

OSTRAVSKÁ UNIVERZITA V OSTRAVĚ  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY

## **Fenomén „wagnerovské interpretace“**

(komparace italské a německé interpretace, problém interpretace wagnerovských rolí, komparace nastudování opery Die Walküre)

TEORETICKÁ STUDIE K DOKTORSKÉ ZKOUŠCE  
Z FILOZOFIE A ESTETIKY

Autor práce: MgA. Martin Kajzar

2016

## **ABSTRAKT**

Studie pomocí metody komparace srovnává na časové ose vliv operních velmocí (Itálie a Německo) na proměnu estetického vzezření operního díla, konče hudebním dramatem Richarda Wagnera. Samostatnou kapitolou je Wagnerův komplexní vývoj, jeho neoddiskutovatelný dopad na dnešní pěveckou interpretaci a vznik tzv. wagnerovského zpívání. Cílem této studie je vyzdvihnout na široké škále hlasových oborů wagnerovskou roli, jako specifický druh zpěvního umění. Poukázat na problémy interpretace pozdně romantické opery a specifika wagnerovských oborů a rolí, díky čemuž dnes wagnerovská interpretace tvoří samostatnou hudební kapitolu v dějinách opery. Na podkladu komparace práce dále srovnává rozdílné esteticko-filosofické a interpretační aspekty dvojího vrcholného nastudování opery Die Walküre (Valkýra) z cyklu tetralogie Prstenu Nibelungů (Bayreuth 1976, New York 2014).

*Klíčová slova: Heldentenor, Levine, interpretace, Bayreuth, pozdně romantická opera, Boulez, wagnerovská role, Wagner, Schopenhauer*

## **ABSTRACT**

A study using the comparative method compares the timeline influence operatic powers (Italy and Germany) to change the aesthetic appearance of operatic works, ending with a musical drama by Richard Wagner. A separate chapter is Wagner's comprehensive development, it's undeniable impact on contemporary vocal interpretation and the emergence of so called Wagnerian singing. The aim of this study is to highlight a broad range of disciplines voice Wagnerian role, singing as a specific kind of art. To highlight the problems of interpretation of late romantic Wagnerian opera and specific disciplines and roles, making today Wagnerian musical interpretation forms a separate chapter in the history of opera. On the base of comparison further work by comparing different aesthetic-philosophical and interpretive aspects of the double peak operas Die Walküre (The Valkyrie) from the cycle Rings Nibelungen tetralogy (Bayreuth 1976, New York 2014).

*Keywords: Heldentenor, Levine, interpretation, Bayreuth, late romantic opera, Boulez, "Wagnerian roles", Wagner, Schopenhauer*

# OBSAH

|  |    |
|--|----|
| ÚVOD DO PROBLEMATIKY .....   | 4  |
| 1. ESTETICKÁ PROMĚNA VNĚJŠÍ (V RÁMCI HISTORICKÉHO VÝVOJE OPERY) .. | 5  |
| 1.1 Komparace italské a německé interpretace na časové ose.....    | 5  |
| 1.2 Romantická interpretace a zásadní mezníky ve vývoji.....       | 6  |
| 2. ESTETICKÁ PROMĚNA VNITŘNÍ (V RÁMCI HUDEBNÍHO VÝVOJE             |    |
| WAGNEROVA DÍLA).....   | 8  |
| 2.1 Verdi vs. Wagner.....  | 8  |
| 2.2 Od Rienziho k Tannhäuserovi.....                               | 9  |
| 2.3 Od Tristana k Prstenu.....                                     | 10 |
| 3. WAGNEROVSKÁ INTERPRETACE.....                                   | 11 |
| 3.1 Problém interpretace německé pozdně romantické opery.....      | 11 |
| 3.2 Specifika wagnerovských oborů a rolí.....                      | 11 |
| 4. KOMPARACE OPERY DIE WALKÜRE VE DVOJÍM VRCHOLNÉM                 |    |
| NASTUDOVÁNÍ.....   | 13 |
| 4.1 Filosofický rozměr opery Die Walküre.....                      | 14 |
| 4.2 Interpretace opery Die Walküre.....                            | 15 |
| 4.2.1 Promluva hudbou (citové vyjadřování) .....                   | 16 |
| 4.2.2 Pěvecká interpretace.....                                    | 18 |
| 4.2.3 Estetika v rovině scénické i režijní.....                    | 18 |
| ZÁVĚR.....   | 21 |
| SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....                                    | 23 |
| I. LITERATURA.....   | 23 |
| II. AUDIOVIZUÁLNÍ ZDROJE .....                                     | 24 |
| III. ROZHOVORY .....   | 24 |

## ÚVOD DO PROBLEMATIKY

Německá opera hraje v repertoáru světových divadel významnou roli. Od počátku vývoje však vzájemně zápolila s „divácky atraktivní“ Itálií, která podstatně dříve zasáhla do proměny estetických ideálů operní tvorby. Co německou a italskou operu v dřívějšku spojovalo i naopak odlišovalo a jak jsou obě země hudebně v historickém kontextu propojeny, je dnes patrné z celé řady hudebních materiálů i vědeckých prací. Aby bylo možno upozornit, nakolik nezaměnitelný byl vliv německého reformátora Richarda Wagnera na vývoj pozdně romantické opery i opery 20. století, je zapotřebí užít komparační metody a poukázat na důležité mezníky, pod nimiž se operní dílo v kontextu hudebně-historickém pozvolna esteticky měnilo.

Stěžejní etapou ve vývoji světové opery je pak Wagnerova proměna od ideálů velké francouzské opery až po charakteristický kompoziční styl, jenž v sobě zahrnuje nejen hudební prvky, nýbrž i specifické bájně prostředí, do něhož jsou dramata vsazena. Jako zásadní se zde jeví interpretace tzv. wagnerovských rolí. Novátorské je jejich heroické vzezření a deklamační styl zpěvu. Tento specifický styl v sobě nese řadu interpretačních úskalí, o kterých studie taktéž pojednává. Na wagnerovskou roli lze pohlížet jako na komplexní a ustálený fenomén, nikoliv pouze zpěvní part. Role vychází z Wagnerovy ideje Gesamtkunstwerku – tedy všeuměleckého díla<sup>1</sup>, jež v sobě pojí nejen filosofické myšlenky, výrazné charakterní odlišnosti postav na podkladu hudebním i psychologickém (které mj. dále rozvíjel expresionista Richard Strauss), ale především soudržnost uměleckého díla jako celku, kdy jedna složka není nadřazena druhé.

---

<sup>1</sup> pozn. Gesamtkunstwerk neboli všeumělecké dílo, bylo skladatelovou dlouholetou vizí. Smyslem bylo všechny hudební a jevištní složky podřídít jednomu, totiž hudebnímu dramatu se silným a komplexním účinkem na diváka. Wagnerovi se podařilo takové hudební drama realizovat. Jednalo se o bezmála šestnáctihodinovou tetralogii Prstenu Nibelungů, jehož první souborné provedení se konalo v Bayreuthu ve dnech 13.-17. 8. 1876.

# 1. ESTETICKÁ PROMĚNA VNĚJŠÍ (V RÁMCI HISTORICKÉHO VÝVOJE OPERY)

## 1.1 Komparace italské a německé interpretace na časové ose

U zrodu italské opery stála Florentská camerata – setkávání uměleckých osobností a nadšenců, scházejících se v šlechtických sídlech, jen pro to, aby mohli o hudbě hovořit, šířit ji a propagovat dál. Záhy tvořil Claudio Monteverdi ryze dramatického Orfea, jakožto operu, kde se jako hudební a estetický ideál jeví recitativy, melodicky široké árie, madrigalové sbory, dueta či dokonce úvodní toccaty jako předzvěst budoucích ouvertur. V 17. i 18. století bylo prvně drama upozaděno na úkor pěveckých dovedností v tzv. sólistické opeře, plné primadon a kastrátů, libret nevalné kvality a přepychové výpravy. Opera prošla římskou školou tematicky zaměřenou na duchovní náměty, přes benátskou školu, kdy vznikala první divadla, až po jakýsi vrchol školy neapolské, která ovlivnila slohově i formou operu „seria“ i „buffa“, tedy vážnou i komickou, na dalších sto let. Estetický vrchol byl spatřován v áriích „da capo“ s kolorатурními obměnami (hudební formou ABÁ). Také vznikly dva druhy recitativů *acompaniato* (ariózní s nástrojovým doprovodem), a *secco* (s doprovodem kontinua). Mezníkem v tomto vývoji byla zajisté osobnost Alessandra Scarlattiho, který spojil recitativo s árií, kdy recitativ byl povinnou součástí árie až do 19. století. Neapolská škola tedy byla jakýmsi vyvrcholením a úpadkem operního umění zároveň. Pěvci zpívali zdobeně, ale nezáleželo na tom, zda se jedná o veselou či dramatickou situaci, což popíralo dramatické principy, o které šlo v dřívějšku Monteverdimu. Libretisté psali bez invence o stále stejných intrikách milostných dvojic bez vývoje (výjimku tvořil Pietro Metastasio, jehož libreta užívali Händel, Mozart, Gluck etc.). Skladatelé se podřizovali nárokům pěvce a často rovněž podléhali vyčerpání invence. Vždyť každý psal okolo sto operních děl, kdy lze stěží být stále originální a hýřit hudebními nápady.

Zde vstupují do vývoje operní tvorby německy mluvící země. Německo bylo pod italským vlivem, a to díky přívalu italských skladatelů, kteří se shlukovali v centru všeho dění, tedy ve Vídni<sup>2</sup>. Paradoxně to však byli často Němci, kteří měli zásadní vliv na vývoj opery nejen italské, ale i světové.

---

<sup>2</sup> Pozn. Později byla uměleckým centrem Paříž.

O návrat k dramatičnosti opery se pokoušel Georg Friedrich Händel svým vrcholným dílem Julius Caesar, i když i on po většinu života bojoval s uznávanými Italy o přední pozici.<sup>3</sup> Co mu však nelze upřít, že byl vrcholným skladatelem italské barokní opery seria. Skutečně německý reformátor byl až Christoph Willibald Gluck, jenž odstranil z opery to, co do ní vlastně vložila škola neapolská – tedy secco recitativy (s kontinuem) a ponechal pouze recitativy acompagniato. Zásadní zlom dnes lze spatřit v tom, že nahradil neapolskou „da capo árii“ ariettou, díky čemuž omezil ony nekonečné koloratury. Do operního děje začlenil sbor i balet. Gluck nedosahoval v melodice takového bohatství jako italští skladatelé, ale jeho síla byla především v podřízení všech složek požadavkům dramatického díla, což později rozvinul i Richard Wagner. V dnešním světě asi nejčastěji „skloňovaný“ skladatel Wolfgang Amadeus Mozart byl v podstatě zakladatelem německé opery a výrazným reformátorem opery italské. Mozart vrátil divadlo do reálného prostředí, postavám vtisknul lidskou tvář, jak vyhledáváním pravdivých situací, tak dodnes aktuálním humorem i kladením důrazu na lidské city. Totiž i Mozart, stejně jako Gluck cítili potřebu dosáhnout v operním díle dramatického účinku.

## 1.2 Romantická interpretace a zásadní mezníky ve vývoji

Ten se podařilo přenést do operního díla Ludwigu van Beethovenovi. I když se jednalo primárně o skladatele absolutní hudby, Fidelia lze považovat za první romantickou operu vůbec. Paradoxní je, že na počátku všeho romantického operního dění stál německý skladatel, i když Německo dosud čerpalo především z tvorby italských autorů a v německých divadlech byla uváděna výlučně divácky úspěšná operní díla italská, ač často přebásněna do německého jazyka (tzv. im deutsche sprache). Fidelio si sice zachoval klasicistní formu, ale nese první estetické stopy romantismu – stavební materiál je zde myšlenka a cit, podpořený skladatelovou bohatou invencí.<sup>4</sup> Fidelio je novátorský především v individuálních nárocích na interprety, i když se stále jedná o singspiel, tedy zpěvohru prokládanou mluveným slovem.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Hlavním tehdejším konkurentem Georga Friedricha Händela byl italský skladatel Nicola Porpora.

<sup>4</sup> I přesto, že je známo, že skladatel Fidelia neustále upravoval a původně nazvanému dílu Leonora předcházely tři předehry, čtvrtou byla předehra s názvem Fidelio a až poté vznikla opera samotná. Mj. teprve Gustav Mahler operní předehru do Beethovenova Fidelia vložil. Mahler tušil, že Beethoven nevěděl jak s fragmenty naložit a třetí předehru Leonora vělenil do druhého dějství opery, a to před finále. Takto se dílo uvádělo po celé 20. století, až do období návratu k čerpání původních principů.

<sup>5</sup> NEDBAL, Miloslav, HRŠEL, Miroslav. *Slavná minulost německé hudby. Kapitoly z dějin německé hudby*. Praha: Panton, 1963.

Za zakladatele německé romantické opery je považován Carl Maria von Weber – skladatel s dramatickým talentem, jež uměl opeře vtisknout pohádkově barvitou fantasií. Kupř. Čarostřelec dokonale spojuje pohádkové rysy s jadrnou lidovostí, svěží hudbou a vynikajícími pěveckými úlohami. Dosud stále hovoříme o užití singspielu napříč celou operou. Je nelichotivé, že po Weberově velkolepém nástupu se německá opera stáhla do pozadí a zastínila ji opera italská i francouzská. Mezitím, co v Německu skladatelé jako Lortzing, Kreutzer či Marschner psali komické opery pro pobavení široké veřejnosti, se Itálie stala skladatelským centrem celého 19. století.<sup>6</sup>

V první polovině 19. století vévodili italským divadlům Rossini a Donizetti. Ti dovršili vývoj italské buffy, podložený spontánní invencí a mistrovskou kompozicí, melodickými áriemi s bohatou koloraturou. Mezitím dílo jejich současníka Vincenza Belliniho předznamenávalo tvorbu Verdiho, který upozadil důraz na virtuositu a do popředí opět kladl stanovisko dramaticko-psychologické.

Již zde je patrné, jakým způsobem se vzájemně ovlivňovaly německy mluvící země s Itálií a v čem se v pohledech na hudební umění lišily. Zatímco v Itálii převládaly náměty s maximálním akcentem na přijímání a vyvolávání emocí každodenního života i na pozadí historických námětů, Německo stále kladlo důraz na filosofická témata, pohádkovost a fantazii, čili únik od reality, avšak také se snahou maximálního účinku na diváka. Kdybychom se zaobírali hudební formou, v Německu se snažili skladatelé postupně odstranit singspiel, a stejně tak v Itálii byla tendence omezit recitativ. Již u Beethovena a Webera se setkáváme s ouverturou, jež obsahuje prvky (hudební motivy), které jsou později slyšitelné v průběhu celého díla. Doposud jsme byli zvyklí na jiný trend (vždyť taková Figarova svatba nenese ani hudební náznaky toho, co se v opeře odehrává později). Úloha orchestru narůstala jak u Donizettiho, tak u Webera. Orchester byl během 19. století v Itálii i Německu neustále rozšiřován, aby umožnil vyjádřit stále jemnější dynamické (a tedy citové) odstíny v pianu i vyvolat mohutný dojem při tutti forte fortissimu všech nástrojů.

---

<sup>6</sup> NEDBAL, Miloslav, HRŠEL, Miroslav. *Slavná minulost německé hudby. Kapitoly z dějin německé hudby*. Praha: Panton, 1963.

## 2. ESTETICKÁ PROMĚNA VNITŘNÍ (V RÁMCI HUDEBNÍHO VÝVOJE WAGNEROVA DÍLA)

### 2.1 Verdi vs. Wagner

Jestliže se počátek i v podstatě většina 19. století zaobírala tvorbou vícero skladatelů, tak závěr 19. století patřil především dvěma osobnostem. Jednalo se o Giuseppe Verdiho a Richarda Wagnera. Verdi i Wagner se nejen v mnohém lišili, ale měli i hodně společného. Především oba dodnes patří mezi zásadní skladatele, reformátory a vrcholné syntetiky svých předchůdců, na něž oba navazovali. Verdi i Wagner jsou v dnešní době základním stavebním prvkem repertoáru všech světových divadel (spolu s Mozartem jde dokonce o tři nejhranější skladatele vůbec).

Co se týče hudební formy, tak Verdi i Wagner měli podobný motiv – totiž vyobrazení nejčistšího tématu hudebního dramatu. Oba se postupně odklonili od recitativu, číslování a snažili se dojít k reálné hudbě za použití maximálních dramatických prostředků.<sup>7</sup> Zatímco Wagner se o Verdiho tvorbu nezajímal a kráčel svojí skladatelskou, ač komplikovanou cestou, Verdi sledoval Wagnerovo dílo dlouhodobě a dobře je znal. Oběma skladatelům šlo o totéž – docílit maximálně dramatického efektu, avšak Wagner si vybral složitější cestu.<sup>8</sup> Chtěl být skutečně novátorem, nespokojit se s hudbou, která bude divácky vděčná, ale dostatečně filosoficky nepodložená. Verdi sice byl dramatikem, ale pokud opomeneme vrcholná díla *Othello* a *Falstaff*, stále kladl do popředí divácky vděčnou melodii. Až v právě těchto zmiňovaných vrcholech své tvorby se přiblížil stylu Wagnera.

Co se týče námětů, jestliže se Verdi v raném období inspiroval Rossinim, Donizettim i Bellinim, jejichž prvkům originálně vtisknul bohatou melodickou invenci, Wagner šel ve své inspiraci ještě dál a zdrojem mu byli jak Webberův *Čarostřelec*, tak i Beethovenův *Fidelio*, či dokonce dílo Bachovo. Ideál spatřoval v německé, ba dokonce germánské tematice, ve filosofickém motivu zničení až sebedestrukce. Italské opeře byly vždy absolutně cizí pohádky, pověsti, báje či mýty, i když se německá tvorba zaobírala především vyzdvižením podstaty filosofického příběhu na bázi příběhu banálního – pohádkového. Verdimu šlo o inscenovaný a reálný příběh, situační drama, jež zobrazuje lidské emoce každodenního života. Nebyla mu vlastní transcendence.

---

<sup>7</sup> Kupř. najednou nebyl v opeře nesmyslně vložen dvacetiminutový sbor nebo balet, když to situace vůbec nežádala.

<sup>8</sup> NEWMAN, Ernest. *Memoirs of Hector Berlioz from 1803 to 1865: comprising his travels in Germany, Italy, Russia, and England*. New York: Tudor Publishing, 1932.



Úloha orchestru u obou skladatelů neskutečným způsobem narostla, a to především, pro vyjádření naprosté hudební barevnosti v celé škále. Vrcholné dílo Wagnerovo čítalo až 150 členů orchestru, což dohromady s jevištní scénou dávalo až 300 lidí.<sup>9</sup> I když šlo Wagnerovi o propojení všech estetických složek, kde není jediná podržena druhé, i Verdi postupně propracovával orchestrální složku.

## 2.2 Od Rienziho k Tannhäuserovi

Cílem Richarda Wagnera bylo uskutečnění syntézy hudby, básnictví, výtvarného umění i filosofie. Na pozadí germánské mytologie propojoval nacionalistické tendence s filosofií geniálního jedince. Wagner byl operní reformátor s básnickým talentem, jehož fenomén tkvěl v autorství většiny svých libret. Byl také významný teoretik.<sup>10</sup> Sám snil o divadle, kde by se výlučně uvádělo jeho dílo. Myšlenka se mu podařila realizovat – takové divadlo dnes stojí v německém Bayreuthu. Zajímavé je uložení orchestrálního podílu pod pódium, což vytváří komplexní zvukový efekt. Bayreuthské divadlo bylo akustickou inspirací pro stavbu řady moderních divadel. Navíc Hudební slavnosti v Bayreuthu, které se konají s přestávkami od roku 1876, jsou nejstarším dosud konaným festivalem vážné hudby. Jsou vysoce reprezentativní, jelikož se na nich schází nejlepší pěvci světa, mnohdy bez nároků na honorář. I sbory jsou zde složeny ze sólových zpěváků. Pozvánka do Bayreuthu je zkrátka pro každého pěvce čest. Verdi sice složil 28 velkých oper, ovšem v přepočtu na jednotku času je Wagnerovo dílo minimálně stejně dlouhé, ne-li delší. Vždyť pouze tetralogie Prstenu Nibelungů čítá dohromady 16 hodin. Také poslední Wagnerova opera Mistři pěvci Norimberští má bezmála 6 hodin.

V počátcích se Wagner inspiroval velkou francouzskou operou, především v pětiaktovém historickém díle Rienzi. Následovaly opery Bludný Holanďan, Tannhäuser a Lohengrin.<sup>11</sup> V těchto operách bylo dosud stále patrné členění na árie a recitativy. Avšak poté přišly na řadu stěžejní reformy, které měly vliv na celý další vývoj operního díla ve světě. Důležitou změnou bylo zvýšení podílu orchestru v tzv. nekonečné melodii neboli nepřetržitém toku hudby.<sup>12</sup> Wagner byl novátor i v oblasti hudebních nástrojů. Velký důraz v orchestrálních plochách kladl na zvukový podíl žesťových nástrojů, a tak se v jeho mysli

---

<sup>9</sup> NEDBAL, Karel, POSPÍŠIL, Vilém. *Slavní světoví dirigenti*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1963.

<sup>10</sup> Zcela zásadní teoretický spis je *Opera und Drama*.

<sup>11</sup> Světové premiéry Rienziho i Tannhäusera zpíval v titulních rolích pěvec českého původu Joseph Aloys Tichatscheck.

<sup>12</sup> WAGNER, Richard. *Drama zrozené hudbou*. Litomyšl: Nakladatelství Paseka v Litomyšli, 1995.

zrodila tzv. Wagnerovská tuba – tělem tuba s hornovým nátrubkem, jež vyplňovala zvukové spektrum právě mezi tubou klasickou a hornou.

## 2.3 Od Tristana k Prstenu

Dalším mezníkem ve vývoji operního díla bylo Wagnerovo užití tzv. leitmotivů – neboli příznačných motivů, jež hudebně prostupují celou operou.<sup>13</sup> Doslova „prorostlé“ leitmotivy je Wagnerovo drama *Tristan a Isolda*. Skoro každá učebnice harmonie 20. století začíná pojednáním o Tristanovi a Isoldě. Během celé opery Wagner využíval barevného rozsahu orchestru, harmonie i polyfonie a to s volností, jež u jeho předchozích děl lze nalézt jen vzácně. První akord, tzv. tristanovský (F-H-Dis-Gis; leitmotiv Tristana), je významný svým odklonem od klasické harmonie. V průběhu celé opery takto Wagner používá harmonických průtahů. Ty nejsou až do konce třetího dějství rozvedeny. Tyto principy měly obrovský dopad na západní klasickou hudbu a ovlivnily spoustu dalších skladatelů, např. Gustava Mahlera, Richarda Strausse nebo Karola Szymanowského. Využití barev orchestru později ovlivnilo i filmovou hudbu.<sup>14</sup>

Gesamtkunstwerk byl hlavní náplní a snahou Wagnera (viz výše). Tuto myšlenku plně rozvinul v tetralogii *Prsten Nibelungů* (*Zlato Rýna*, *Valkýra*, *Siegfried* a *Soumrak Bohů*), jež se odehrává se v nebi nazvaném Walhalla, kterému vévodí Bůh Wotan. Příběhy jsou plné intrik mezi bohy a bohyněmi, a jejich potomky – dcery bohů se nazývají Valkýry. Objevuje se zde motiv hrdiny nadčlověka v roli Siegfrieda. Ten byl potomkem dvou božských sourozenců Siegmunda a Siegliny.<sup>15</sup> Wagner v *Prstenu* odstranil uzavřená čísla a soustředil se na prokomponovaná dějství. Díky novátorskému uchopení zpěvního hlasu vytvořil tzv. *Sprechgesang* – tedy deklamační styl (s akcentem na rétoriku a výslovnost) vyrůstající z básnického slova.<sup>16</sup> *Sprechgesang* v podstatě ruší rozdíl mezi recitativem a árií – na podkladu takto široké kantilény se zrodily velké hrdinné hlasy (Heldentenor neboli hrdinný a baryton), dramatický soprán a mezzosoprán s velkým rozsahem. Tento vyjadřovací způsob mohou interpretovat pouze pěvci s tzv. „velkými hlasy“, dobře technicky vybaveni a obdařeni „pěveckou inteligencí“.

---

<sup>13</sup> Leitmotiv je konkrétní hudební myšlenkou, která může mít melodický, harmonický nebo rytmický motiv a která charakterizuje postavu nebo situaci v hudební skladbě.

<sup>14</sup> REITERROVÁ, Vlasta. *Richard Wagner a prsten Nibelungův*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2004.

<sup>15</sup> WAGNER, Richard. *Můj život*. Z německého originálu *Mein Leben*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2007.

<sup>16</sup> LÉBL, Vladimír. *Cesty moderní opery*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1961.

### 3. WAGNEROVSKÁ INTERPRETACE

#### 3.1 Problém interpretace německé pozdně romantické opery

Vzhledem k neustálým tendencím rozšiřování orchestru v období romantismu bylo jednoznačné, že pěvecká belcantová technika bude na ústupu nejen z důvodů estetických, ale i praktických.<sup>17</sup> Pěvecká interpretace, počínaje tímto obdobím, doznává patřičných změn jak u Verdiho operního díla (později i veristů), tak i u hudebního dramatu Richarda Wagnera (později expresionisty Richarda Strausse). Wagnerovo dílo není postaveno na exponovaných okrajových tónech, ale vyžaduje znělý a široký hlas se smyslem pro frázi počínaje silnými dramatickými soprány, přes vysoké mezzosoprány, vysoké basy i barytony, až po hrdinné tenory se znělou spodní hlasovou polohou. Interpretaci Wagnerova díla lze dnes též charakterizovat jako poučenou, jelikož pěvec k tomuto dílu hudebně „dozrává“ přes Bacha, Webera či Beethovena. Tessitura pěveckých rolí je velmi vysoká a dlouhé pasáže vysilující.<sup>18</sup> I přestože německá novoromantická opera neuzívá pro interpretaci okrajových tónů, je náročná především díky časově dlouhým a exponovaným sólovým plochám. Nelze tvrdit, že italská opera je pro interpretování složitější nebo jednodušší nežli německá. Jsou to protipóly, kdy každý z nich má svá technická úskalí a především odlišný interpretační přístup. Zatímco italská opera upřednostňuje pěvce koloraturního typu a dramatické pěvce s teatrálním projevem momentálního prožitku<sup>19</sup>, německá opera pěvce s dokonalou kantilénou a smyslem pro širokou frázi (v operním žargonu též „nezlomný hlas“ nebo „roura“).

#### 3.2 Specifika wagnerovských oborů a rolí

Hlasové obory jako charakterní tenor nebo Heldentenor se utvářely v koexistenci s vznikajícím operním dramatem Richarda Wagnera. Wagner měl představu hrdiny nejen hlasovým projevem, ale i podmanivým zevnějškem. Byl inspirován operou Vilém Tell pro Rossiniho hrdinné vyjádření mužských hlasových oborů. Stejně tak mu bylo zdrojem inspirace dřívější dílo vznikající v německy mluvících zemích, především Weberův Čarostřelec či Beethovenův Fidelio. Na tyto opery Wagner volně navázal a vložil do svého díla vícero heroických rolí, kde se zrcadlila hlasová vytrvalost. Role byly často psány pro

---

<sup>17</sup> ROSNER, Robert. *Bel canto a moderní hlasová pedagogika*. Praha: SHV, 1963.

<sup>18</sup> LOHMANN, Paul. *Chyby hlasové techniky a jejich náprava: Hlasový poradce v otázkách a odpovědích*. Praha: Supraphon, 1968.

<sup>19</sup> GRANFORTE, Apollo. *Krátké pojednání o zpěvu v teorii a praxi*. Česko: s. n., 1960.

konkrétní pěvecké osobnosti, což vedlo k vývoji dnes ustálených hlasových oborů. Kupř. Heldentenor disponuje bohatým tónem, silným tenorovým zněním s nezlomnými středními a spodními registry a barytonálním zabarvením. Je typickým a ustáleným hlasovým oborem pro interpretaci německé romantické a pozdně romantické opery. Zásadními operními rolemi pro takový obor jsou Rienzi (Rienzi), Tannhäuser (Tannhäuser), Lohengrin (Lohengrin), Tristan (Tristan a Isolda), Siegmund (Valkýra), Siegfried (Siegfried, Soumrak Bohů), Herodes (Salome), Aegisth (Elektra), Císař (Žena bez stínu) etc. Oproti dramatickému tenoru italského typu není Heldentenor hlas, který má tendenci držet se ve vysokých okrajových polohách po dlouhou dobu. Nesporným předpokladem takového pěvce je fyziologie hlasového aparátu a vytrvalé elastické vazivové svalstvo.

Specifická kategorie lidí, která se rozhodne svoji pěveckou kariéru zasvětit interpretaci oper Richarda Wagnera, a umí se v této kategorii udržet, má ve světě operního umění zvláštní postavení a je jí přisuzován zasloužený respekt. Nejedná se pouze o správné nastudování, naprosté zvládnutí textu i dikce, not či překladů, které jsou samozřejmostí, ale mnohdy také fyzicky velmi vyčerpávající a náročné afektované zpívání, jež přerůstá v harmonický soulad uměleckého citění s emocemi. Zpěv Wagnerových oper vychází z interpretova širšího uměleckého rozhledu. Vyjadřuje spojení člověka s filozofií a dějinným zakotvením jeho děl. Poukazuje na hluboké soužití interpreta s postavou, které je vyjádřeno širokou škálou odstínů a výrazových prvků, jež musí interpret umět divákovi či posluchači sdělit. Je s tím úzce spjat i osobní život interpretův, který je „ukázněnější“, než u ostatních operních pěvců. Pěvecká náročnost některých partů je totiž na hranici toho, co lze vůbec fyzicky zazpívat. K takto náročným partům patří kupř. dramatická role Siegfrieda, kterou profesionální pěvci často odmítají zpívat, aby nemuseli předčasně končit kariéru. Wagnerovský pěvec si běžně po interpretování tetralogie Prstenu Nibelungů „naordinuje“ dva týdny absolutního hlasového klidu. Je nutné dodržovat přísnou hlasovou hygienu, jejíž správnost prověří až čas, po který bude interpret schopen v takto náročných operních dílech aktivně figurovat.

Názory na věkovou hranici interpretů Wagnerových oper se různí. Jedna kategorie sdílí stanovisko, že u interpreta není rozhodující věk a pokud má hlasové dispozice, může zpívat tato díla již v mládí. Ta druhá hovoří o tzv. postupném dozrání hlasu interpreta do Wagnerových děl. Mladé hlasy jsou sice s to takto náročná díla zpívat, avšak musejí vycházet z pěvecké inteligence. Pro zkušené pěvce, u nichž hlas sice dozrál a je zvukově objemný, zase hraje roli úměrné rozvržení fyzických sil. Rozdělování na kategorie těch, kteří „můžou a nemůžou“ Wagnerovo dílo zpívat je poněkud zavádějící, poněvadž se jedná o otázku ryze individuální. Roli hrají především dispozice jednotlivých pěvců. Nepřehlédnutelným

a zásadním kritériem ovlivňujícím kvalitu a vytrvalost je fyziologie hlasu a pěvecká výdrž náročnou roli ustát.<sup>20</sup> Technicky zpívat německou školou znamená především dbát na zakulacený a široký zvuk tónu, dodržování dikce a znění konsonant.<sup>21</sup> Pěvecký tón musí mít i ve výškách velký objem avšak musí být nasazován měkce.

V předválečné době bylo zvykem, že pokud byl pěvec odborníkem na Wagnera či Strausse, věnoval se tomuto oboru celý život a v operních domech hostoval právě s tímto repertoárem. Trendem dnešní doby je, aby pěvec byl, pokud možno, co nejprizpůsobivější požadavkům divadel a měl co nejširší repertoár, což má za následek nevyváženost typových postav při interpretaci německé hudby. Německá pozdně romantická opera neužívá tolik okrajových hlasových poloh a je psána zvukomalebně, než-li na efekt. Soprány často znějí téměř mezzosopránově a taktéž se v pokročilém věku interpretky k nižšímu oboru bez obtíží uchylují.<sup>22</sup> Německá hlasová technika vychovala širokou škálu Heldenenorů a dramatických sopránů. Silná základna Wagnerovských pěvců ve všech hlasových oborech se rodila v severských zemích.<sup>23</sup>

#### 4. KOMPARACE OPERY DIE WALKÜRE VE DVOJÍM VRCHOLNÉM NASTUDOVÁNÍ

Jen stěží nalezneme podobně plodný a významný vztah dvou myslitelů z jiných odvětví, jako tomu bylo v případě Wagnera a Schopenhauera. Předschopenhauerovské opery, kdy byl skladatel myšlenkově ovlivňován Feuerbachem či Bakuninem (a jeho anarchismem) Richard Wagner sám později označoval za nepublikovatelné a v podstatě mu bylo za ně stydno, avšak nikoliv z hlediska hudebního (vždyť *Rienzi* v duchu velké francouzské opery je hudebně velmi zdařilá opera, která slavila úspěch evropského formátu), nýbrž z komponování proti svému vnitřnímu „já“. Sám označoval řadu skladatelů za tzv. „výrobce oper“, jeho cíle byly vyšší, nežli se divácky zavděčit populární Paříži. Jako mladý věřil především v lidství a lidskou osobnost, později své postavy založil na podkladě mýtů a legend vlivem možnosti aplikování všeobecné platnosti. Postavy, stejně jako v antickém Řecku, jsou Bohové

---

<sup>20</sup> Délka interpretace Wagnerových děl se s postupem času značně rozchází. Kupř. zvukové záznamy Siegfrieda z válečného období (1941) jsou o bezmála 40 minut kratší, než ty dnešní. Částečně toto tvrzení také vychází z faktu, že se tolik typicky Wagnerovských pěvců, kterým vyhovoval právě styl rozvláčné interpretace, nerodí.

<sup>21</sup> O důslednou artikulaci dbala také ředitelka Bayreuther Festspiele – Cosima Wagner v uvádění Prstenu Nibelungů. Dobové nahrávky dnes působí až komicky, jelikož na úkor výslovnosti trpělo frázování.

<sup>22</sup> MARTIENSSENOVÁ, Franziska. *Vědomé zpívání: Základy studia zpěvu*. Praha: SPN, 1989.

<sup>23</sup> JINDRA, Robert. 2016. Interview s šéfdirigentem Národního divadla Moravskoslezského, dirigenta Královského dramatického divadla ve Švédsku a Theater Freiburg o tématech: *Studium zpěvu v Německu; Wagnerovští pěvci. Interpretace Wagnerovy opery*. Ostrava 06. 01.

s vlastnostmi – osobnosti s rysy, které jsou typické i pro lidskou společnost. Rozdíl mezi Wagnerem a kupř. Shakespearem však tkví také v tom, že u Wagnerových oper se z díla nevytrácí individuální složka autorova, resp. je stále přítomna v podobě Wagnerovy hudby jakožto tmelícího prvku celého hudebního dramatu.<sup>24</sup> Často to působí jako by skládal zároveň hudbu a libreto, jelikož tato vzájemná symbióza nemívá slabších míst. Sám byl pak onou vyšší mocí, jež celé představení koriguje a udává mu směr. Valkýra je oproti Zlatu Rýna dílem vyzrálejším<sup>25</sup>, především proto, že se v něm objevuje lidský faktor a zrcadlí se zde lidské emoce. Valkýra přímo čerpá z myslitelských odkazů Schopenhauera<sup>26</sup>, až nyní se skladatelova hudba opravdově osvobozuje a dostává odvahu být naplno sama sebou<sup>27</sup>.

#### 4.1 Filosofický rozměr opery *Die Walküre*

Centrální rozpor svádí Siegmund a Sieglinda s bohem Wotanem. Tato vzpoura – vzdor lidských bytostí božským principům – vyvolává metafyzický konflikt a popírá míru religiozity. Spíš se přibližuje Nietzscheho Smrti Boha a konečně i myšlence Nadčlověka, která se posléze plně rozvíjí až v Siegfriedovi<sup>28</sup>. Siegmund, Sieglinda i Brünnhilde jsou svobodnými hrdiny, kteří pouze přestávají věřit v božskou moc Wotanovu. Pokud by lidská vyznání nezahrnovala víru v Boha, popírala by přeci jeho existenci. Ve Valkýře tedy Wotan postupně prohrává svůj souboj s lidstvem, jež nakonec vyústí v deklasující porážku. Lásku dcery Brünnhilde získává nepřítel Siegfried a zlomené kopí zde symbolizuje „pád impéria“ (Wagner prohru vyjadřuje i hudebně a postupně v tetralogii Wotan naprosto mizí). Jméno Siegfried (Vítězslav) tedy je doslovným přenesením slova smyslu. V další rovině se Wotan jeví především jako nesvobodný. Je Bohem a i přesto nechá na přání manželky Fricky padnout v souboji s Hundingem svého syna Siegmunda. Vždyť sotva Hunding Siegmunda kopím zabije, Wotan se k němu vrhá a žalostně syna svírá v náručí. Jako Bůh rovněž odsoudí svoji nejmilejší dceru k věčnému spánku a vyhostí ji z Walhally. Opět jedná nesvobodně. Nebylo by zde na pozadí textu: „co mám rád, musím opustit, koho miluji, musím zabít“, otcovské něžné objetí a pohlazení dcery po vlasech. Wotana lze tedy vnímat jako egoistu a zbabělce, který je naprosto odzbrojený svojí manželkou Frickou. Než aby doznal

<sup>24</sup> MAGEE, Bryan. *Wagner a filosofie*. Brno: BB/art s. r. o, 2004.

<sup>25</sup> Zlato Rýna bylo v mnohém novátorské. Provedení takové opery bez duetů a sborů bylo nemyslitelné. Nejen divákovi chyběly tzv. vrcholy (árie, chceme-li místa pro potlesk). I pěvci a hudebníci se museli novátorským principům učit porozumět. Ostatně i Wagner byl v roli jakéhosi studenta, který se připravuje na velkou práci. Opera však trpěla odstraněním „krásna“, popisovala svět bez emocí a lásky, plný intrik a podvádění. Kritikou je často přezdívána jako dokonalý příklad Wagnerových teorií o opeře.

<sup>26</sup> Zcela principiální vliv měl na skladatele Schopenhauerův opus *Svět jako vůle a představa*.

<sup>27</sup> Takto se vyjadřoval o Wagnerově pozdním díle i Thomas Mann ve své práci *Eseje tři desetiletí*.

<sup>28</sup> Vyobrazení souboje a vzepření se božským principům.

nesmyslnost zákonů, které sám nařídil, nenachází odvahu je změnit, jelikož by otevřeně popíral jejich smysl. Je obětí toho, čemu Řekové říkali Hybris. Budiž důkazem, že v dřívějšíku (Zlato Rýna) obětoval oko, aby se mohl napít z pramene moudrosti (paralela s biblickým stromem poznání). Jednooký Bůh navíc může lehce symbolizovat zaslepení.

## 4.2 Interpretace opery Die Walküre

### 1. Die Walküre – Bayreuther Festspiele – 1976

**Dirigent:** Pierre Boulez **Produkce:** Patrice Chéreau **Orchestr:** Orchester Der Bayreuther Festspiele **Siegmond:** Peter Hofmann **Sieglinde:** Jeannine Altmeyer **Hunding:** Matti Salminen **Wotan:** Donald McIntyre **Brünnhilde:** Gwyneth Jones **Fricka:** Hanna Schwarz **Kostýmy:** Jacques Schmidt

### 2. Die Walküre – MET New York – 2014

**Dirigent:** James Levine **Produkce:** Robert Lepage **Orchestr:** Metropolitan Opera Orchestra **Siegmond:** Jonas Kaufmann **Sieglinde:** Eva-Maria Westbroek **Hunding:** Hans-Peter König **Wotan:** Bryn Terfel **Brünnhilde:** Deborah Voigt **Fricka:** Stephanie Blythe **Kostýmy:** François St-Aubin

Pro porovnání interpretace opery Die Walküre<sup>29</sup> (dále jen Valkýra) bylo zvoleno dvojí vrcholné nastudování, zaznamenané na DVD, které v sobě odráží výrazné koncepční rozdíly a vyjadřovací odlišnosti (obě nastudování jsou divácky i kritikou velmi uznávaná). U obojího je identifikovatelné odlišné filosoficko-estetické pojetí. První z nich má navíc duchovní přesah, vzhledem k nedávnému úmrtí významné dirigentské a skladatelské osobnosti 20. století – Pierra Bouleze. Inscenace Valkýry se nejčastěji provádí v tzv. klasickém Wagnerově nastudování.<sup>30</sup> V případě jakéhosi moderního uchopení je zcela běžné, že hudební složka vč. dirigenta je diváky opěvována a režijní část inscenace sklídí patřičný neúspěch.<sup>31</sup> Výjimku tvoří mimořádná produkce, na které se podílel francouzský režisér Patrice Chéreau a esteticky posunul tento tzv. „francouzský prsten“ do roviny novodobého standardu.

---

<sup>29</sup> Opera byla napsána v roce 1856, premiéru měla v roce 1870.

<sup>30</sup> Nastudování Prstenu Nibelungů Metropolitaní operou v New Yorku (2002) je striktně provedeno dle představy Richarda Wagnera, včetně veškerých poznámek v partituře. Dirigentsky se na něm podílel James Levine.

<sup>31</sup> V posledních letech se tyto experimenty dostávají i do Bayreuthu a ohlasy rozhodně nejsou kladné.

## 4.2.1 Promluva hudbou (citové vyjadřování)

**Bayreuthské nastudování** je dirigentskou prací na nejvyšší interpretační úrovni.<sup>32</sup> Boulez v Bayreuthu – v místě „neomezené tvůrčí svobody“ – působí sebevědomě, až připomíná Wagnera samotného. Z přístupu k partituře je zde patrný dirigentův skladatelský nadhled. Před kompaktně znějícím orchestrem stojí precizní dirigent – intelektuál, kynoucí konečky prstů, z něhož namísto emocí prýští myšlenky. Ale hudba je bezesporu emocionálně na výši a do popředí klade otázku citu. I přes dirigentovo osobní přesvědčení, totiž vyzdvihování intelektu nad lidskou psychiku, je z hudebního nastudování cítit duchovní asketismus, ač přesvědčený o své pravdě. Stejně jako Tomáš Akvinský i Boulez o ní přináší nezpochybnitelné důkazy. Boulezovou pravdou zde chápeme především pojetí, které Valkýru zbavuje mytické roviny. Dirigent se ztotožňuje s Wagnerovou myšlenkou nechat se hudbou osvobodit a nsvazovat se principy, které byly zvykem v dřívějšku. Na toto nastudování lze nahlížet i kontroverzně, jelikož se významně odklání od tradice Herberta von Karajana.<sup>33</sup> Boulez má odlišný ideál zvukovosti a odklání se od pozdně romantického – megalomanského – cítění. Mistry podřizuje hudební složku dění na jevišti. Snaží se o rovnováhu orchestru s pěvci, avšak pokud bychom hovořili slovy Wagnera, nebylo snad podřízení všech složek hudbě skladatelovým uměleckým ideálem?

Hudebně i dramaticky má Boulezova Valkýra řadu výrazných motivů. Mezi jedinečné prvky tohoto bayreuthského nastudování patří zajisté tzv. Wotanovo rozloučení, které je závěrečnou scénou Valkýry. Často se tato část koncertně interpretuje pouze symfonicky, avšak zde je opravdovým estetickým vrcholem a útokem na lidské vnímání. Wotan je vyobrazen nejen jako nejvyšší otcovská postava obou společenských řádů v Prstenu, ale obnažuje i svoji lidskost, když se navěky odlučuje od své nejmilovanější dcery<sup>34</sup> Brünnhildy. Trest za její neposlušnost – vyhnání ze světa Bohů – totiž zároveň trestá i Wotana samotného<sup>35</sup>, jelikož Brünnhilde se stává lidskou bytostí čili smrtelníkem.<sup>36</sup> Celá scéna započne krátkým orchestrálním úvodem, ovšem zvukově přináší emocionální vrchol, který již

---

<sup>32</sup> I přesto, že šlo o významnou festivalovou produkci, pořizenou při stém výročí světové premiéry Prstenu Nibelungů.

<sup>33</sup> Herbert von Karajan nerad zohledňoval v hudbě lidský faktor a do popředí kladl zvukovou čistotu nahrávky nad její přirozenost. Hudba působí velkolepě, však oproštěna emocí/umělá. Navíc je známo, že Karajan upřednostňoval symfonickou složku a fyzické možnosti pěvce často ignoroval. Karajanova nahrávka Prstenu je ovšem zaslouženě vyzdvihována nad toto Boulezovo uchopení, stejně tak jako komplet tetralogie Sira Georga Soltiho.

<sup>34</sup> Potomků má nespočet.

<sup>35</sup> Mj. je zajímavé, že Wotan se vůbec nepozastaví nad svým činem i přesto, že ví, že dceru již nikdy nespatří.

<sup>36</sup> Zde se nabízí paralela s antickým uměním tragédie (Sofoklés – Kreón a Antigona) nebo dokonce s renesančním Králem Learem Williama Shakespeara.



ve zbytku opery nepoleví a Valkýrou hudebně prostupuje až do konce. Smělý a jistý zvuk orchestrálního mistrovství předsezval nosnou pasáž, jeden z nejzajímavějších leitmotivů celé tetralogie. Velmi výrazná je scéna nesoucí jméno Kouzlo ohně. Zde zaznívá orchestr triumfálně a především uvěřitelně, nikoliv jako ve Zlatě Rýna, kdy Bohové opájení sebeklamem vstupují přes duhový most do Walhally v domnění, že budou neomezeně a navždy vládnout světu. V tomto kontrastu se zrcadlí opravdová hudební upřímnost a Boulezův večer plný vzrušení tímto vrcholí. Dochází k dokonalému propojení všech hudebních složek.

James Levine, dlouholetý hudební ředitel **Metropolitní opery v New Yorku** je dirigentem, který má obrovské zkušenosti s prováděním Wagnerových oper. Přestože historicky stěžejní je jeho provedení Lohengrina<sup>37</sup>, které mnozí považují za hudebně-estetický vrchol této opery, jeho dirigování Prstenu za praktická léta v oboru neztratilo nic na svých kvalitách, ba naopak působí až „nadlidsky“. Hudební nastudování Valkýry není nikterak prvoplánové a již v prvním dějství je precizním důkladem jasné konfrontace „lidských emocí“ se „světem bez lásky“, který se nám naskýtal ve Zlatě Rýna. Skrývá v sobě nabitý a vzletný impuls, jenž by se dal lépe snad charakterizovat jakýmsi „vyšším posláním“. Celé první jednání souzní jako symfonické dílo a působí až mesmericky. Každé z dalších jednání je nabité emocemi, které jsou na úrovni únosnosti, když zohledníme délku trvání každého (přes hodinu čistého času). Velký podíl na vyjádření citů má také složení orchestru a sólistů koncipované v nevyšším možném měřítku. Levine jakoby hudebním jazykem promlouval za Wagnera a pojil jej intelektuální kontakt s Wagnerem samotným. Tempa orchestru jsou podřízena tempu pěvců.<sup>38</sup> Hudební drama nedisponuje jako koncert. Levinovo nastudování směřuje ke komplexnímu divadelnímu zážitku.

V nastudování Metropolitní opery hudebně vyniká především Siegmundova pasáž „Ein Schwert Verhiess Mir Der Vater“, která v podání orchestru působí pompézně a kde Jonas Kaufmann ztělesňuje opravdovou velikost hrdinné osobnosti Siegmundovy. Ukázková je práce dechové složky orchestru. V mnoha nezapomenutelných pasážích, mezi nimiž jmenujme i Jízdu Valkýr, orchestr striktně následuje Levinovy/Wagnerovy instrukce. Valkýra v orchestrálním podání působila spíše jako „řecký chór“ a podepsala se pod zvláštní význam vyprávění celého příběhu.

---

<sup>37</sup> Metropolitan opera New York (2002), Eva Marton, Siegfried Jerusalem.

<sup>38</sup> Je pravdou, že dřívější nastudování (2002) dirigoval Levine rychleji a může to být zapříčiněno i přílišným věkem a úbytkem fyzických sil.

## 4.2.2 Pěvecká interpretace

Pěvci mají v **Boulezově** představení velkou výhodu dirigentova přístupu ke ctění Wagnerova zápisu. Dirigent se primárně snaží, aby zpěváci nesváděli zvukové souboje s orchestrem. I jindy triumfální pasáže se nesou v poklidném duchu (Siegmundovo vytrhnutí meče ad.). Pěvci se vrcholově projeví až v závěru ve vzájemném splynutí a mohou tak vykresleně modelovat dramatické situace dialogů. Bayreuthské provedení však skýtá nejlepší wagnerovské osobnosti tehdejší doby, z nichž mezi nejvýraznější patří Donald McIntyre či ještě dnes vyhledávaná wagnerovská pěvkyně Gwyneth Jones. Strhující je interpretace Matti Salminena v roli Hundinga, jehož hrdinný bas se nese i v nejnižší možné poloze stále nad orchestrem.

**Metropolitní opera** stabilně vychází z toho nejlepšího, co se pěvecky v Evropě i mimo ni naskýtá. Při uvedení celého cyklu tomu nebylo jinak. Interpretace zde vychází z přirozeného rytmu divadelního dialogu a intonačních nuancí: zpěváci budí dojem, že na některých místech mluví polohlasem, v jiných pasážích šeptají, jinde zas mluví hlasem plným. Nezpívají neustále na okraji svých možností, jak se od tradičního wagnerovského pojetí očekává. Oproti bayreuthskému Prstenu se bohužel nastudování Metropolitní operou neubrání dojmu, že stránka efektu přebíjí stránku uměleckou. Pěvecké výkony jsou nevyrovnané a do popředí se klade herectví.<sup>39</sup> Je záhodno uznat, že tento princip herectví zastíní patetické nastudování z Bayreuthu. V rovině pěvecké je nutno vyzdvihnout výkon dosud téměř neobjevené Evy-Marie Westbroek v roli Sieglindy či Jonase Kaufmanna v roli jejího dvojčete Siegmunda. Herecky je výrazný rovněž Bryn Terfel, který ovšem nepřesvědčuje natolik jako pěvec<sup>40</sup>. Za to Deborah Voigt je všestrannou umělkyní, u které začíná být wagnerovský repertoár dominantní složkou. Výrazný pěvecky i esteticky je zde ansámbl Valkýr.<sup>41</sup>

## 4.2.3 Estetika v rovině scénické i režijní

Prostor **bayreuthského divadla** s půdorysem amfiteátru odkazuje spíše na antiku. Orchester skrytý pod pódiem esteticky neruší vzhledem (lampy na stojanech) ani zvukem (zpěv je bez obtíží nosný). Zajímavý postřeh se při tomto provedení nabízí hned zpočátku, jelikož „německý klenot“ měl na starost francouzský tým – režisér, scénograf i dirigent. Myšlenka výsostně odvážná. Sázka tehdejšího ředitele Wolfganga Wagnera na divadelníky

---

<sup>39</sup> Vlivem všestrannosti dnešních pěvců se vytrácí specializace v oboru a wagnerovské pěvecké umění je tímto potlačováno. Nepěstuje se estetika tohoto fenoménu a bohužel s ní upadá úroveň nových nastudování.

<sup>40</sup> Bryn Terfel je ryze lyrický barytonální hlas, ideální v interpretaci Mozartovy či Rossiniho operní tvorby.

<sup>41</sup> Začátek třetího dějství (Hojotoho! Hojotoho!)

nezatížené německou historií a wagnerovskou inscenační tradicí naskýkala možnost oprostít se estetickému konzervatismu. Další nepřehlédnutelný postřeh, je estetická převýchova publika, kterou lze na tomto provedení Prstenu demonstrovat a jež měla jasný vliv na pozdější interpretace. Je totiž obecně známo, že premiéra byla díky svému modernímu uchopení skandální (publikum pískalo, ba dokonce vyhrožovalo režisérovi smrtí), avšak během pěti let se představení stalo historicky triumfální a nepřekonané.<sup>42</sup> Od zneuznaného představení se tedy Chéreaův Prsten stal symbolem wagnerismu přezdívaným dnes zaslouženě „Prstenem století“.

Schmidt vsadil prostředí Prstenu do rozmezí od revolučního roku 1848 až po 30. léta 20. století. Koncepce tedy vychází z období, kdy Richard Wagner tetralogii komponoval. I kostýmy odkazují na období 30. let (společenské večerní šaty, smokingy, upravené účesy, náhrdelníky, lakové nehty apod.). Nejspíš se realizační tým snažil poukázat na stále aktuální nebezpečí zneužití moci (o které jde v Prstenu především) a její možný dopad na společnost. V inscenaci Valkýry dominuje ještě tzv. estetika „Neubayreuthu“, která stojí na abstrakci, geometrii, stylizaci, symbolismu a čisté scéně bez dekorací. Chéreaův Prsten si vystačí s praktikáblý a kruhovým horizontem. Důležitou roli zde hrají světla a projekce (oblaka či oheň), důraz se klade na věčnou esenci bytostí a věcí. I přesto jsou výprava i kostýmy nákladnými.<sup>43</sup> Nastudování působí jako hra se symboly. Obydlí Hundinga a Sieglindy zde vypadá spíš jako „znásilnění lesa architekturou“, nežli chýše kdesi v horách. Les i studna ční přímo z podlahy domu. Spojíme-li toto nepřírozené obydlí s přírodně založenou Sieglindou, metaforicky na nás působí Hundingovy zdi jako obklíčení Sieglindina lesa. Symbolicky toto nešťastné splnutí navíc podtrhává seschlý strom vsazený vprostřed interiéru. Silný scénografický přerod nastává až příchodem Siegmunda, kdy se dům pootevře přírodní scénérii lesa a svalu měsíce. Do tohoto neživého obydlí vchází nový život. Závěre Valkýry, kdy Siegmund vytáhne meč z kmene stromu a spojí se v milostný akt se Sieglindou, se zadní stěna rozestoupí zcela a symbolizuje tak i otevření ženského klína. Manželská promluva Wotana a Fricky se odehrává v tíživém prostředí pracovny, kdy scénu zdobí pouze kyvadlo a zrcadlo – symbolická znamení nám zde označují sdělení. Kyvadlo odpočítává Wotanovu osobní prohru s Frickou a v moment Wotanova selhání se zastavuje. Zrcadlo obnažuje Wotana před sebou samotným a přímé konfrontaci se vyhýbá. Inscenace se nese v duchu Schopenhauerovském. Není z ní cítit touha po uspokojení režisérovy osobní tužby

---

<sup>42</sup> Některé zdroje uvádějí až bezmála devadesátiminutový potlesk.

<sup>43</sup> Scénograf sic volil prostou realistickou scénu, která je kontrastem k romantickému (snovému i pohádkovému) prostředí. Tento fakt však nelze vyložit tak, že pořizovací náklady scény byly malé.

„svobodného jednotlivce“. Doslova se zřídka radostného „řeckého“ pohledu na svět a dokládá pocity nicotnosti světa.

Od pohledu zcela jiné je nastudování **Metropolitní operou**. Režisér Wagnerovu hudbu v tradičním duchu povyšuje na cíl. Za pomoci moderních efektů jevištní dílo nestojí pouze na základě jednoty básnictví, hudby a umění interpretace (rovina pěvecká i herecká). Je opravdovou syntézou, vč. umění výtvarného (scéna, kostýmy, světelný design, pohyblivé pódium). Metropolitní opera vynaložila na vzezření scény obrovské finanční prostředky a na provedení je to znát. Inscenačně se zde akcentuje monumentalita a heroičnost s notnou dávkou pompéznosti. Postavy svým jednáním i situacemi jsou výsostně prokresleny jak dramaticky, tak hudebně. Prsten Nibelungů nastudováním v Metropolitní opeře vychází z klasického Wagnerova námětu středověké germánské mytologie, avšak obdařeného jasným pozlátkem moderní doby. Scéna se opírá o konkrétní vyobrazení skutečnosti a díky dnešní divadelní technice vytváří vskutku jevištní podívanou. Klade do popředí pohádkové motivy Wagnerova Prstenu nad filosofii destrukce. Režisér s operními pěvci pracuje jako s činoherci. Využívá naplno dramatického potenciálu a prokresluje tak psychologický obsah každé postavy tohoto dramatu<sup>44</sup>.

Režisér i scénograf vsadili prostředí Valkýry do osvědčené doby mytologického středověku a podněcují jej především barvitostí scény i kostýmů. Wotan je vyobrazen jako válečný bůh v rytířské zbroji. Stejně tak Valkýry, jakožto výběřčí padlých na bojišti, jsou kontrastně velmi krásné, ale i nebezpečné dívky, ozbrojené štíty, oštěpy i přilbami. Sieglinde a Siegmund jsou divákovi od počátku rozpoznatelnými sourozenci, především svými kadeřavými dlouhými vlasy. V kontrastu k nim vstupuje Hunding v kostýmu tvrdého válečníka s kožešinovým límcem a skeletem zabitého zvířete, jež zrcadlí jeho absolutistickou povahu. Rovněž Fricka přijíždí na scénu v křesle zdobeném beranými rohy – poukazují na její odmítání kompromisu, tvrdohlavost a nadvládu vůči svému partnerovi Wotanovi. Výrazným prvkem celé opery je impozantně zmítající se pódiová abstraktní konstrukce, kterou řídí výpočetní technika. Tato konstrukce, kterou tvoří čtyřicet desetimetrových prken je tmelícím elementem mezi jednotlivými dějstvími a scénami, ať již tvoří temný les, ohnivě prostředí Walhally, či slouží jako okřídlení koně při jízdě Valkýr za padlými válečníky. Důležitou roli zde sehrává pódiová projekce, jež tato prkna vždy patřičně nasvětlí a zvýrazní tak atmosféru fabule. Zajímavá je také práce s kamerou, která je zde pohyblivá, působící akčně, nikoliv statická jako v případě nastudování bayreuthského.

---

<sup>44</sup> Obecně nemá textová stránka v opeře takový význam jako v činohře, výjimku tvoří Wagnerovo operní dílo, kde je děj přímo závislý na textu.

Toto nejnovější nastudování Prstenu oproti bayreuthskému působí jako pohádkový příběh a je pro diváka zážitkem, u nějž se necítí nepříjemně svazován, jako v případě Boulezova provedení. Vše na scéně je divákovi tzv. naservírováno. Režisér nenutí publikum přemýšlet nad hlubším pojednáním tohoto monumentálního představení.

## ZÁVĚR

Estetická stránka operního umění se vyvíjela souvisle s proměnou hudebního trendu daného období. Od počátků přerodu artificiální hudby v operní umění se vedly spory o přední pozici operních velmocí. Komparace poukázala na to, jak významný vliv měli na tento vývoj především italské skladatelé a skladatelé z německy mluvících zemí. Je zajímavé sledovat na časovém kontinuu proměnu esteticky „krásných“ prvků, jenž byly v průběhu dějin do operních děl postupně vkládány a znovu z nich odstraňovány. V rámci estetiky kompozice a hudební formy se ubíral směr od zpívání jednotlivých písní bez návaznosti, přes spojování árií s recitativy a singspielem, následné odstraňování recitativů i singspielů až po nahrazování dělených částí nepřetržitým tokem melodie (tím samozřejmě vývoj opery nekončil a posouval se dál přes pluralismus 20. století).

Wagnerův hudební vklad je nesporný jak v úrovni technické (nové akustické možnosti divadel, orchestr pod pódium, nové hudební nástroje), v úrovni kompoziční (leitmotivy, sprechgesang, odstranění ustálené formy a číslování, disonantní harmonické rozvody, Gesamtkunstwerk – pěvecký interpret se pouze spolupodílí na celkovém efektu) i v úrovni interpretační (vzezření hrdinného či charakterního pěvce, jeho ustálený definovaný rozsah, motivy zápolení lidské existence s božskou, vysoká tessitura). Veškeré ze zmiňovaných prvků se spolupodílely na utváření estetického obrazu opery konce 19. i celého 20. století a měly řadu epigonů a především pokračovatelů (Strauss, Dvořák, Smetana, Janáček, Berg, Schönberg, Bartók).

O fenomén „wagnerovské interpretace“ se zapříčinili rovněž pěvci/propagátoři. Wagnerovská interpretace vyžaduje důkladné rozvržení sil a neustále má na paměti šíři vokálu v plném rozsahovém spektru. Okrajový tón je sice nasazen měkce a veden tzv. krytím, avšak neměl by splynout barevně s mohutným orchestrem. Pro interpretaci německého romantického repertoáru je stěžejní zpívat německou pěveckou technikou. Většina interpretů tzv. starších škol má dlouhověkovou kariéru, i když časem mění hlasový obor za nižší. Stále jsou však aktivními pěvci i po šedesátém či sedmdesátém věku svého života, což je dneska zřídka. Proměnu kultivovanosti projevu lze demonstrovat na existujících nahrávkách

(výrazná proměna dikce, proměna hrdinného zevnějšku, odklon od jasně definovaného oboru po mnohostrannost pěvce, vývoj dynamické operní scény, důraz na vzezření pěvce).

Opera Valkýra je vrcholným umělecko-estetickým dílem Wagnera jako dramatika a rozvíjí svobodu a odvahu skladatele komponovat bez rámce – nechat se unášet proudem idejí a nápadů. Valkýra demonstruje metafyzický konflikt člověka vzpírajícího se božským principům, kdy lidství, i přes přinášené oběti, v souboji postupně vítězí. Poukazuje na nesvobodu božstva v kontrastu volného člověka nechajícího se raději padnout v boji, nežli zbaběle požívat slasti v Nebi.

Obě ztvárnění patří mezi umělecky hodnotná, i když každé preferuje jiné aspekty. Mezi uvedením obou částí tetralogie je bezmála čtyřicetiletý rozestup, což je samozřejmě znát i na technických možnostech divadel. Na starší z představení lze dnes pohlížet jako na prověřené časem a v jistém směru, především scénickém, je dodnes nepřekonané. Moderní uchopení Metropolitní operou je zase nejdražším počinem v historii opery a přináší tak jedinečnou zábavu na vlně středověké mytologie, plnou bájných hrdinů a soubojů lidství s božstvy.

Nastudování pro potřeby Bayreuther Festspiele stojí esteticky na abstrakci a profiluje se jednoduchým, až tíživým vzezřením. Nad pohádkovost je zde vyzdvihována filosofická myšlenka – totiž souboj člověka s Bohem, souboj nejen v doslovném smyslu, ale i v duchovní rovině. Jestliže Boha popírám, nepřipouštím si jeho sílu ani existenci. Ba naopak nastudování zachází ještě dál – božstvo obnažuje a poukazuje na jeho slabiny – zbabělost a nabubřelost. Bayreuthské nastudování je procházkou údolím symbolismu a dokladem umného užití Gesamtkunstwerku v praxi.

Nastudování Metropolitní operou je především esteticko-umělecký zážitek podkreslený neskutečně impulzivním hudebním nastudováním a precizními hereckými výkony. Pěvecky je inscenace nevyrovnaná, za to scénicky i dramaticky strhující. Je sledem velkolepých obrazů a důkladem pompéznosti. Tmelícím prvkem představení je velkotonážní futuristická konstrukce. Provedení je děláno srozumitelně a drží si značný historický i filosofický odstup od diváka. Nikterak jej nesvazuje a pohodlně nechává být třetí osobou, které se dění na scéně, mimo pobavení sebe sama, netýká.

# SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

## I. LITERATURA

BATTA, András. *OPERA. Composers. Works. Performers. Z německého originálu OPERA. Komponisten. Werken. Intepreten.* England: Ullmann Publishing Gmbh, 2009. ISBN 978-3-8331-2048-0.

DIETZE, Roswitha. *Der königlich sächsische Hofopern-und Kammerrsänger Joseph Tichatscheck Seine Familie und sein Leben.* Náchod: Stopami dějin Náchodska, 2008.

FÜRSTENAU, Moritz. *Joseph Tichatschek: eine biographische Skizze nach handschriftlichen und gedruckten Quellen.* Leipzig: Verlag von Gustav Heinze, 1868.

GLASENAPP, Carl Friedrich. *Das Leben Richard Wagners: Große Komponisten.* Lochsberg: BiblioLife, 2009. ISBN 9781273204463.

GRANFORTE, Apollo. *Krátké pojednání o zpěvu v teorii a praksi.* Česko: s. n., 1960.

LANGER, Eduard. *Deutsche Volkskunde aus dem östlichen Böhmen.* VIII Band, 1908.

LÉBL, Vladimír. *Cesty moderní opery.* Praha: Státní hudební nakladatelství, 1961.

LOHMANN, Paul. *Chyby hlasové techniky a jejich náprava: Hlasový poradce v otázkách a odpovědích.* Praha: Supraphon, 1968.

MAGEE, Bryan. *Wagner a filosofie.* Brno: BB/art s. r. o, 2004. ISBN 80-7341-337-X.

MAYRHOFFER, Manfred. *Festrede des Landtags und Reichsraths Ubeordneten Dr. Roser bei der Enthüllungsfeier der Gedenktafel des kgl. Sächsischen Opern und Kammersängers Josef Tichatschek am 11. Juli 1886 in Wefelsdorf.* Braunau, 1886.

MARTIENSSENOVÁ, Franziska. *Vědomé zpívání: Základy studia zpěvu.* Praha: SPN, 1989.

NEDBAL, Karel, POSPÍŠIL, Vilém. *Slavní světoví dirigenti.* Praha: Státní hudební nakladatelství, 1963.

NEDBAL, Miloslav, HRŠEL, Miroslav. *Slavná minulost německé hudby. Kapitoly z dějin německé hudby.* Praha: Panton, 1963.

NEWMAN, Ernest. *The Life of Richard Wagner: Volume 4:1866-1883.* Cambridge: Cambridge University Press, 1976. ISBN 9780521290975.

NEWMAN, Ernest. *Memoirs of Hector Berlioz from 1803 to 1865: comprising his travels in Germany, Italy, Russia, and England.* New York: Tudor Publishing, 1932. ISBN 0486215636.

NIETZSCHE, Friedrich. *Případ Wagnerův. Hudebnický problém.* Praha: Josef Pelcl, 1901.

NIETZSCHE, Friedrich. *Nietzsche contra Wagner. Akta psychologova*. Praha: Josef Pelcl, 1901.

PETRÁNEK, Pavel. *Richard Wagner a česká kultura*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2005. ISBN 80-7258-190-2.

REITERROVÁ, Vlasta. *Richard Wagner a prsten Nibelungův*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2004. ISBN 80-7258-179-1.

ROSNER, Robert. *Bel canto a moderní hlasová pedagogika*. Praha: SHV, 1963.

VAŇKOVÁ, Věra. *Operní pěvec Josef Ticháček*. Trutnov: Muzeum Podkrkonoší, Miscellanea, 1969.

VAŠEK, Rudolf. *Kultivovaný zpěv, jeho zásady a metodika*. Praha: Panton, 1977.

WAGNER, Richard. *Můj život*. Z německého originálu *Mein Leben*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2007. ISBN 978-80-7258-005-7.

WAGNER, Richard. *Drama zrozené hudbou*. Litomyšl: Nakladatelství Paseka v Litomyšli, 1995. ISBN 80-7185-002-0.

## II. AUDIOVIZUÁLNÍ ZDROJE

WAGNER, Richard. *Der Ring Des Nibelungen. Die Walküre*. New York: The Metropolitan Opera, 2014.

WAGNER, Richard. *Der Ring Des Nibelungen. Die Walküre*. Bayreuth: Bayreuther Festspiele, 2014.

## III. ROZHOVORY

JINDRA, Robert. 2016. Interview s šéfdirigentem Národního divadla Moravskoslezského, dirigenta Královského dramatického divadla ve Švédsku a Theater Freiburg o tématech: *Studium zpěvu v Německu; Wagnerovští pěvci. Interpretace Wagnerovy opery*. Ostrava 06. 01.