

POZNÁMKY K TEKTONICKÝM PRINCÍPOM V OPERÁCH RICHARDA STRAUSSA

BRANKO LADIČ

Mgr. Branko Ladič; Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, Gondova 2, 818 01 Bratislava; e-mail: branko.ladic@gmail.com

ABSTRACT

This article has as its theme the tectonic principles in the works of Richard Strauss, taking account of his first six operatic compositions. These principles diverge notably in the individual works. *Salome* and *Electra* are so-called symphonic operas – apart from use of the orchestral apparatus, they are characterised especially by the applied tectonic and formal principles, adopted partially from so-called absolute music. Principally this means the sonata-form elements which we encounter in these operas – thematic dualism, tonal planning, tonal equalisation. In *The Knight of the Rose* and *Ariadne on Naxos*, as regards tectonics there is a tendency towards the classical model of so-called number opera, though on a different qualitative level – to a greater extent there is a prominence of song and a traditionally conceived periodicity.

Key words: Sonata form, sonata principle, symphonic opera, number opera, periodicity

Operný odkaz Richarda Straussa (1864 – 1949) môžeme nepochybne vo viacerých ohľadoch označiť za výnimočný – či už ide o stránku kompozično-technickú, dramaturgickú alebo výrazovú –, pritom však nesmierne rozmanitý. Skladateľ sa tvorbe pre operné javisko venoval bezmála celé polstoročie – počínajúc *Guntramom* (dokončený 1893) a končiac *Capricciom* (1941). Za toto obdobie európska hudba a opera prekonali skutočne pozoruhodný a dovtedy nevídaný vývoj, ktorý Strauss do veľkej miery reflektoval, aj keď, samozrejme, selektívne a s pribúdajúcim vekom v znižujúcej sa miere.

V tomto texte sa budeme venovať tektonike štyroch kľúčových operných opusov Richarda Straussa: jednoaktoviek *Salome* (1905) a *Elektra* (1909), hudobnej komédie *Der Rosenkavalier* (*Gavalier s ružou*; 1911) a opery *Ariadne auf Naxos* (*Ariadna na Naxe*; 1912/1916). Na týchto dielach sa dá asi najnázornejšie poukázať na premeny skladateľovho ponímania a stvárnenia hudobnodramatického diela, vrátane povestného „obratu“ medzi *Elektrou* a *Gavalierom s ružou*, ktorý by sme s istými výhradami mohli nazvať príklonom k špecifickému straussovskému opernému neoklasicizmu.

Jednou z dôležitých otázok v procese Straussovho skladateľského dozrievania bola otázka nájdenia vlastného vzťahu, vymedzenia sa voči wagnerovskému hudobnému a drama-

turgickému dedičstvu. Richard Strauss vyrastal v prostredí naladenom nepriateľsky hlavne k vrcholným dielam reformátora – predovšetkým Straussov otec Franz bol Wagnerovým prudkým odporcom. Pritom však prirodzený záujem Richarda Straussa, jeho dirigentská činnosť a v neposlednom rade jeho priateľstvo s prvým huslistom Meinigenského orchestra a Wagnerovým „apoštolom“¹ Alexandrom Ritterom (1833 – 1896) spôsobili, že mladý skladateľ dôkladne spoznal Wagnerove hudobné drámy, jeho teoretické dielo i jeho filozofické východiská, a v konečnom dôsledku sa stal Wagnerovým prívržencom. Bol to práve Ritter, ktorý Straussa nasmeroval k jeho prvým operno-kompozičným plánom, samozrejme podľa Wagnerovho vzoru. Pravdepodobne on navrhol aj námet trojdejstvej opery *Guntram*.² Libreto si Strauss napísal – v súlade s wagnerovským tvorivým modelom – sám. Námet, postavy a dejové motívy – nemecký stredovek, spevák Guntram, ktorého tajná spoločnosť „bojovníkov lásky“ (*Streiter der Liebe*) vyslala, aby napravil krivdy páchané starým kniežatom, ako aj tajomný Friedhold, ktorý je de facto Guntramovým tútorom – to všetko až príliš pripomína Wagnera, predovšetkým *Parsifala* (zrejme paralely sú medzi Guntramom a Parsifalom, Friedholdom a Gurnemanzom, Kniežatom a Klingsorom), a aj *Tannhäusera*. Hudobné stvárnenie a koncepcia tieto paralely iba zvyrazňujú. Strauss exponuje rozsiahly leitmotivický aparát – jednotlivým leitmotívom boli neskôr dokonca priradené názvy, podobne ako v prípade Wagnerových diel. Jeho invencia a narábanie s tematickým materiálom leitmotívov svedčia o bravúrnem zvládnutí Wagnerovej techniky. Pomerne úspešnú premiéru opery vo Weimare (10. máj 1894) a uvedenia vo Frankfurte a v Prahe zatienil neúspech v Mníchove – skladateľovom rodnom meste (16. novembra 1895).

Nejednoznačné prijatie *Guntrama* Straussa znechutilo a určitý čas uvažoval, že sa úplne zriekne ďalších operných plánov. Napokon sa však rozhodol originálnym spôsobom pomstiť rodnému mestu. Spolu s libretistom Ernstom von Wolzogenom si vybrali úsmevný námet zo zbierky *Holandských povestí*³ a preložili ho do Mníchova. Námet jednoaktovky *Feuersnot* (*Ohňa zmar*; 1901), príbeh o dievčati, ktoré nedodržaním sľubu spôsobilo vyhásnutie všetkých ohňov v meste, smeruje k žánru komickej opery, jej hudobné stvárnenie teda nemohlo mať iný základný vzor ako Wagnerových *Majstrov spevákov norimberských* (s jednotlivými prvkami a narážkami na ďalšie diela bayreuthského majstra). Napriek množstvu paralel s *Majstrami spevákmi* je *Ohňa zmar* predsa krokom vpred, a to koncepčne, dramaturgicky i hudobne. Napriek stále prítomnému Wagnerovmu tieňu je tu Straussova osobnosť a osobitosť jasne citeľná, omnoho jasnejšie než v *Guntramovi*.

Až dielo, ktoré nasledovalo, znamenalo skutočnú Straussovu emancipáciu – *Salome* (1905), skomponovaná podľa rovnomennej drámy Oscara Wilda. Táto opera priniesla ideovo úplne odlišný námet, nehovoriac už o hudobnom spracovaní. Spolu s *Elektrou* (1908), prvou Straussovou operou, na ktorej skladateľ spolupracoval s kongeniálnym libretistom Hugom von Hofmannsthalom, tvoria nepochybne vrchol dovtedajšej Straussovej tvorby.

V názve tohto príspevku sa objavuje slovné spojenie „tektonické princípy“. Tektoniku Straussových opier možno samozrejme sledovať vo viacerých rovinách, pričom

¹ MANN, William: *Richard Strauss. Das Opernwerk*. Laaber : Laaber Verlag, 1981, s. 4.

² MANN, Ref. 1, s. 4.

³ WOLF, Johann Wilhelm: *Niederländische Sagen*. Leipzig : F. A. Brockhaus, 1843.

základnou rovinou tektonického formovania ostáva rovina „hudobno-básnických periód“ („musikalisch-dichterische Periode“), ktorých fungovanie v podmienkach „hudobnej prózy“ opísal Carl Dahlhaus na materiáli Wagnerových hudobných drám.⁴ V rozboroch tektonického riešenia Straussových operných diel, najmä jednoaktoviek *Salome* a *Elektra*, sa však často stretávame aj s aplikáciou iných, „neoperných“ tektonických princípov. Práve tomuto analytickému hľadisku budú venované nasledujúce riadky.

Trochu antitetické slovné spojenie „symfonická opera“, často používané aj v súvislosti so *Salome* a *Elektrou*,⁵ vyjadruje podstatu mnohých hudobnodramatických diel predovšetkým nemeckej proveniencie tej doby. Základnými znakmi sú symfonické obsadenie orchestra, leitmotivická práca a hudobnodramatická deklamácia, teda atribúty, ktoré vo svojom diele rozvinul Richard Wagner. Samozrejme, podľa týchto kritérií sú wagnerovskými opusmi aj Straussove prvé dve opery *Guntram* a *Feuersnot*. Predsa však je symfonizmus *Salome* a *Elektry* intenzívnejší, a najmä konzekventnejší než v prvých dvoch operách skladateľa. Toto tvrdenie je možné doložiť vo sfére, ktorá je pre „symfonickú operu“ príznačná – vo sfére formy, kde prichádza k nahrádzaniu tradičných formových riešení opery a hudobnej drámy 19. storočia aplikáciou formových postupov tzv. absolútnej hudby, predovšetkým prvkov *sonátovej formy*.

Sonátová forma bola vo svojej vykryštalizovanej a najrozšírenejšej podobe v tzv. absolútnej hudbe prítomná už pred rokom 1800. Teoreticky ju „kodifikoval“ Adolf Bernhard Marx okolo roku 1840,⁶ teda až potom, čo došlo vo vrcholných klavírných sonátach Ludwiga van Beethovena (1770 – 1827) už k jej prekonaniu, resp. k jej závažným inováciám. Sonátová forma vo svojej „kodifikovanej“ podobe pozostáva z troch dielov – expozície, rozvedenia a reprízy, prípadne s introdukciou a kódom. Expozícia obsahuje hlavnú tému, modulujúcu medzivetu, vedľajšiu a záverečnú tému a koncentruje sa teda na uvedenie dvoch kontrastných tém alebo tematických plôch v kontrastných tóninách. Rozvedenie pracuje s materiálom uvedeným v expozícii, môže však obsahovať aj nový materiál – tzv. epizodickú tému, resp. epizódy. To sa stalo častým prostriedkom v programovej hudbe, kde formové riešenie musí byť skĺbené s programom. Repríza uvádza materiál expozície, pričom odstraňuje tonálny kontrast medzi témami (tzv. tonálne vyrovnanie).

Práve prítomnosť dvoch kontrastných tém (tematický dualizmus) a tonálne vyrovnanie v repríze sú popri uvedenom pôdoryse hlavnými znakmi sonátovej formy. Ako ukázal neskorší vývoj európskej hudby v 19. storočí, sonátová forma ako taká i jej jednotlivé znaky našli široké uplatnenie, a to aj v programovej hudbe, ktorá v tom čase zažila najväčší rozmach. Dôvodom preferencie sonátovej formy bola jej schopnosť vy-

⁴ Por. DAHLHAUS, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel : Bärenreiter, 1990.

⁵ Por. napr. OKADA, Akeo: Oper aus dem Geist der symphonischen Dichtung. Über das Formproblem in den Opern von Richard Strauss. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, roč. 53, 1996, č. 3, s. 234.

⁶ MARX, Adolf Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition: Praktisch theoretisch*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1847. K tejto problematike por. BANDUR, Markus: *Sonatenform*. [Encyklopedické heslo.] In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Ludwig Finscher. Sachteil, zv. 8. Kassel : Bärenreiter, 1998, s. 1608.

stavať a vnútorne zjednotiť veľké hudobné plochy. Uplatňovala sa aj na pôde symfonickej básne, ktorú vytvoril Franz Liszt, napriek výsostne mimohudobnej programovosti tohto nového hudobného druhu, samozrejme, v značne inovovanej podobe, resp. podobách (napríklad už spomínané epizodické témy v rozvedení, prípadne v celom priebehu skladby, v závislosti od konkrétneho programu). Richard Wagner dokonca v spise *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* požadoval aplikáciu foriem absolútnej hudby aj na hudobnodramatické dielo: „nová forma dramatickej hudby musí vykazovať jednotu symfonickej časti [...] Témy musia byť ako v symfonickej časti kontrastné, musia sa dopĺňať, pretvárať, deliť a spájať“.⁷ Wagner poukazuje na tematický dualizmus, jeden z hlavných znakov a predpokladov sonátovej formy, a jeho obrovský jednotiaci potenciál, pokiaľ ide o súdržnosť tektonického riešenia celku. Na druhej strane, sám Wagner vo svojich hudobných drámach de facto po tomto prostriedku nesiahla a súdržnosť celku rieši predovšetkým dôkladne prepracovanou leitmotivickou technikou. Strauss teda inšpiráciu k aplikácii „sonátových princípov“ vo svojich hudobnodramatických dielach našiel predovšetkým v symfonickej básni. Napokon, netreba zabúdať, že hudobná dráma a symfonická báseň sa vyvíjali spolu a navzájom sa ovplyvňovali, dokonca možno hovoriť o tom, že symfonická báseň ovplyvnila prechod od opery k hudobnej dráme.⁸ Navyše musíme brať na zreteľ živú výmenu názorov a priateľský vzťah tvorcov oboch koncepcií – Wagnera a Liszta. Sám Strauss bol v dobe, keď písal svoju opernú prvotinu, uznávaným symfonickým skladateľom a tvorcom mimoriadne úspešných symfonických básní (*Don Juan*, 1889; *Macbeth*, 1888 – 1890; *Tod und Verklärung / Smrť a vykúpenie*, 1889; *Till Eulenspiegel*, 1895; *Also sprach Zarathustra / Tak vravel Zarathustra*, 1896; *Don Quijote*, 1897; *Heldenleben / Život hrdinu*, 1898). Symfonická báseň ako druh programovej hudby nie je tak prísne viazaná na tradičné formové schémy, napriek tomu sa pri analýze väčšiny diel tohto žánru, či už ide o diela F. Liszta alebo R. Straussa (a samozrejme aj B. Smetanu, A. Dvořáka a iných) preukazuje, že skladatelia uplatňujú formové riešenia známe z tzv. absolútnej hudby, a to predovšetkým v snahe vyhnúť sa z hľadiska tektoniky málo súdržnej a proporčne vágnej deskriptívnej hudbe. Miera aplikácie „tradičného“ formového riešenia sa v jednotlivých dielach, samozrejme, líši, ale na druhej strane, práve „tradičnej“ formovej schéme sa na pôde symfonickej básne otvárajú nové možnosti a riešenia, súvisiace s aplikáciou tradičných formových schém na literárny (aspoň vo väčšine prípadov) program. Modifikácie modelu sonátovej formy, nezriedka zvyrazňujúce existujúce paralely medzi pôdorysom sonátovej formy a klasickej výstavby drámy,⁹ záviseli od konkrétneho prípadu a dotkli sa vlastne každého dielu: expozície, ktorá v novom druhu slúži predstaveniu charakterov v zmysle expozície dramatického diela, rozvedenia ako zápletky a peripetie, a reprízy ako dramatického finále, rozuzlenia (samozrejme, s tým, že v klasickej výstavbe drámy chýba moment reprízy v zmysle návratu). Dominantná bola tendencia smerujúca k „obrúseniu hrán“ medzi jednotlivými dielmi – v praxi sa to dialo prostredníctvom aplikácie prvkov a techník typických pre rozvedenie do celej

⁷ *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, zv. 10. Leipzig : E. W. Fritzsch, 1885, s. 185.

⁸ KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : ASCO Art&Science, 1994, s. 345.

⁹ Por. aj BANDUR, Ref. 6, s. 1608.

skladby, teda aj do expozície a reprízy.¹⁰ Na druhej strane vznikol v rámci samotného rozvedenia priestor pre epizódy, teda pre expozíciu nového motivického materiálu, viac-menej nesúvisiaceho s materiálom uvedeným v expozícii. Práve tieto inovácie umožnili aplikáciu sonátových prvkov aj v hudobnodramatických dielach. „Sonátovosť“ v nich, samozrejme, existuje v skutočne špecifických podmienkach a jej dôsledné analytické „stopovanie“ môže predsa len sklízať k špekuláciám; na obrovskej ploche hudobnodramatického diela je „sonátovosť“ v širšom slova zmysle skutočne ťažko vnímateľná (a, ako sme už spomínali, existujú paralely medzi pôdorysom sonátovej formy a klasickej výstavby drámy). Pravdepodobne preto Wagner, ktorý sám vo vyššie spomínanom spise požadoval „symfonickosť“ v opere a s ňou spojené formové usporiadanie, riešil napokon súdržnosť celku a zníženie závislosti na textovej predlohe inými prostriedkami – už spomínanou vyspelou leitmotivickou technikou a tematickým kontrapunktom, čo sa ukázalo predovšetkým vzhľadom na rozsah diel ako výhodnejšie. Na druhej strane Straussove opery *Salome* a *Elektra* boli ako jednoaktovky priam predurčené na aplikáciu sonátových princípov v omnoho intenzívnejšej miere. Taktiež si tu skladateľ mohol dovoliť omnoho koncentrovanejšie koncipovať tematický materiál, smerujúci k princípu tematického dualizmu. Pokúsme sa teda stručne načrtnúť hlavné tektonické princípy použité v oboch jednoaktovkách.

Opera *Salome* je rozvrhnutá do štyroch scén, ktoré sú „priznané“ aj nadpismi v partitúre, pričom ich začiatky sa kryjú so vstupom hlavných postáv, s výnimkou krátkej prvej scény (po s. 15 kl. výťahu), ktorá obsahuje dialógy vedľajších postáv (Naraboth, páža, dvaja vojaci, Kapadócičan) a plní funkciu introdukcie. V ich reči je však príneczná Salome prítomná, pričom prítomná je i hudobne: prvá scéna je vlastne expozíciou prvého tematického komplexu Salome. K ďalšej expozícii jej materiálu prichádza v druhej scéne, ktorá je vlastným vstupom princeznej („Ich will nicht bleiben“, číslo v partitúre 21). Jochanaan vstupuje na scénu v tretej scéne („Wo ist er, dessen Sündenbecher jetzt voll ist?“, č. 66, s. 37 kl. výťahu), jeho tematický materiál však Strauss exponuje už v obidvoch predchádzajúcich scénach, v ktorých zaznieva hlas neviditeľného Jochanaana z cisterny, v ktorej je uväznený (po prvý raz v prvej scéne: „Nach mir wird Einer kommen“, č. 11). Základný tematický materiál skladateľ teda exponoval v prvej, druhej a na začiatku tretej scény. Rozsiahle dueto Jochanaana a Salome, ktoré tvorí väčšinu tretej scény, zastupuje rozvedenie, vzhľadom na naozaj silnú prítomnosť jeho prvkov a princípov. Nachádzame ich však aj v dvoch predchádzajúcich scénach, čo môžeme považovať – ako sme už spomínali – za prejav princípu prenikania spôsobu práce príznačného pre rozvedenie do ostatných dielov sonátovej formy. To bolo v 19. storočí charakteristické najmä pre symfonickú báseň a v dobe kompozície *Salome* išlo o postup bežný vo viacerých hudobných druhoch.

Vstup Herodesa („Wo ist Salome? Wo ist die Prinzessin?“, č. 166) je začiatkom štvrtej scény, ktorá je najrozsiahlejšia (s. 78 – 202 kl. výťahu) a obsahuje z hľadiska formy pokračovanie rozvedenia i náznaky reprízy, a to predovšetkým v záverečnej scéne Salome. Monumentálny stredný diel, ktorý zaberá väčšinu štvrtej scény, sa samozrej-

¹⁰ OKADA, Ref. 5, s. 242.

me nezaobíde bez epizód – piesne Herodesa („Salome, komm, trink Wein mit mir“, č. 172), kvinteta Židov („Wahrhaftig, Herr, es wäre besser“, č. 188) a chorálu Naza-rejských („Er ist gekommen“, č. 209). Epizódy napokon nachádzame aj v tretej scé-ne v rámci dueta Salome a Jochanaana (napríklad ariózo Salome „Jochanaan, ich bin verliebt“, č. 91). Z jednotlivých tematických komplexov – Salome, Jochanaan, Herodes – výrazne dominuje tematický materiál Salome v kontraste s materiálom Jochanaana. Ich konfrontácia je konfrontáciou ženského a mužského princípu; tematický dualiz-mus je tu mimoriadne výrazný. Pritom je výrazný aj harmonický kontrast – dominujú-cou tóninou, v ktorej je exponovaný materiál Salome, je Cis dur, v prípade Jochanaana je to C dur. V záverečnej scéne Salome skladateľ exponuje obe hlavné témy v tónine Cis dur. Ide jednak o výrazný prvok hudobnodramaturgickej symboliky – „splynutie“ oboch postáv, ktoré je po ideovej stránke veľmi dráždivým, až blasfemickým dejovým vyvrcholením – a zároveň o akési tonálne vyrovnanie, čo je mimoriadne dôležitým prvkom sonátovosti. Tento úsek predstavuje reprízu, i keď v pomere k celku skutoč-ne stručnú. Treba však podotknúť, že klasická sonátová repríza so svojimi atribútmi, s konštitutívnym momentom návratu k expozícii v jej úplnej podobe, v kontexte vý-stavby drámy a v dimenziách rozsiahleho hudobnodramatického diela stráca význam a želaný účinok. Aj tu sa ukazuje, že v *Salome* nie je rozhodujúcim formotvorným prv-kom formový pôdorys, ale mimoriadne koncentrovaný a súvislý, „nedeliteľný“ proces rozvíjania tematického materiálu, harmonickej zložky i formy.

V literatúre sa často prízvukuje podobnosť Straussovej štvrtej opery *Elektra* s jeho predchádzajúcim operným dielom. Napriek tomu *Salome* a *Elektra* vykazujú značné odlišnosti, na ktoré napokon upozorňujú už Strauss a Hofmannsthal.¹¹ Tie sa týkali predovšetkým celkového výrazu i charakteru diela, ale aj odlišného hudobného a dra-maturgického stvárnenia sujetu. Opera má de facto sedem scén, od ich označenia však autor upúšťa (podobne ako Wagner v prípade *Parsifala*), pritom je však toto člene-nie jasné a zreteľné, keďže skladateľ jednotlivé scény oddeľuje kratšími či dlhšími me-dzihrami:

- I. Scéna slúžok – dominujúca tónina d mol
- II. Elektra – c mol / As dur / C dur
- III. Elektra a Chrysothemis – Es dur
- IV. Klytaimnestra – h mol
- V. Chrysothemis a Elektra
- VI. Orest
- VII. Druhá scéna slúžok, finále

Hlavný tematický a tonálny kontrast spočíva vo vzťahu Elektry a Chrysothemis. Ako vidíme, skladateľ v ich výstupoch aplikuje tradičný tóninový kontrast, typický pre sonátovú formu: c mol / C dur – Es dur. Elektra tu predstavuje „mužský“ prvok, a teda hlavnú tému, Chrysothemis ženský prvok a vedľajšiu tému, resp. plochu vedľajšej témy, čo je zjavné z použitej tonality a aj vzhľadom na melodicko-rytmickú a výra-

¹¹ Por. STRAUSS, Richard – HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Briefwechsel*. Ed. Willi Schuh. Mün-chen : Piper; Mainz : Schott, 1990, s. 19.

zovú stránku. K vlastnej expozícii týchto tematických komplexov dochádza v scéne Elektry („Allein!“, s. 20 – 35 kl. výťahu, 3 takty pred č. 35) a v „arióze“ Chrysothemis („Ich hab's wie Feuer in der Brust“, s. 40, č. 75), samozrejme aj s evolučnými úsekmi. Aj keď tonálny plán v tejto opere čiastočne nemá až takú výrazne koncentrovanú líniu a doslova formotvornú funkciu, ako tomu bolo v predchádzajúcej opere, viacero atribútov opodstatňuje úvahu analytika o aplikácii sonátových princípov. Opera ako celok vykazuje určité prvky reprízovosti, je „zarámovaná“ tóninou C dur, do ktorej vyústil úvodný vstup Elektry a ku ktorej sa skladateľ vracia na samom konci opery. Rozsiahla scéna Klytaimnistry s prevládajúcou tonalitou h mol („Was willst du? Seht doch, dort“, č. 132) má v porovnaní s predchádzajúcimi scénami omnoho evolučnejší charakter – preto tento rozsiahly úsek môže reprezentovať rozvedenie. Úvodná scéna slúžok (prebiehajúca prevažne v d mol) plní funkciu introdukcie.

Aplikácia formových princípov známych z absolútnej hudby pri komponovaní hudobnodramatických diel bola motivovaná predovšetkým snahou o čo najväčšiu súdržnosť celku a jeho jednotlivých častí. K najväčšiemu rozmachu tohto kompozičného postupu došlo v období na prelome 19. a 20. storočia. Samozrejme, miera aplikácie i samotný spôsob sa značne líšili. Hoci túto predznamenal Wagner (o čom svedčí už uvedený citát), odozvu našiel okrem skladateľov wagnerovskej línie, medzi nimi asi najmä Richarda Straussa, aj u antiwagnerovsky zameraných tvorcov: Ferruccio Busoniho (*Arlecchino*, 1917), Paula Hindemitha (*Mörder, Hoffnung der Frauen / Vrah, nádej žien*, 1921, a *Sancta Susanna*, 1922) či Albana Berga (*Wozzeck*, 1925).¹² Ide pritom o rôzne koncepcie a rôzne spôsoby uplatnenia uvedených formových princípov. Busoniho *Arlecchino* je číslková opera v tom najvlastnejšom zmysle slova, jednotlivé čísla skladateľ priraduje a organizuje na základe rozvrhu klasického sonátového cyklu, pričom túto jednoaktovku nedelí do štyroch scén, ale do častí (Sätze). Hindemith koncipoval operu *Vrah, nádej žien* ako štvorčasťovú symfóniu a operu *Sancta Susanna* ako variačný cyklus. Berg vo svojom *Wozzeckovi*, ktorý je nepochybne najslávnejším, azda najdôkladnejším a najvydarenejším príkladom aplikácie foriem z tzv. absolútnej hudby v hudobnodramatickej kompozícii, buduje každú z pätnástich scén opery na podôryse konkrétnej formy z absolútnej hudby. Tieto tendencie boli zamerané predovšetkým na čo najprepracovanejšiu a najdôkladnejšiu organizáciu hudobného materiálu operného diela ako celku a jeho jednotlivých častí. Treba podotknúť, že podobne ako v prípade Straussovej *Salome* a Elektry aj spomínané diela F. Busoniho a P. Hindemitha sú jednoaktovky, jedine Bergov *Wozzeck* je trojdejstvomou operou, ako som však spomínal, Berg rieši túto aplikáciu klasických foriem odlišným spôsobom.

Nasledujúca Straussova opera *Gavalier s ružou* bola pre Straussových súčasníkov dokonalým prekvapením. Už počas práce na *Elektre* sa Strauss viackrát vyjadril o potrebe a zámere zmeniť doterajšie východiská pri tvorbe koncepcie ďalšieho hudobnodramatického diela. Príklon k novej, „klasicizujúcej“ koncepcii mal viacero dôvodov. Jedným z nich bola iste aj exponovanosť predchádzajúcich diel, a to v oblasti výrazu i využitia hudobných prostriedkov. Výrazný vplyv v tomto ohľade mal na

¹² OKADA, Ref. 5, s. 236.

skladateľa aj jeho libretista Hugo von Hofmannsthal.¹³ Kompozícii *Gavaliere s ružou* predchádzal náročný a zdĺhavý proces výberu nového námetu; Hofmannsthal sa zaoberal postupne príbehmi o Semiramis, Saulovi, neskôr navrhol skladateľovi dva námety z obdobia Veľkej francúzskej revolúcie – Dantonovu smrť a 9. thermidor, a pomerne dlho sa zaoberal námetom na komédiu zo života G. Casanovu (*Cristinas Heimreise*). Napokon v liste z 11. februára 1909 skladateľovi oznamuje, že počas predchádzajúcich troch dní načrtnol scenár novej opery („Spieloper“, zatiaľ bez názvu), a predstavuje mu ideový zámer a charakteristiku dvoch dôležitých postáv – rolu pre barytón a mezzosoprán v mužskom preoblečení. Zároveň pripojil poznámku k časovému zaradeniu deja: Viedeň za vlády Márie Terézie.¹⁴ Skladateľa námet ihneď zaujal, a ako sa ukázalo, už samotný námet, taký radikálne odlišný od námetov predchádzajúcich Strassových opier, poskytol obom spoluautorom určitý kľúč k riešeniu otázky, ako „prekonať“ symfonicko-expresívny štýl *Salome* a *Elektry*.

Nová opera (*Gavaliere s ružou* je v každom prípade opera, nie hudobná dráma) sa v korešpondencii Straussa s Hofmannsthalom spomína ako „náš Figaro“,¹⁵ čo dostatočne vypovedá o zámerne novom smerovaní autorskej dvojice. Súvislosť s *Figarovou svadbou*, resp. s Mozartovou tvorbou vo všeobecnosti, nie je v prípade Straussovej a Hofmannsthalovej tvorby iba akýmsi bonmotom, ale špecifickým a pomerne zložitým historickým problémom. Strauss obdivoval Mozarta po celý život, predovšetkým pre jeho melodiku a pre jeho narábanie s hudobnými prostriedkami.¹⁶ Straussov príklon ku komediálnemu námetu a zároveň k určitej klasicizujúcej tendencii svedčí predovšetkým o jeho mimoriadne sofistikovanom prístupe k vlastnému skladateľskému vývoju a o snahe neopakovať sa, nestať sa „epigónom samého seba“ (čo je nebezpečenstvom vlastne každého úspešného skladateľa). Aj v prípade aplikácie „neoklasicistických“ prvkov Strauss postupuje opatrne – dômyselne vyberá, kombinuje a pretvára komponenty Mozartovho štýlu, a to navyše v mimoriadne citlivej miere. Táto inšpirácia má v Straussových operných dielach počnúc operou *Gavaliere s ružou* viaceru polôh. Okrem obdivu k Mozartovmu vedeniu melodického hlasu ide do veľkej miery, a to predovšetkým v prípade *Gavaliere s ružou*, o inšpiráciu Mozartom-dramatikom. Samotná typológia postáv v *Gavaliereovi s ružou* a *Figarovej svadbe* vykazuje určitú podobnosť, hoci musíme Hofmannsthalovi uznať veľkú dávku originality: medzi Maršálkou a Grófkou, Ochsom a Almavivom, Octavianom a Cherubinom nie je vzťah totožnosti, ich psychologický vývoj a vykreslenie, ako aj správanie sú značne odlišné. To, čo spája Straussa s Mozartom a Hofmannsthal s Da Pontem, je podobný postup pri koncipovaní vývoja drámy. Obaja libretisti koncipujú svoje postavy ako živé bytosti

¹³ Por. ZVARA, Vladimír: Werk und Kommentar. Zur Interpretation eigener Werke bei Strauss und Hofmannsthal. In: *Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium (München, 21. bis 23. Juli 1999)*. (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, zv. 17.) Ed. Bernd Edelmann, Birgit Lodes, Reinhold Schlötterer. Berlin : 2001 s. 148-149. Po slovensky: ZVARA, Vladimír: Komentár ako súčasť diela. Na okraj opier Richarda Straussa a Huga von Hofmannsthal. In: ZVARA, Vladimír: *Opera na rozhraní. Pohľady na vývoj hudobného divadla v období moderny*. Bratislava : Stimul, 2004, s. 26-27.

¹⁴ STRAUSS – HOFMANNSTHAL, Ref. 11, s. 54.

¹⁵ STRAUSS – HOFMANNSTHAL, Ref. 11, s. 86.

¹⁶ STRAUSS Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Ed. Willi Schuh. München : Piper; Mainz : Schott, 1989, s. 106.

z mäsa a kostí, so silnými a, čo je dôležité, aj slabými stránkami. Týmto spôsobom libretisti vylučujú tradičné, ale predsa len umelé delenie postáv na kladné a záporné. Dráma sa takto môže síce zdať menej „čitateľná“, konanie postáv však v omnoho väčšej miere odzrkadľuje skutočné, resp. pravdepodobné životné situácie. Treba poznamenať, že ide o výrazný tvorivý počin, nakoľko komická opera ako druh sa svojho „základného delenia“ postáv vzdávala iba ťažko – spomeňme si na typológiu postáv *commedie dell'arte*, ktorá sa stala východiskom opery buffy a tým výrazne ovplyvnila komickú operu ako žáner aj v netalianskom kultúrnom priestore.

Pokúsme sa teraz preskúmať, aké zmeny v porovnaní s dvoma predchádzajúcimi operami vykazuje partitúra *Gavalierra s ružou* v oblasti tektoniky. Predovšetkým si pripomeňme fakt, že ide o trojdejstvovú operu, čo, samozrejme, značne komplikuje aplikáciu formových princípov opísaných vyššie v spojitosti s Straussovými jednoaktovkami. Forma si tu sotva môže udržať takú intenzitu a koncentráciu, nakoľko sa „drobí a rozpadáva“, v jej priebehu nachádzame viacero vrcholov, resp. hudobnodramatických vyvrcholení (v prípade *Gavalierra s ružou* máme takéto vyvrcholenia tri: záver prvého dejstva, scénu odovzdávania striebornej ruže v druhom dejstve a záver opery).¹⁷ Kritika tohto postupu¹⁸ však azda nie je na mieste: trojdejstvový pôdorys je organickou súčasťou „neoklasicizujúcej“ koncepcie tohto diela a je predsa logické, že skladateľ koncipuje vrchol v rámci každého dejstva, pričom je samozrejme nutné jednotlivé vrcholy odstupňovať v celkovom kontexte diela. Vybudovať také rozsiahle dielo (*Gavalierra s ružou* trvá približne 3 a 1/4 hodiny) pomocou aplikácie jedného hudobno-formového princípu, akým je klasická sonátová forma, resp. sonátový cyklus, je prakticky ťažko uskutočniteľné. Aplikácia formových modelov z tzv. absolútnej hudby v opere bola výraznou tendenciou danej doby, skladatelia ju reflektovali v tvorbe a tiež pri vykladaní vlastných diel,¹⁹ a tento druh výkladu si rýchlo osvojili aj teoretici, pre ktorých sa stal vítanou príležitosťou na doloženie organickej jednoliatosti skúmaných diel. Tí sa však vystavujú nebezpečenstvu špekulatívnosti a „nadinterpretácie“; veď, koniec koncov, medzi elementárnymi postupmi výstavby hudobných a dramatických foriem, konkrétne medzi klasickou činohernou dramaturgiou a princípom sonátovej formy, existujú, ako som už spomínal, určité všeobecné paralely.²⁰

Richard Wagner, ktorý sám požadoval aplikáciu princípov známych zo sonátovej formy aj na dramatické dielo, ju sám sústavne neuplatňoval. Podľa mojej mienky je jedným z hlavných dôvodov, prečo sa tieto formatívne princípy nestali súčasťou jeho koncepcie hudobnej drámy, aj hudobno-psychologické hľadisko: „sonátovosť“ aplikovaná na trojdejstvovú operu wagnerovských rozmerov je z hľadiska percepcie takéhoto

¹⁷ Por. KRAUSE, Ernst: *Richard Strauss*. Praha : SNKLHU, 1959, s. 171.

¹⁸ Ako píše Zdeněk Nejedlý: „Mám-li pak na tuto otázku odpověděti hned zde, řeknu přímo, že Strauss tuto rozlehlou plochu svého díla neovládl“. NEJEDLÝ, Zdeněk: *Richarda Strausse Rosenkavalier*. Praha : Melantrich, 1911, s. 4.

¹⁹ Zaujímavým príkladom je v tomto smere aj článok Eugena Suchoňa v premiérovom bulletinu k opere *Krútnava*, v ktorom svoje dielo interpretuje ako sonátový cyklus. SUCHOŇ, Eugen: *Môj pomer k hudobnodramatickej tvorbe*. In: Bulletin Opery SND k premiére *Krútnavy* 10. 12. 1949, s. 7-8. Por. tiež ZVARA, Vladimír: Suchoňovské mýty. In: *Miloslav Kabeláč, Eugen Suchoň. Sborník příspěvků z mezinárodní muzikologické konference k 100. výročí narození*. Ed. Jaromír Havlík. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010, s. 62-72.

²⁰ Por. BANDUR, Ref. 6, s. 1608.

diela sotva sledovateľná, je možné uplatniť nanajvýš jej jednotlivé znaky. Pokúsme sa zhrnúť základné atribúty „sonátovosti“: tematický dualizmus, rozvedenie – evolučnosť, reprízovosť a charakteristický tonálny plán – tzv. tonálne vyrovnanie. Strauss v orchestrálnom úvode a prvej scéne prvého dejstva *Gavalierra s ružou* exponuje kontrastný tematický materiál, môžeme povedať: dva tematické komplexy, viazané na Octaviana a Maršálku, pričom dominujúca tónina je E dur. Nasleduje vstup baróna Ochsa (nový materiál), ktorý prechádza do scény, „árie“ a klasického terceta. V priebehu prvého dejstva je evidentné, aký posun nastal u Straussa v súvislosti s aplikovanými tektonickými princípmi – dominuje predovšetkým inšpirácia tzv. číslovanou operou, čo iba podtrhuje nasledujúca scéna – *lever*.

Celá scéna má pomerne zložitú štruktúru, pričom sa tu strieda akýsi druh „Tafelmusik“ – hudby kvázi citovanej – s úsekmi patriacimi k vývoju vlastnej dramatickej zápletky. Scénu otvára výstup troch šľachtických sirôt (č. 217 v partitúre), ktorých spev sa mieša s hlasmi dvoch obchodníkov ponúkajúcich svoj tovar (č. 219). Forma je trojdielna reprízová, skrátenej reprízový diel (iba úvodné štvortaktie) strieda pomerne rozsiahly úsek: intrigán Valzacchi ponúka Maršálke svoje služby (č. 225). Znova odznieva spev sirôt – exponovaná je celá perióda s krátkym rozšírením (č. 228). Nasleduje flautové sólo a tenorová ária „Di rigori armato“ (Des dur, 3/4, č. 233) je skutočne pozoruhodnou „vsuvkou“ do tejto scény s charakterom citátu (výstup flautistu a talianskeho speváka má za úlohu pobaviť Maršálku). Z hľadiska formy sa ária skladá zo štyroch periód, ktoré sú s výnimkou tretej koncipované pravidelne – symetricky. Pritom nejde o tzv. reprízovú piesňovú formu v pravom slova zmysle. Formovú schému by sme mohli označiť nasledovne:

a – b – b – c

V prípade takejto retardačnej vsuvky periodická koncepcia neprekvapí, v opere *Gavalierra s ružou* však môžeme nájsť aj viacero iných úsekov koncipovaných v tradičnej periodickej piesňovej forme. Takéto „zastavenie“ je v klasicko-romantickej opere obľúbeným prostriedkom retardácie deja. Tento prostriedok umožňuje expozíciu uzavretého útvaru – árie, dueta, prípadne ansámbľu – v konkrétnej situácii, ktorá je týmto útvarom „komentovaná“, resp. poskytuje priestor na akúsi kontempláciu.

V závere dejstva sa Strauss v scéne Maršálky (tzv. „Zeitmonolog“; č. 269) a v záverečnom duete s Octavianom (č. 284) vracia k materiálu exponovanému na začiatku dejstva. Mohli by sme tu poukázať na reprízovosť – tá síce patrí k sonátovej forme, sama o sebe však nemôže byť považovaná za znak sonátovosti, nakoľko princíp reprízovosti v hudbe má omnoho starší pôvod a všeobecnejšiu platnosť. Navyše tu chýba tzv. tonálne vyrovnanie (skladateľ sa vracia k tónine E dur, samotný záver je v Es dur). Aplikácia sonátových princípov a paralely s tzv. symfonickou operou sú tu skutočne málo zreteľné. Hoci nechýba expozícia dvoch kontrastných tém a ich repríza v závere dejstva, dokonca prvky evolučnosti v úvodnej scéne, v celom priebehu dejstva (s výnimkou spomínaného záveru) je princíp aditívnosti v takej prevahe, že považovať ho za stredný diel by bolo skutočne odvážne, navyše jednotlivé scény nevykazujú tematické väzby, resp. vykazujú ich len v minimálnej miere. To, že Strauss v prvom dejstve *Gavalierra s ružou* uplatnil princíp reprízovosti, sa dá bez problémov vysvetliť v rámci konvencií opery 19. storočia.

Podobný prípad reprízového rámcovania vyššieho celku nachádzame v Prológu opery *Ariadna na Naxe* (vo verzii z roku 1916). Podobne ako v prípade *Gavalierra s ru-*

žou, skladateľ hneď v úvode predohry exponuje centrálny motív – motív Skladateľa („mužskú“ tému, hoci rola je, podobne ako v prípade Octaviana v *Gavaliéri s ružou*, zverená mezzosopránu), a to v C dur a v podobe harmonicky mimoriadne stabilnej (téma je v rozsahu 24 taktov harmonizovaná jediným akordom C dur). V ďalšom priebehu predohry exponuje kontrastnú kantabilnú tému (č. 2 v partitúre) s triolovým sprievodom v Es dur (tónina chromatickej terciovej príbuznosti), pričom táto téma je pomerne evolučná a čoskoro moduluje. Táto téma v princípe patrí do tematického kontextu Skladateľa, nie je viazaná na „ženský“ prvok, ktorý v Prológu reprezentuje v prvom rade Zerbinetta, pričom harmonicky sa viaže k materiálu Ariadny zo samotnej opery. V závere Prológu v scéne Skladateľa a Učiteľa hudby („Sein wir wieder gut“; č. 108) prichádza opäť k exponovaniu tohto materiálu, dokonca v totožných tóninách. Skladateľ tak pomocou „reprízy“ dosahuje skĺbenosť celého Prológu; prvky sonátovosti sú však opäť skutočne málo zreteľné (absencia tzv. tonálneho vyrovnania).

Prológ je de facto prekomponovaný (aj keď v prvej polovici Prológu skladateľ využíva v menšej miere aj hovorenú prózu), kontúry jednotlivých scén sú však jasne rozlíšené:

- predohra / orchestrálny úvod;
- prevažne recitatívna scéna (od č. 7), ktorej prirodzené vyvrcholenie prichádza v piesni Skladateľa „Du Venusohn“ (č. 37);
- scéna a arietta Tanečného majstra („Im Gegenteil. Man kommt vom Tisch“, od č. 45);
- scéna (od č. 53), v úvode výrazne recitatívna, podobne ako hneď na začiatku, aj tu sa objavuje hovorená próza (Majordómus), neskôr sa stáva viac prekomponovanou;
- dueto (Zerbinetta a Skladateľ; od č. 79) a finále (prevažne sólo skladateľa; od č. 108).

Posun ku klasicky koncipovanej, tzv. číslovej opere je teda jasný aj v Prológu. Napriek spomínanému rámcovaniu celku pomocou reprízovania použitého materiálu, v priebehu diela nachádzame viac či menej uzavreté formy, ktoré reprezentuje predovšetkým arietta Tanečného majstra, formovo i harmonicky riešená mimoriadne jednoducho, periodicky. Pritom nechýba vrchol – dueto Skladateľa a Zerbinetty pred záverom („Ein Augenblick ist wenig“, č. 91), ku ktorému speje hudobné dianie celého Prológu. Z toho hľadiska je spomínané sólo Skladateľa s „reprízou“ materiálu exponovaného v predohre viac-menej kódou, uzatvárajúcou rozsiahly celok.

Prvky „reprízovosti“ či, všeobecnejšie povedané, symetrie nájdeme aj v opere samotnej – jej krajné diely tvoria scény Ariadny: prvá scéna Ariadny vrátane predohry s analogickým materiálom a tria Najády, Dryády a Echa, ktoré jej predchádzajú, a záverečná scéna – trio a dueto Ariadny a Bacchusa. Ďalšími symetricky situovanými „číslami“ sú dve kvintetá Zerbinetty a jej milovníkov. Osou celého diela a jeho symetrického usporiadania je ária Zerbinetty („Großmächtige Prinzessin“), koncipovaná skutočne mozartovsky – ako scéna, ária a rondo. Netreba však zdôrazňovať, že táto „osová“ forma síce uplatňuje princíp reprízovosti, avšak ten v danom kontexte má sotva mimooperné, „absolútne-hudobné“ súvislosti, a slúži, tak ako aj v prípade *Gavalié-*

ra s ružou, ako tradičný operný prostriedok hudobnodramatického a psychologického rámcovania.

Z uvedeného by sa mohlo zdať, že kým vývoj u Richarda Wagnera smeroval od tzv. čísloanej opery k opere prekomponovanej, u Richarda Straussa to bolo práve naopak. Toto tvrdenie by však bolo hrubou schematizáciou zložitého kompozičného vývoja hudobného dramatika Straussa, pritom musíme brať do úvahy úplne neporovnateľnú úroveň komplexnosti, ku ktorej Strauss v rámci svojej „reštaurácie“ číslovej opery dospel. Pravda, príklon skladateľa k jeho vlastnému, špecificky straussovskému „neoklasicizmu“ neostane konštantným dominantným rysom jeho neskoršej opernej tvorby. V nasledujúcich operách Richarda Straussa sa miera aplikácie „reštauratívnych“ skladateľských postupov líši – od minimálnej v opere *Die Frau ohne Schatten* (Žena bez tieňa, 1915) až po veľmi extenzívnu aplikáciu daných postupov v operách *Die schweigsame Frau* (Mlčanlivá žena; 1935) a *Capriccio* (1942), ktoré sú, čo sa týka formy, skutočne klasicky koncipované. Isté však je, že krok, ktorý skladateľ urobil od *Elektry* ku *Gavalierovi s ružou*, výrazne ovplyvnil jeho tvorbu a zanechal v nej trvalú stopu.

SUMMARY

NOTES ON THE TECTONIC PRINCIPLES IN THE OPERAS OF RICHARD STRAUSS

Richard Strauss's legacy in opera is exceptional and boundlessly diverse, whether in terms of compositional technique, dramaturgy, or expressiveness. In the half-century during which the composer was producing work for the stage, European music and opera experienced a positively incredible development, which Strauss could not but reflect.

After his first two operas *Guntram* (1893) and *Feuersnot* (1901), a genuine emancipation, especially from the procedures of Richard Wagner, makes its appearance with the pair of one-act works, *Salome* (1905) and *Electra* (1909). In their context we encounter the idea of "symphonic opera", whose fundamental features are considered to be symphonic orchestration, elaboration of leitmotifs and operatic declamation, hence attributes which Richard Wagner was the first to develop in his works. Nonetheless, the symphonism of *Salome* and *Electra* is more intense and thoroughgoing, and especially so in connection with the musical form. Here we reach the point where the traditional formal solutions of 19th century opera and musical drama are replaced by applications of the procedures of so-called absolute music, especially elements of the *sonata form*.

The reason for preferring the sonata form in programme music (the symphonic poem) and opera was its ability to construct and internally unify extensive musical sections. Richard Wagner in his *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* went so far as to demand that the forms of absolute music be applied to opera also, though in his own opuses he did not apply them in so thoroughgoing a fashion. In this context we might identify thematic dualism and tonal planning, and also the moment of so-called tonal equalisation, as the fundamental elements of sonata-form music. Also manifest is a tendency towards "smoothing the edges" between individual "parts" – we find many so-called episodes here (including in the exposition and recapitulation). At the same time, elements of the development are extended also to the non-central parts.

Compared to the two one-acters, the score of *The Knight of the Rose* (1911) shows notable divergences in the area of tectonics. This is a three-act opera which significantly complicates the application of the formal principles described above. The form here can scarcely maintain such concentration; on the other hand, the three-act opera is an organic part of the "neo-classicising" conception of the work. At the same time, we find many "classically" conceived opera procedures, periodically constructed in the "spun out" mode (*Fortspinnung*), e.g. the so-called Lever Scene in the first act. And although the composer "frames" the larger wholes (e.g. the entire first act) with the aid of recapitulation of material already presented in the exposition, we can scarcely speak of elements of the "sonata form".

We find a similar instance of recapitulatory framing of a higher totality in the Prologue of the next Strauss opera, *Ariadne on Naxos* (in the 1916 version). Here Strauss presents material from the overture once again at the conclusion of the Prologue in the Composer and Music Teacher scene (*Sein wir wieder gut*; No. 108), and indeed in identical keys. Thus by means of recapitulation the composer achieves a dovetailing of the entire prologue. Nonetheless it is also true that *Ariadne on Naxos*, more than any previous work of Strauss's, comes close to the old number opera.

It might seem that while Richard Wagner's development moved from the so-called number opera to the elaborate opera, in Richard Strauss's case it was the precise opposite. But that would be a crude schematisation of Strauss's evolution as a musical dramatist. We must take into account the much higher degree of compositional complexity which Strauss attained in his "restoration" of number opera.