve své bakalářské práci, kterou jsem věnovala písňovému cyklu *Wesendonck Lieder*. Začal se rodit v průběhu roku 1857 a že byl neočekávaně hluboký si můžeme uvědomit i na prostém faktu, že nejenom během několika mála měsíců vytvoří celý text *Tristana*, ale také zhudební v rychlém sledu pět jejich básní, což je v kontextu jeho plně centralizované tvůrčí osobnosti velmi výjimečné. Musel tedy tyto texty přijmout jistým způsobem za své. Třetí píseň „*Im Treibhaus*“ a pátou „*Träume*“ označil jako studie k *Tristanovi* a jejich témata zakomponoval do druhého a třetího dějství. Často se o Mathildě hovoří jako o nejbližším předobrazu *Isoldy* a dokonalého, čistého vztahu, po kterém Wagner tak toužil, postupem času se však ukázalo, že i když šlo jistě o velmi intenzivní cit, v životech obou sehrál pouze epizodní roli. Wagner z jejich vztahu umělecky nejvíce vytěžil až poté, kdy byli veřejně odhaleni jeho manželkou *Minnou* a musel „*Azyl*“, pohodlný zahradní domek na pozemku *Wesendoncků* v *Curychu*, opustit. Sám, bez manželky, odejel do *Benátek*, kde se věnoval dokončení druhého dějství a tvůrčí proces popisoval Mathildě v podrobných a velmi intimních deníkových dopisech. Idealizovaný vztah, udržovaný pouze na dálku udržoval Wagnerovu mysl rozjitřenou a představa *Isoldy* nabývala stále více duchovní rozměr. *Tristana* nakonec dokončuje v hotelovém pokoji v *Luzernu* v srpnu roku 1859, protože z *Benátek* byl z politických důvodů po několika měsících vypovězen.

3.3 Synopse

První akt. Tristanova loď přiváží do Cornwallu irskou princeznu Isoldu jako nevěstu pro svého strýce, starého krále Marka. Isolda ke králi cítí odpor a celou posádku lodi pokládá za nepřátelskou a výsměšnou, marně a zoufale žádá mořské větry, aby loď rozmetaly o skaliska. Věrná služebná Brangäna se snaží paní cestu utěšit a s jejím pověřením žádá Tristana, aby přišel s Isoldou promluvit. Tristan zdvořile odmítá, protože nemůže opustit kormidlo, jeho námořníci si však z ní tropí nezaplněné žerty. Brangäna se pobouřeně vrací k Isoldě a oznamuje jí, že jí Tristan odmítl. Isolda jí nyní prozradí důvod své zlosti, poznala v Tristanovi vraha svého snoubence, irského knížete Morolda, kterého pod jménem Tantris vyléčila z těžkého zranění a darovala mu život. Nyní se však vrátil, aby ji odvedl z domova pro cizího krále. Brangäna ji uklidňuje, že díky nápoji lásky od Isoldiny matky k ní bude král Marke jistě přívětivý, Isolda však žádá pro sebe i Tristana nápoj smrti.

Isolda pověřuje Kurwenala, aby přivedl Tristana dříve, než loď dorazí ke břehům Cornwallu, odmítá vystoupit na pevninu, dokud nebude odpuštěno vše, co způsobil dluh krve. Tristan přichází a připomíná, že mezi Irskem a Anglií je uzavřen mír, chce tedy vědět, jaký dluh má na mysli. Isolda připomíná, jak jej vyléčila a na znamení odpuštění za Maroldovu smrt navrhuje napít nápoj smíru. Tristan tuší, že jde o smrtící jed, z výčitek však každý z nich vypije svou polovinu nápoje. Namísto očekávané smrti se obou zmocní velká láska a Brangäna doznává, že omylem namíchala nápoj lásky.

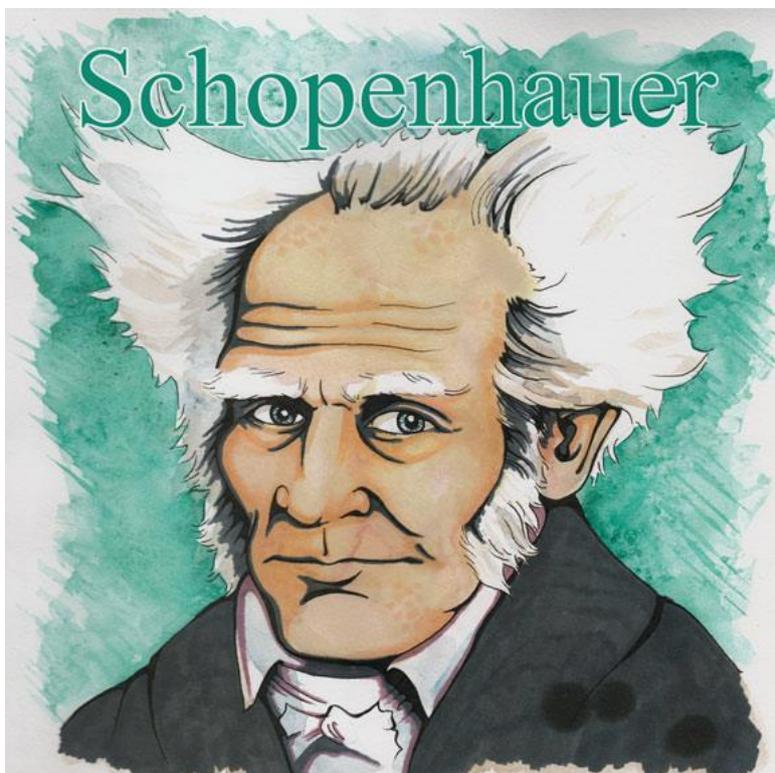
Druhý akt. Král Marke vyjel k lovu a Brangäna vyčkává s hořící pochodní v zahradě královského hradu Cornwallu, než v dálce dozní zvuky loveckých rohů. Ze své komnaty vychází netrpělivě Isolda a žádá přítelkyni, aby zhasnutím pochodně dala znamení Tristanovi, že k ní může přijít. Brangäna se obává, že král byl vylákán na lov pouze Istí žárlivého Melota a že se brzy vrátí, snaží se přesvědčit Isoldu, aby dnes Tristana nezvala. Ta však nemyslí na nic jiného, než na setkání s milencem a vrhá světlo na zem. Brangäna odchází držet stráž na věž a milenci se konečně mohou bouřlivě přivítat. Neustále se přesvědčují a své lásce a nemohou se sebe nabažit, i když je Brangänin hlas z dálky několikrát varuje, že je čas se rozloučit. Jejich extáze je však tak pohltila, že nejsou schopni se od sebe odtrhnout a do přítomnosti je vrátí až Brangänin výkřik a řinčení zbraní. Do Isoldiny komnaty vtrhne Melot s králem Markem, který je naplněn bolestí z Tristanovy zrady a táže se, jak jej mohl věrný přítel takto zostudit. Tristan není schopen odpovědi, pouze se loučí s Isoldou polibkem na čelo. Když na něj vzápětí zaútočí Melot, nebrání se a nechá si zasadit ránu. Těžce zraněn se zhroutl do náruče

Kurwenalovy, Isolda k němu spěchá a král Marke brání Melotovi v dalším násilí.

Třetí akt. Těžce raněný Tristan se probouzí na zahradě svého rozbořeného hradu u moře, blouzní na hraně života a smrti. Zaslechne hrát pastýře na šalmaj známý nápěv a všimne si, že u něj bdí Kurwenal. Tristan touží ještě jednou spatřit Isoldu a Kurwenal pochmurně sleduje moře a podle teskného nápěvu šalmaje poznává, že žádná loď není v dohledu. Tristan opět blouzní v horečce. Když se konečně ozve veselý nápěv oznamující příjezd lodi, Kurwenal nechává Tristana samotného a spěchá k pobřeží. Ten propadá radostné extázi, strhá si obvazy z ran a běží v ústrety své Isoldě, je však příliš slabý a s jejím jménem na rtech umírá. Zatímco se jej zoufalá Isolda pokouší přivést zpět k životu, zakotví u břehu druhá loď s králem Markem a Melotem. Strhne se souboj, ve kterém Kurwenal probodne Melota, ale nakonec také podléhá přesile, padne Tristanovi k nohám a umírá. Isolda jakoby nic krom mrtvého Tristana neviděla a neslyší ani Markovo vysvětlení, který se od Brangäny dozvěděl o osudovosti kouzelného nápoje a přijel milence před Bohem oddat. Jako v transu zpívá tichý nápěv o blažené smrti z lásky a bez ducha klesne do Tristanovy chladnoucí náruče.

3.4. Eros a agapé

Tristan je bezesporu dílem epochálním a výjimečným po všech stránkách. Zvnějšku vypadá tok děje téměř nehybně, je ovšem naplněný hlubokou symbolikou a propracovanou psychologií. Ačkoliv je nám na začátku ukázáno téměř nesmiřitelné nepřátelství ze strany Isoldy a Tristanova lhostejnost, která je „kouzelně“ zlomena vypitím nápoje lásky, díváme se od počátku na dva zamilované nešťastníky, kteří vědí, že svůj cit neobhájí před nikým, tím méně sami před sebou. Upřímné vyjevení vzájemných citů je možné jenom proto, že po vypití očekávaného jedu očekávají rychlou smrt. Celé druhé dějství je sice vrcholně pesimistickou, přesto nádhernou básnickou oslavou lásky a vášně. Je balancováním mezi láskou pravou (caritas) a láskou erotickou (eros) dle Schopenhauerových tezí zmaru uvedených ve filosofickém spisu „Svět jako vůle a představa“. Pravá láska je vždy v sepjetí se smrtí, *„je-li totiž pravá láska vzdáním se svého Já, pak je smrt velkou příležitostí už nebýt Já.“* (Wagner, 2000, str. 26) Finální katastrofa je nezbytným vyústěním, opravdové naplnění vzájemné lásky je možné pouze skrze smrt, dovedeno do důsledku dle Schopenhauera je pravá láska možná pouze popřením vůle k životu.



<https://partiallyexaminedlife.com/wp-content/uploads/shopenhauerweb1.jpg>

Symfonická výstavba a práce s harmonií zde v rámci Wagnerovy tvorby dospívá ke svému vrcholu. Pro vyjádření nejnítěrnějších pocitů využívá Wagner průtažných útvarů a aplikuje chromatické postupy a alterované akordy až na samou hranici tonality. Na třicet hlavních motivů se spřádá do polyfonických harmonií a melodická linka je plně přičleněna k orchestru, zpěvný hlas se stává jedním z jeho nástrojů. Specifické harmonie byly již předmětem mnoha teoretických prací, jak ale vyjádřil Wilhelm Furtwängler, posluchačům to může být vlastně jedno. „Domnívali se, že našli v chromatické Tristanovi předchůdce atonality, ale zapomínali, že Wagner píšícího Tristana neměl na mysli něco nového, ani rozšířit jazyk harmonie či podnítit pokrok. Chtěl toliko najít výrazové prostředky, kterých bylo třeba pro jeho poetickou vizi, harmonie, které potřeboval, aby vyvolal tristanovský svět.“ (Kučera, 1995, str. 140)

The image displays two systems of musical notation for the beginning of Wagner's opera Tristan und Isolde. The first system is marked 'Langsam und schmachtend. Lento e languido.' and features a piano (pp) dynamic. The melody in the right hand is characterized by chromatic movement and a 'Tristan chord' (F#-C#-G#-D#). The second system starts at measure 8, marked 'cresc.', and shows the chord resolving to a dominant triad (F#-C#-G#) with a forte (sf) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

https://static.cambridge.org/resource/id/urn:cambridge.org:id:binary:20161011133537963-0764:9781316161678:09839ex8_1.png?pub-status=live

Hudební jazyk Tristana je tak čistě emocionální, obsahuje vzepjetí a propady, křik depresivního nitra a i extatické vlny štěstí, obrovské, do detailů promyšlené gradace. Vše do sebe zapadá jako skládanka. Jedná se o dílo v celoevropském kontextu natolik výjimečné, že se v literatuře píše o „tristanovské generaci“ skladatelů, narozených kolem premiéry (G. Mahler, R. Strauss, M. Reger), na které měl vyhraněný subjektivismus, detailní prokreslení duševních procesů a horečnatost tristanovské hudby zcela zásadní vliv. (Trojan, 1981, str. 131)

3.5. Poznámky k interpretaci

Snaha o uchopení role Isoldy ze subjektivního interpretačního hlediska pozbývá v mém věku a s mou úrovní zkušeností jakýkoliv reálný základ. A nejenom z hlediska pěvecké techniky a vyzrálosti, ale také z hlediska zralosti osobnostní a intelektuální. Identifikovat se s pojetím lásky z wagnerovsko - schopenhauerovského úhlu pohledu je vysoce obtížné, pokud ne přímo nemožné. Jedná se o jednu z nejrozsáhlejších a také nejobtížnějších rolí operní literatury a pokud se dílo provádí celé bez škrťů, jde o fyzicky i emocionálně extrémně náročný part, nemluvě o tom, že jevištní realizace byla a vždy bude problematičtější. Tok děje na scéně v reálném čase selhává, drama se odehrává veskrze v psychologické rovině a mojí ryze subjektivní představou je, že jak interpret, tak posluchač by měl respektovat, že se stává součástí živého, dýchajícího a myslícího organismu, který se zmítá ve fyzických projevech extrémně vyhocených emocí. Pro mě osobně je tento kus nejvíce fascinujícím a nejosobnějším hudebním dílem, jaké kdy bylo napsáno, přestože si plně uvědomuji jeho neskonale patetičnost a exaltovanost.



<https://babylonbaroque.files.wordpress.com/2011/09/wagner-plate-detail.jpg>

IV. Kundry

4.1

„Líčí-li Nietzsche věc tak, jako by se Wagner před svým koncem náhle jakožto poraženec zhroutil před křesťanským křížem, přehlíží, nebo chce, abychom přehlédli, že již citový svět Tannhäuserův předjímá svět Parsifalův a že „Parsifal“ sčítá součet z životního díla v nejbytotnější podstatě romanticko-křesťanského a dovršuje toto životní dílo s velkolepou důsledností. Poslední Wagnerovo dílo je též jeho dílem nejdivadelnějším, nejteatrálnějším, a zřídka kdy byla umělcova dráha logičtější než dráha Wagnerova. Umění plné smyslnosti a symbolických formulek nutně vede nazpět v obřadnou církevnost, ba myslím, že tajnou touhou, nejzazší ctižádostí všeho divadla je ritus, z něhož vzešlo u pohanů i křesťanů.“

T. Mann, z eseje Utrpení a velikost Richarda Wagnera (Hučín, 2011, str. 44)

Parsifal

Zásvětní slavnostní hra o 3 aktech

Hudba a text: Richard Wagner

Osoby:

Amfortas (baryton)

Gurnemanz (bas)

Parsifal (tenor)

Klingsor (baryton)

Kundry (soprán nebo mezzosoprán)

Titirel (bas)

2 Rytíři svatého Grálu (tenor a bas)

4 Panoši (soprán, alt, tenory)

6 Květinových dívek (soprány, alty)

Hlas shůry (alt)

Sbor: rytíři sv. Grálu a panoši, mládenci a chlapci, květinové dívky

Místo a doba: hrad strážců Grálu a okolí hory Monsalvat v severním Španělsku, raný středověk

Premiéra: 26. 7. 1882, Bayreuth, dirigent Hermann Levi

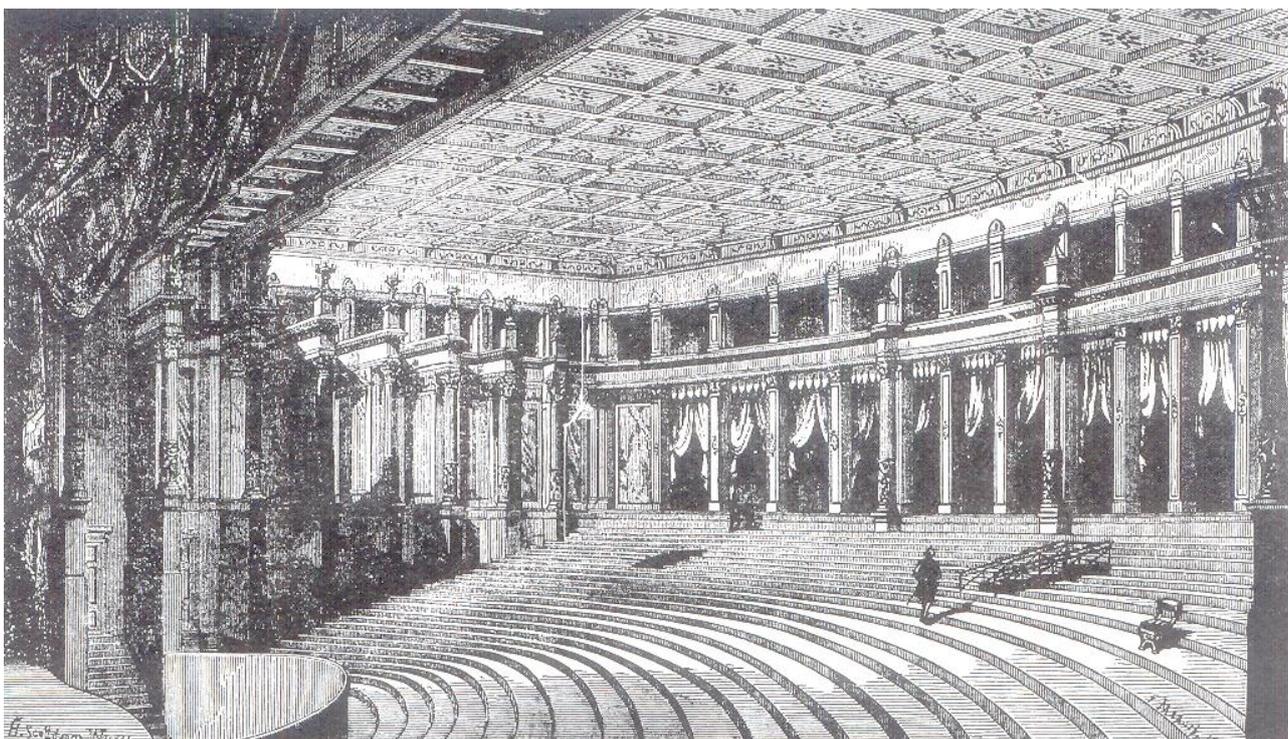
(Regler-Bellinger, 1996, str. 502)

4.2 Základní kámen

První náčrt Parsifala Wagner provedl chvíli po premiéře Tristana a Isoldy, ale v následujících patnácti letech před sebou měl ještě mnohé jiné úkoly. Předně v osobě mladičkého Ludvíka II. Bavorského našel svého nejoddanějšího a nejštědřejšího podporovatele a jeho finanční situace se konečně stabilizovala, kromě něj však do jeho života vstoupila osoba zcela nejdůležitější – Cosima von Bülow. Byla dcerou Wagnerova dobrého přítele Franze Liszta a manželkou stejně tak dobrého přítele a velkého obdivovatele, dirigenta Hanse von Bülowa. O dvacet čtyři let mladší Cosima vnesla do Wagnerova života tolik hledanou rovnováhu, absolutní porozumění a nakonec po několika letech potíží z utajovaného vztahu i klid a teplo rodinného krbu, včetně tak toužebně očekávaných potomků. S téměř neomezenou finanční podporou rostou Wagnerovy nároky a začátkem sedmdesátých let se mu v hlavě začne rodit idea vlastního divadla, které by mohl plně přizpůsobit specifickým potřebám při provádění svých děl, měl v hlavě koncept slavnostních her, kde by byl poprvé uveden kompletní Prsten ve čtyřech po sobě jdoucích večerech, tak, jak byl vždy koncipován.



http://www.revolve.com.au/images/p_wagnerwife.jpg



<http://www.baviere-quebec.org/imperia/md/quebec/tourismus/festspielhaus-innen-wikipedia.jpeg>

Základní kámen Festspielhausu v Bayreuthu byl položen v den jeho narození, 22. května 1872, nápomocným architektem byl Otto Brückwald. Za štědré podpory Ludvíka, ale také z veřejných sbírek vznikajících wagneriánských spolků měl Wagner ideální podmínky k detailní realizaci svých představ. Hlediště je pojato jednoduše a velmi rovnostářsky, jde o ucelený společný prostor bez lóží, s vynikající akustikou a dobrou viditelností ze všech jeho částí. Zcela novátorským a ojedinělým počinem se stalo stupňovitě klesající orchestřiště skryté před pohledy diváků a zčásti umístěno pod plochou jeviště, což velice pomohlo zpěvákům v nerovném boji s obrovským orchestrem. První tři kompletní provedení Prstenu proběhly v srpnu 1876 a položily tak základ bayreuthských festivalových slavností. Megalomanský záměr, že hry budou každoročně přístupné všem a zdarma, měl bohužel za následek ohromný finanční deficit, který nebyl schopen pokrýt ani Ludvík II. Wagner proto zcela logicky usoudil, že dokud nevydělá dostatek prostředků na pokrytí nákladů, další slavnosti pořádat není možné. Druhý ročník slavností se tedy koná až v červenci roku 1882, kdy má premiéru Parsifal, který byl koncipován čistě pro bayreuthské jeviště a k jeho uvolnění pro světová divadla došlo až vypršení autorských práv 30 let po Wagnerově smrti, v roce 1913.

4.3. Synopse

První akt. Gurnemanz a dva panoši se za zvuku trubek probouzí na lesní mýtině nedaleko hradu strážců Grálu. Po ranní modlitbě vyzve Gurnemanz hochy, aby připravili lázeň pro nezhojitelné zranění krále Amforta. Doposud však nic, co rytíři vyzkoušeli, králi nepřineslo úlevu. V divokém cvalu přijíždí pohanská čarodějka Kundry a dříve, než se vyčerpáním zhroutí, předá Gurnemanzovi balzám, který králi přivezla. Králova slova díky odmítá slyšet a je vystavená posměškům mladých panošů. Gurnemanz se jí zastane a vypravuje, že Kundry slouží, aby odčinila svá provinění, kterých se dopustila v minulosti. Vypravuje, že Amfortův otec Titurel vystavěl tento hrad na ochranu svatých relikvií, které dostal od posla z nebes. Těmito relikviemi je svatý Grál, v němž je přechovávána krev Kristova, a kopí, kterým byl zraněn na kříži. Založil také rytířský řád k ochraně těchto svátostí a přijímal pouze ctné a spořádané rytíře. Tehdy našel Kundry strnulou v lese jako bez života a přivedl ji na hrad jako poselkyni Grálu. Ovšem ne každý zájemce byl hoden svaté služby. Jedním z nich byl potulný rytíř Klingsor, který se odmítl vzdát hříšného života a byl proto z hradu vyhoštěn. Z pomsty si za pomoci kouzel zřídil Zahradu rozkoše s krásnými ženami, které měly za úkol svádět počestné rytíře Grálu na scestí. Když Amfortas převzal vládu po otci, vydal se s Klingsorem bojovat, v souboji mu ale Klingsor vytrhl posvátné kopí a způsobil mu tak jeho zranění. V té době byla Kundry pryč a Gurnemanz ji našel opět v bezvědomí ve křoví právě ve chvíli, kdy se vracel zraněný Amfortas. V modlitbách mu pak bylo zjeveno, že jej může uzdravit pouze čistá duše Blouda, který prozře skrze soucit.

V tom z nebe spadne divoká labuť zasažena šípem. Panoši jsou pohoršeni, v tomto kraji není povoleno zabíjet. Přivádějí mladíka a spílají mu za zabití nevinného, krotkého zvířete. Mladík zahanben láme svůj luk. Gurnemanz se jej vyptává na jméno a původ, mladík jej však nezná, vzpomíná pouze na svou matku. Kundry v něm poznává Blouda a sdělí mu, že viděla jeho matku umírat a vyřizuje její poslední pozdravy. Mladík jí skočí po krku a je zadržen Gurnemanzem, náhle zeslábne a žádá vodu. Kundry mu podává doušek vody, opět odmítá slova díky a upadá do hlubokého spánku.

Krále odnášejí zpět do hradu a Gurnemanz vyzve cizince, aby se k nim přidal a pojedl s nimi, pokud je skutečně Bloudem, Grál mu v pravou chvíli vše vyjeví. V slavnostním průvodu, kde čas se stává prostorem, vede starý rytíř mladého jinocha do sálu, kde se všichni shromáždí okolo zahaleného Grálu. Před něj přinášejí na nosítkách slabého Amforta a hlas jeho otce Titurela žádá, aby jej odhalil a vliv tak do obou životní sílu. Amfortas se zprvu zdráhá poslechnout, protože touží po smrti, nakonec ale otce poslechne. Grál se rozzáří tajemným světlem a Amfortas žehná chlebu a vínu. Rytíři

světí večeri, Grál pohasíná a je znovu zahalen a všichni se pomalu rozcházejí. Gurnemanz se ptá mladíka, jestli porozuměl tomu, čeho byl svědkem. Ten vše bez hnutí pozoroval a nyní se křečovitě chytil za srdce a zavrtěl hlavou, Gurnemanz jej rozčileně vyžene ze síně ven.

Druhý akt. Klingsor z věže svého zámku vidí, že se k jeho branám blíží bloud. Kouzlem k sobě přivolá Kundry a proti její vůli ji nutí, aby svedla čistého mladíka tak, jako kdysi přemohla Amforta a vydala ho tak Klingsorovi napospas. Mezitím si mladík probojovává cestu skrz strážce do kouzelné zahrady. Klingsor snese na Kundry kouzlo, aby mu nemohla vzdorovat, a zmizí.

Okolo mladíka se sbíhají květinové dívky. Nejdříve mu spílají, že poranil jejich milé, ale velmi brzy začnou chlapci nadbíhat a hádat se o něj. Mladík je nejdřív okouzlen krásou a vůněmi, rychle však pochopí jejich nástrahy a zkouší utéct. Zarazí jej hlas Kundry, která na něj zavolá: „Parsifale!“ Vzpomene si, že jej tak nazývala matka ve snech, zůstane stát a sleduje, jak Kundry v podobě proměněné do nejvyšší krásy zahání květinové dívky zpět do zámku. Poté vypráví Parsifalovi o jeho otci, který byl zabit ještě před narozením svého syna, a matce, která jej vychovala stranou od bojů a zbraní, aby ho uchránila před stejným osudem. Proto když se vydal na své toulky za rytíři, zemřela žalem. Parsifal pocítí trpkou lítost a hořce si vyčítá, že matku opustil. Klesá Kundry k nohám ta jej utěšuje tak, jak umí nejlépe. Bere ho do náruče a dlouze ho políbí na ústa. V tu chvíli se Parsifal vyděsí a náhle pochopí, jakému hříchu podlehl Amfortas a s čím souvisí jeho rána. Pocítí stejný chtíč a naplní ho soucit s králem, který nebyl schopen Kundry odolat. Kundry se dál snaží Parsifala svést a zapřísahá jej, aby ji skrze svou lásku vykoupil. Parsifal jí nabízí lásku pouze tehdy, pokud mu pomůže najít cestu k Amfortovi a k vykoupení všech, to ale Kundry odmítá. Parsifal ji odstrčí a odchází, Kundry volá hlasitě o pomoc. Objeví se Klingsor a vrhá po Parsifalovi posvátné kopí, to ale zůstane stát ve vzduchu nad Parsifalovou hlavou. Ten s ním učiní znamení kříže a čarovná zahrada se zhroutlí jako při zemětřesení. Než odejde, obrátí se na vyděšenou Kundry, která se skácela k zemi: „Víš, kam mířím a kde mě hledat.“

Třetí akt. Na mýtině nedaleko hradu Grálu stojí poustevna zestárlého Gurnemanze. Zaslechne z lesa bolestný sten a vydá se na průzkum. Nalezne opět strnulou Kundry v těžkém spánku. Když se mu podaří ji probudit, je překvapen, jak moc se proměnila, je pokorná a ihned se ujme služby. Mezitím se přiblíží rytíř v černé zbroji. Gurnemanz jej vyzve, aby odložil zbraně a uctil Velký pátek na území hradu Grálu. Když rytíř

zabodne kopí do země, sejme přilbu a poklekne k modlitbě, Gurnemanz i Kundry v něm poznávají Parsifala. Vypravuje jim o dlouhém bloudění a o bojích, které musel podstoupit, aby přinesl posvátné kopí neposkvrněné zpět tam, kam patří. Gurnemanz na oplátku vylíčí, co trápí rytíře Grálu - Amfortas odmítá odhalit Grál, rytíři slábnou a Titurel dokonce podlehl stáří. Parsifal se obviňuje, že toto neštěstí způsobil sám příliš dlouhým hledáním, Gurnemanz mu však oponuje, vždyť přinesl zpět posvátné kopí, je tedy vyvolený k záchraně Grálu. Kundry mu omyje nohy a vysuší je svými vlasy, Gurnemanz jej světí na krále Grálu. Parsifal jako první královský čin udělí Kundry rozhřešení a pokřtí ji. Všichni tři se vydají společně na hrad.

Rytíři přinášejí rakev s tělem Titurela a žádají Amforta, aby odhalil Grál. Ten nechce a v zármutku a v bolesti si ztrhá obvazy z nezhojitelných ran a žádá rytíře, aby mu darovali smrt. Do síně vstupuje Parsifal se svými společníky a hrotem kopí se dotýká Amfortovy rány, která se zázračně zacelí. Amfortas je vykoupen, z kupole slétá bílá holubice a Kundry pomalu klesá bez života k zemi. Parsifal odhaluje Grál a všem žehná.

4.4. Celoživotní hledání

Slavnostní zásvětní hra plná symboliky na středověký námět se vrací k tématice svatého Grálu, která Wagnera celoživotně inspirovala. „*Symbol Grálu je spojen s Kristovou krví a s odříkáním se světského života, nicméně nejdůležitější je čistota srdce. Čistota srdce je určena schopností soucítit s bolestí a utrpením druhých a právě soucit vede ke spáse. Jít touto cestou však není možné bez viny, jelikož bez viny není spása.*“ (Kučera, 1995, str. 229) To je jedna ze základních křesťanských myšlenek, na které Wagner vystavěl své poslední drama. Polibek Kundry je reprodukcí prvotního hříchu – hřích a život jako cesta ke spáse. Parsifala ovšem nelze vnímat z ryze křesťanského úhlu pohledu, spíše jako náboženské mystérium, fúzi křesťanství s východními vlivy a samozřejmě pod vlivem Schopenhauerovy filosofie. Nalezneme tu mnoho symbolů hinduistických či buddhistických, např. zákaz zabíjení zvěře či Kundřino převtělování. Základ výkladu můžeme najít v jeho posledních teoretických statích, především ve spisu Náboženství a umění, kde analyzuje současný stav světa, domnělý úpadek lidstva a nachází cestu k regeneraci, samozřejmě, skrze (svou) hudbu. Ve spojení s hudbou Parsifala tak Wagner provedl ojedinělou bilanci a sumarizaci celého svého života. Zvuk orchestru je sférický, hudební jazyk se tu velmi proměňuje k charakterizaci dvou rozdílných světů, podobně jako v Tannhäuserovi, zůstává ovšem příznačnými motivy stále propojen do kontinuálního, ač kontrastního celku. Z motivu Grálu je odvozen motiv věčně krvácející rány, motiv víry s důstojným chorálním charakterem či motiv soucitu neboli čistého Blouda. Chromatický neklidný motiv Kundry je prakticky všudypřítomný a je podobný hrozivě rozvlákněnému chromatickému motivu Klingsora. Oproti Prstenu opět vrací na scénu sbor, který hraje na scéně určující roli a má spíše oratorní než operní charakter. Dvě velké sborové scény v prvním a třetím aktu se zakládají na svém vlastním motivu a mají charakter svátosti.



http://img02.deviantart.net/485a/i/2011/153/b/b/parsifal_by_andrekosslick-d394n6r.jpg

4.5. Poznámky k interpretaci

Postava Kundry je psychologicky patrně nejzajímavější a nejpropracovanější ženskou postavou Wagnerova díla. Má původ někde u Máří Magdalény a Herodiady a její dvojakost a rozporuplnost je záměrně vyhrocená. Kundry je služebnicí Grálu a hubitelkou jeho rytířů zároveň, proti své vůli. Ztělesňuje věčné ženství v jeho paradoxu dárcovství života a dárcovství utrpení. *„Ženství jako počátek, prostředek i cíl touhy a vůle žít a přežít, vůle, která v tomto provokativním wagnerovském „kázání“ je příčinou krvácejících ran. Žít znamená krváčet.“* (Hučín, 2011, str. 62). Je jakýmsi experimentem, fúzí křesťanských a buddhistických symbolů, kdy se žena žijící nekonečnou řadu životů touží vykoupit ze svého osudu skrze „Spasitele“ Parsifala, kterého však musí svést na zcestí.

Nepřináší vykoupení prokletým mužům, jako Senta Holandánovi či Alžběta Tannhäuserovi, naopak čeká na vykoupení od muže, který dokáže její nástrahy pochopit a vzdorovat jim, přitom ji ale nezavrhnout jako lidskou bytost.



<http://www.monsalvat.no/sleep.jpg>

4.6. Propaganda

Nejednoznačnost, komplikovanost a hluboká mystičnost Parsifala koresponduje s celým Wagnerovým životem, jde o extrémní a provokativní filozofickou metaforu, kterou je velmi těžké uchopit v plné šíři. V tom tkví ovšem zranitelnost nejenom samotného Parsifala, ale i výkladu celého Wagnerova odkazu. Z dnešního pohledu je nutné připustit, že jeho myšlenky a dílo byly sice zneužity, zneužit je však nebylo nijak zvlášť obtížné. Wagnerova celoživotní bipolarita, neustálé hledání a přehodnocování postojů, nemluvě o kultu osobnosti, který si cíleně budoval nechávaly až příliš velký prostor k výběru těch „správných myšlenek“, které by podpořily vznikající nacistickou propagandu. Ovšem Wagnerův okázalý antisemitismus byl v jeho případě spíše salónní a podložený osobní nechtíví vůči konkrétním osobám, než aby byl skutečnou nenávisť. Premiéra tak nejednoznačného Parsifala krátce před jeho smrtí však kult Bayreuthu jako svatostánku všeho německého a křesťanského za vydatné pomoci Cosimy Wagner jen podpořila a ve dvacátých letech 20. století se z Bayreuthu stalo ideové středisko krajně pravicových kruhů a po nástupu NSDAP k moci byl Wagner prohlášen za „herolda národního socialismu“ a bayreuthské slavnosti se staly „výkladní skříní nacistické propagandy“. Většina Wagnerovy rodiny se zcela kompromitovala kolaborací s Hitlerem. Po druhé světové válce nejdříve nebylo jasné, zda bude možné slavnosti zachovat, nakonec byly obnoveny 30. července 1951 wagnerovým vnukem Wielandem. Pod názvem „Nový Bayreuth“ si vytyčili nelehký cíl vymezit se proti minulosti a vyrovnat se s ní. (Wikipedie, *Hudební slavnosti v Bayreuthu*, [url viz zdroje](http://www.germanpostalhistory.com))



<http://www.germanpostalhistory.com/php/ImageServer.php?image=68634.jpg>

V. Elektra

5.1

„Vztah mojí Elektry k Sofoklově zpracování námětu je velmi volný. Mým plánem bylo vytvoření volného přebásnění, pak se ale látky chopila fantazie a vzniklo cosi zcela nového, co možná pro příští generace ponese výrazné rysy doby vzniku, počátku 20. století. Pro mě jsou antické postavy věčné nádoby, do nichž stále nové básnické generace vlévají nový duchovní obsah.“

Hugo von Hofmannsthal (Strauss, 2016, str. 16)

Elektra

Hudební tragédie o jednom aktu

Text: Hugo von Hofmannsthal

Osoby:

Klytimestra (mezzosoprán)

Elektra a Chrysothemis, její dcery (soprány)

Aigisthos (tenor)

Orestes (baryton)

Vychovatel Orestův (bas)

Důvěrnice (soprán)

Nosička vlečky (soprán)

Mladý sluha a Starý sluha (tenor a bas)

Dohlížitelka (soprán)

5 služek (alt, 2 mezzosoprány, 2 soprány)

Sbor: sluhové a služky

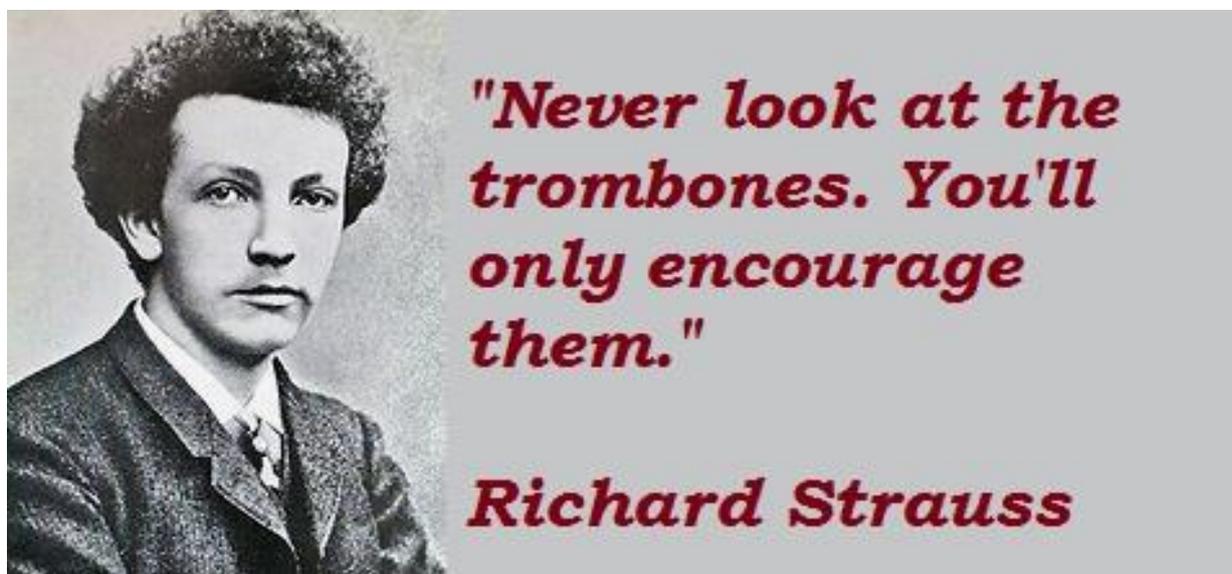
Místo a doba: vnitřní dvůr paláce v Mykénách po skončení trojské války

Premiéra: 25. 1. 1909, Drážďany, dirigent Ernst von Schuch

(Regler-Bellinger, 1996, str. 392)

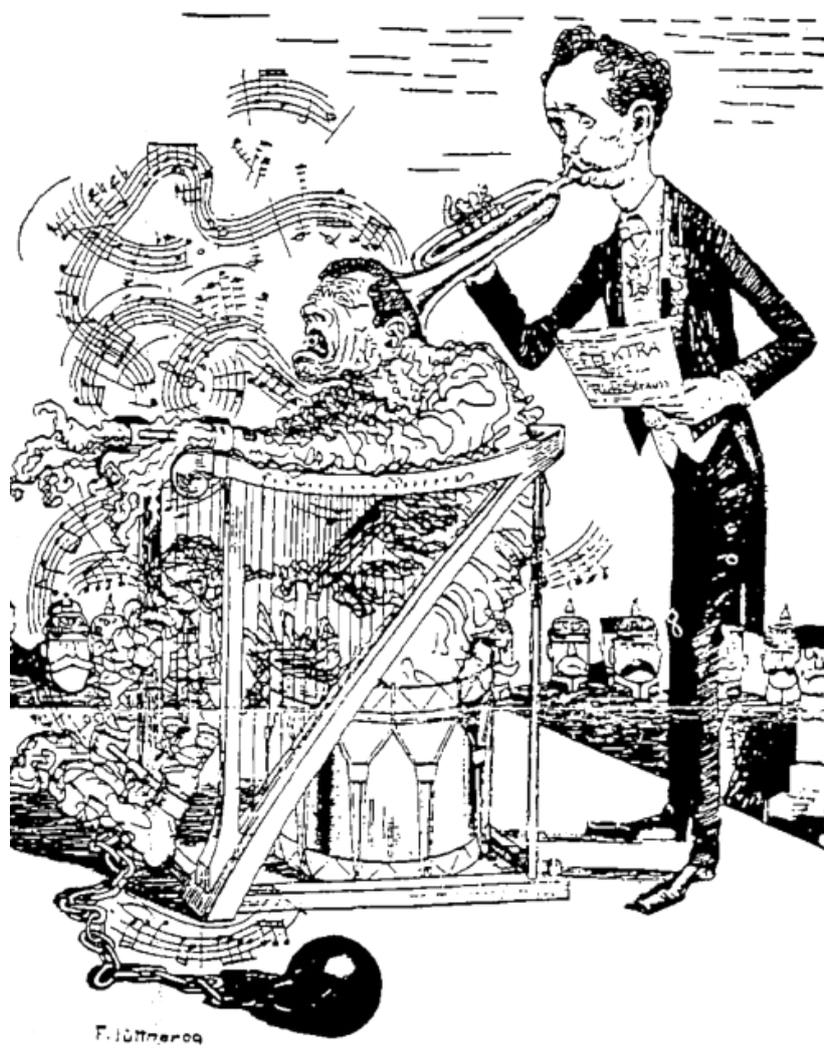
5.2. Tristan se bouří

Richard Strauss patří k tzv. tristanovské generaci hluboce ovlivněné Wagnerem, jako jednomu z mála se mu však podařilo překročit jeho stín a vydat se vlastní cestou. Narodil se 11. června 1864 mladičké Josephině Pschorrové a Franzi Straussovi, prvnímu hornistovi mnichovské opery, který téměř na den o rok později hraje na premiéře Tristana a Isoldy. V následujících letech je účasten také premiér Mistrů pěvců, Zlata Rýna i Valkýry a tak malý Richard vyrůstá obklopen Wagnerovou hudbou od nejútlejšího mládí. Hudbě se začíná věnovat velice brzy, hraje na klavír a první skladbičky „zkomponoval“ již v šesti letech, je velmi pilný a svědomitý student. V jedenácti letech se začíná věnovat studiu hudební teorie, učí se hře na klavír i na housle, podniká první dirigentské pokusy. Studuje na gymnáziu a jeden rok také teorii umění na mnichovské univerzitě, zásadním se ale stává jeho studijní cesta do Berlína v roce 1883, kde se potkává s Hansem von Bülowem, který mu nabídne místo dirigentského asistenta ve svém orchestru v Meinigenu a brzy se stává hlavním dirigentem. Potkává se a spolupracuje s dalšími vlivnými a inspirativními osobnostmi, s Johannesem Brahmssem, Hermannem Lévim a Franzem Fischerem a po úspěšném provedení Wagnerových Víl v roce 1888 ho začíná pojit přátelství i s Cosimou Wagnerovou a zejména s Wagnerovým synem Siegfriedem.



<http://www.rugusavay.com/wp-content/uploads/2013/06/Richard-Strauss-Quotes-1.jpg>

V průběhu devadesátých let se věnuje zejména své dirigentské kariéře, podniká mnoho koncertních cest a píše také většinu svých nejznámějších symfonických básní, *Macbeth* (1890), *Tod und Verklärung* (*Smrt a vykoupení*, 1891), *Enšpíglova šibalství* (1896), *Tak pravil Zarathustra* (1896), *Don Quijote a Život hrdinův* (1898). Velmi aktivně se také zasazuje o autorská práva a práva interpretů. První dvě scénické práce neměly valný úspěch, ale mělo mu to být bohatě vynahrazeno fenomenálním celosvětovým úspěchem jeho třetí opery, skandální *Salome* na téměř neupravovaný text činoherního dramatu Oscara Wildea. Svět *Salome* a *Elektry* si je v mnohém podobný, obě díla vycházejí ze světa jeho symfonických básní, jsou z jednoho kusu, vpadají do děje po hlavě, jsou bombastická ve zvuku a mají fascinující dramatickou sílu.



http://cal.byu.edu/macfarlane/OGCMA/images/Electracution_Juettner.jpg

5.3. Synopse

Na dvoře mykénského dvora u studny klábosí služebné ve chvíli volna. Okolo se mihne plachá neurotická Elektra jako divoké vystrašené zvíře a jedna z dívek jí nahlas polituje, za což ji ostatní služky zbijí. Elektra se vrací na dvůr, je ztracená v krvavých vidinách, neustále se jí vrací na mysl vzpomínka na zavraždění svého otce. Nemůže na něj zapomenout a toužebně očekává návrat svého bratra, který jistě nebohého otce pomstí. Je natolik ponořená do svých vnitřních muk, že nepoznává svou sestru Chrysothemis. Ta touží po lepším životě a ráda by z hradu, kde každý okamžik hrozí neštěstím, uprchla. Když Elektra konečně sestru poznává a porozumí, co od ní žádá, ostře odmítá, musí zde přece zůstat dokud se neobjeví Orestes a nevykoná pomstu!

Blíží se Klytaimestra a Chrysothemis zapřísahá sestru, aby společně uprchli, jinak ji Klytaimestra nechá uvěznit. Elektra však nebojácně zůstává stát všem na očích. Klytaimestru trápí svědomí a když nenáviděnou dceru spatří, zatouží s ní promluvit. Ptá se jí, zda zná nějaký prostředek proti špatným snům a ona odvětí, že jej zná, je nutné obětovat jednu ženu. Klytaimestra nerozumí a Elektra jí vášnivě prorokuje, že již brzy dorazí Orestes a kýžený věčný klid jí dopřeje. Klytaimestra se hroutí, přispěchá k ní služebná a pošeptá jí do ucha, že Orestes je mrtev, Klytaimestra v šíleném smíchu odchází.

Chrysothemis vypravuje sestře, že dva cizí muži právě přinesli zprávu o Orestově smrti a Elektra nevidí jiné východisko, než že musí pomstu vykonat sama a žádá sestru o pomoc. Ta však utíká, pronásledovaná Elektřinou kletbou. Elektra spěšně vyhrabává sekýru, nástroj, kterým byl ubit její otec. Pozoruje ji přitom cizí mladík, ve kterém Elektra po chvíli pozná ztraceného bratra, který se v utajení vrátil do hradu. Když pozná, v jaké bídě zde musely jeho sestry žít, chopí se vražedné sekery a vydá se vykonat pomstu. Nejprve zabíjí Klytaimestru, jejíž smrtelný křik přivádí Elektru do extáze a a brzy se také vrací Aigisthos, kterému na cestu k vraždícímu Orestovi svítí Elektra pochodní. Když je zabit i Aigisthos, Chrysothemis se služebnictvem vděčně jásají. Elektra, zaměstnaná jen sama sebou se v extatickém nadšení dává do tance, na jehož vrcholu se mrtvá zhrouť k zemi.

5.4. Odstřihnutí pupeční šňůry

Elektra je především psychologickým dramatem o neurotické lásce k otci, inspirovaná právě nastupující psychoanalýzou Sigmunda Freuda. Takzvaný Elektřin komplex, chorobná závislost na otci, posloužil jako analogie k oidipovskému komplexu. „*Na Elektřině sebezapření, nenávisti k matce a jejím výsměchu sestřiným přizemním touhám po dítěti a rodinném životě, je cosi patologického. Elektra je potupená, a proto tupí všechny kolem sebe*“ (Strauss, 2016, str. 17) Stejně jako u Salome přejal Strauss text činoherního dramatu, jednalo se o první z řady velmi úspěšných společných počinů s Hugo von Hofmannsthaelem. O Elektře se mluví jako o přelomovém dramatu, ve kterém Strauss dosáhl krajních možností orchestrálního aparátu a dovádí harmonii, rytmus i orchestraci až na hranici možného. Od orchestru a zpěváků je očekáván téměř nadlidský výkon. Zvuk je temný a drsný, melodika hořká a rytmika hrozivá, harmonie se pohybují až na hranici skřeku a hudba je masivní a násilnická. Strauss zde syntetizoval a do absurda dovedl všechny Wagnerovy principy, včetně vytvoření pravděpodobně nejvyšší ženské hrdinky v rámci celé operní literatury. Jít dál stejnou cestou již nešlo a i Strauss si to dobře uvědomoval, po Elektře v jeho tvorbě nastává radikální odklon a následný Růžový kavalír je téměř „mozartovsky“ průzračný. Tento obrat, toto „vyrovnání se“ s všudypřítomným wagnerovským odkazem a vykročení z jeho stínu je momentem takřka očištným.



<http://cdn.orange-gate.com/t/960x450/uploads/assets/elektra-banner-960x450.jpg>

Seznam použité literatury :

BURIAN, Karel Vladimír. *Carl Maria von Weber*. Praha: Supraphon, 1970. Hudební profily (Supraphon).

HUČÍN, Ondřej, ed. *Richard Wagner, Parsifal: [premiéra 19. března 2011 v Národním divadle]*. V Praze: Národní divadlo, c2011. ISBN 978-80-7258-366-9.

KUČERA, Jan Pavel. *Drama zrozené hudbou: Richard Wagner*. Praha: Paseka, 1995. Historická paměť. ISBN 80-7185-002-0

NEITZEL, Otto. *Der Führer durch die deutsche Oper: Text, Musik und Szene erläuternd*. Erster Band. Stuttgart: Cotta Nachf., 1920

NEITZEL, Otto. *Der Führer durch die deutsche Oper: Text, Musik und Szene erläuternd*. Zweiter Band. Stuttgart: Cotta Nachf., 1920

NICOLA, Ubaldo. *Obrazové dějiny filozofie*. Vyd. 2. Přeložil Naděžda BONAVENTUROVÁ. V Praze: Knižní klub, 2011. Universum (Knižní klub). ISBN 9788024232065.

REGLER-BELLINGER, Brigitte, Hans WINKING a Wolfgang SCHENCK. *Opera: velká encyklopedie*. Praha: Mladá fronta, 1996. ISBN 80-204-0541-0.

Strauss, Elektra. Přeložil Vlasta REITTEREROVÁ. V Praze: Národní divadlo, 2016. ISBN 978-80-7258-547-2.

TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. Brno, 1981.

VYSLOUŽIL, Jiří. *Wagnerovo chef d'oeuvre o opeře a dramatu*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2002. in WAGNER, Richard: *Opera a drama*

WAGNER, Richard. *Lohengrin: romantická opera o třech dějstvích na text skladatelův*. Přeložil Václav Juda NOVOTNÝ, přeložil Jaroslav VOGEL. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965. Operní libreta (Státní hudební vydavatelství)

WAGNER, Richard a Jan Pavel KUČERA. *Tristan a Isolda: drama o třech dějstvích*. Praha: Národní divadlo, 2000. ISBN 80-7258-034-5.

WEBER, Carl Maria von a Friedrich KIND. *Čarostřelec: opera o 3 jednáních (6 obrazech) na text F. Kinda*. Praha: SNKLHU, 1958. Operní libreta

Přispěvatelé Wikipedie, *Hudební slavnosti v Bayreuthu* [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2017, Datum poslední revize 16. 02. 2017, 23:23 UTC, [citováno 30. 04. 2017]
<https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Hudebn%C3%AD_slavnosti_v_Bayreuthu&oldid=14700969>