

UNIVERZITA PARDUBICE

Filozofická fakulta

**Inspirace archaickou kulturou a pohanstvím na vznik hudebních
děl v 19. a 20. století**

Leoš Kopka

Bakalářská práce

2015

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Leoš Kopka**
Osobní číslo: **H12661**
Studijní program: **B7105 Historické vědy**
Studijní obory: **Historie (dvouoborové)**
Ochrana hmotných památek (dvouoborové)
Název tématu: **Inspirace archaickou kulturou a pohanstvím na vznik hudebních děl v 19. a 20. století**
Zadávací katedra: **Ústav historických věd**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Bakalářská práce se bude zaměřovat na stěžejní hudební díla 19. a 20. století, jež byla zkomponována pod vlivem archaických prvků a pohanské, předkřesťanské kultury. Na čtyřech hlavních ukázkách bude pozornost obrácena k významným momentům, které evokovaly skladatele využít právě zmíněné inspirační zdroje. Práce si klade za cíl představit okolnosti výběru těchto zdrojů, jejich způsob zpracování a následné praktické využití v daných dílech. Každá doba ovšem přinášela rozdílné vnímání a poznání archaických dob, proto se pozornost obrátí na porovnání těchto děl mezi sebou, respektive na míru dávnověkých prvků v nich obsažených.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

STURLUSON,, Snorri. Edda a Sága o Ynglinzích. 1. vydání. Praha: Argo, 2003. ISBN 80-7203-458-8.

Kalevala: karelofinský epos. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953.

Sága o Völsunzích a jiné ságy o severském dávnověku.1. vydání. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0400-4.

MAGEE, Bryan. Wagner a filosofie. 1. vydání. Praha: BB art, 2004. ISBN 80-7341-337-X.

Vedoucí bakalářské práce:

Mgr. Michal Téra, Ph.D.

Katedra literární kultury a slavistiky

Datum zadání bakalářské práce: **30. března 2014**

Termín odevzdání bakalářské práce: **31. března 2015**



prof. PhDr. Petr Vorel, CSc.
děkan



L.S.



doc. PhDr. Tomáš Jiránek, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2014

Prohlášení

Tuto práci jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne 29. června 2015

Leoš Kopka

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu práce Mgr. Michalu Térovi, Ph.D., který mě přivedl na témata spojená s mytologií. Chtěl bych mu poděkovat za ochotu a cenné poznámky, bez nichž by práce nemohla vzniknout. Moje velké díky patří též rodině za trpělivost a podporu při mých studiích.

Anotace

Bakalářská práce je zaměřena na inspiraci archaickou mytologií, kulturou a pohanstvím, které ovlivnily hudební díla zkomponovaná v 19. a 20. století. Práce představuje jednak okolnosti, jež zapříčinily využití těchto archaických prvků, a dále pak způsoby samotného pojetí i následného hudebního zpracování. Práce se opírá o díla čtyř významných skladatelů, jejichž tvorba je podrobena hudebnímu rozboru a následné komparaci v oblasti zastoupení a vyjádření těchto archaických či mytologických vlivů.

Klíčová slova

Richard Wagner, Igor Stravinskij, Veljo Tormis, Bronius Kutavičius, Prsten Nibelungův, Svěcení jara, Zaklínání železa, Pohanské oratorium, archaická kultura, mytologie, pohanství, Kalevala, Edda, Píseň o Nibelunzích.

Annotation

Die vorliegende Bachelor-Arbeit beschäftigt sich mit der Inspiration durch die archaische Mythologie und das Heidentum, welche Einfluss auf die Musikwerke im 19. und 20. Jahrhundert hatten. Die Arbeit präsentiert sowohl Umstände, auf welche die Verwendung der archaischen Elemente zurückzuführen ist, als auch die Art und Weise ihrer Auffassung und nachfolgender musikalischer Bearbeitung. Der Text stützt sich auf die Werke von vier herausragenden Komponisten. Diese werden einer musikalische Analyse und einem Vergleich unterzogen im Hinblick auf die Verwendung und den Ausdruck dieser archaischen oder mythologischen Einflüsse.

Schlüsselwörter

Richard Wagner, Igor Strawinsky, Veljo Tormis, Bronius Kutavičius, Der Ring des Nibelungen, Die Frühlingsweihe, Fluch auf das Eisen, Heidnisches Oratorium, archaische Kultur, Mythologie, Heidentum, Kalevala, Edda, Das Nibelungenlied.

Obsah

Úvod	1
Richard Wagner	4
Literární prameny Prstenu	4
Zlato Rýna – uvedení, 1. část opery Prsten	8
Valkýra	10
Siegfried – příchod hrdiny.....	14
Jeden prsten vládne všem.....	19
Soumrak bohů – osud vše uzavírá	20
Závěrem Wagnerova odkazu.....	29
Igor Stravinskij a charakteristika jeho tvorby:	31
Svěcení jara – okolnosti vzniku.....	34
Svěcení jara – obsah a provedení	36
Svěcení jara – hudba a balet	41
Neoprimitivismus v dalších skladbách.....	45
Tormis a Kutavičius – archaické vlivy v hudbě 2. poloviny 20. století	49
Raua needmine - inspirační zdroje	50
Raua needmine - způsob zpracování	53
Kutavičius – Pohanské oratorium.....	58
Závěr	63
Resumé	66
Seznam literatury a pramenů	69
Prameny.....	69
Použitá literatura.....	69
Časopisecké studie	71
Internetové zdroje.....	71
Přílohy	72

Úvod

Fascinace mytologickou složkou v dějinách Evropy mě provází celou dobou studií na vysoké škole. Když jsem potom stál před zvolením charakteru své bakalářské práce, přesně jsem věděl, že se budu ubírat právě touto cestou. Zbývalo pouze jediné, vybrat si konkrétní téma, kterému se budu podrobněji věnovat. Skladatelé a umělci minulých století vždy museli hledat inspiraci pro koncepci nebo provedení svého díla. V některých případech mohly být takové zdroje z oblasti politického nebo každodenního rázu, ale leckdy mohla být díla čerpána právě ze stran mytologie, archaických prvků či dokonce folklóru a pohádek. Prakticky okamžitě se mi vybavili skladatelé jako Richard Wagner, Igor Stravinskij nebo dokonce méně známý, leč úspěšný Veljo Tormis. Rozhodl jsem se také, že tyto jmenované osobnosti zařadím do své práce a jejich čerpáním, vnímáním a pochopením inspiračních pramenů se budu podrobněji zabírat. Je jaksi pro mě velmi příhodné, že tito tři skladatelé žili po sobě v různých dobách, žili také v různých zemích a vycházeli z rozdílných mytologických témat. Různě jejich takto koncipované skladby přijímalo publikum, tedy obecnost, jemuž mimo jiné byla díla adresována. Jak ve své práci zanedlouho také uvedu, Stravinskij spolu s Wagnerem patřili k umělcům, kteří svou tvorbou ovlivnili řadu dalších osobností nejen z hudební oblasti. Stali se reformátory hudebních forem, posunuli možnosti koncepce a výstavby hudebního díla, ať jde o operu v případě Wagnera nebo o jevištní balet v případě Stravinského, zase o kus dál. Nejen v praktické oblasti, ale také v teoretické. Oba skladatelé se zaměřili i na hudebně-teoretické publikace jimi psané; Wagnerovo slavné *Gesamtkunstwerk*,¹ kde se jedná o spojení více umění, jako například básnictví, výtvarné umění, tanec a hudba v jeden celek,² a Stravinského *Kronika mého života*, jež může posloužit i jako teoretická učebnice skladby a kontrastu tak, jak to vnímal v hudbě sám autor.

Svoji práci podle obsahu rozdělíme do několika větších částí, kde se již podrobně budeme věnovat výzkumu a analýze mytologické složky v hudebních dílech vzniklých v 19. a 20. století na konkrétních ukázkách Richarda Wagnera, Igora Stravinského a jejich tvorbách: *Prsten Nibelungů a Svěcení jara*. Po úvodní části věnueme dostatečný prostor životopisům obou skladatelů, neopomineme stěžejní momenty a události v jejich životech. Druhá část bude zaměřena na samotnou Wagnerovu operu. Vzhledem k tomu, že Wagner využil několik literárních pramenů, osvětlíme stručněji i jejich obsahy včetně postav a možností zpracování v

¹ Nejčastěji do českého jazyka překládáno jako "souborné umělecké dílo"
VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. 1. vydání. Vizovice: Lípa - A. J. Rychlík, 1995. s.275. ISBN 80-901199-0-5.

² Konkrétněji *Gesamtkunstwerk* bude věnována pozornost v části o životopise R. Wagnera.

hudebním díle, přiblížíme, které pasáže z literárních pramenů Wagner vynechal nebo předělal a pokusíme se vysvětlit důvody tohoto záměru. Nakonec porovnáme prameny se samotnou operou, kde následně uvidíme, jak v reálu Wagner germánskou mytologii v opeře zpracoval. Další částí nahlédneme do tvorby ruského skladatele 20. století, Igora Stravinského. Jeho slavný balet *Svěcení jara* v době vzniku způsobil obrovský poprask. Autor se nechal inspirovat staroruským pohanským obřadem konaným každoročně zjara při příležitosti oslav země a znovuzrození. Inspiračních zdrojů nutných k vzniku baletu bylo rozhodně méně potřeba, než bylo nutno pro Wagnerovu operu. Řadu věcí navíc autor již konzultoval se zkušenými umělci, například s baletními choreografy. I v samotném tanečním provedení byla skladba vskutku fantastická. Tehdejších baletních figur a pozic Stravinskij nevyužil a nechal si vypracovat taneční prvky, které klasický balet nevyužíval, nebo které ani neznal. Premiéra baletu dopadla doslova katastrofálně. Publikum inovace Stravinského nepřijalo a on zůstal nepochopen. Naším cílem nebude však sledovat reakce tehdejšího publika a jejich reakce. Přiblížíme možnost využití jiného typu inspirace historických reálií. Uvidíme, že Stravinskij nemá oproti Wagnerovi snahu čerpat z mytologie významných národů a jejich slavných bohů či dokonce národních eposů. Využije představu obrazu každodenní pohanské Rusi. Aby takový obraz byl co možná nejvíce autentický, použije i inovační techniky v hudebním doprovodu. Nápomocen mu bude tak zvaný "stile barbaro", díky čemuž se bude Stravinskij chtít přiblížit hudbě dávných národů pod vlivem dobových představ.³

Práce poté bude pokračovat ukázkami skladeb jiných skladatelů 20. století mimo německou a ruskou oblast. Krásným příkladem čerpání inspirace z národního eposu poslouží vokální tvorba estonského skladatele Veljo Tormise. Skladatel se nechal inspirovat karelofinským národním eposem Kalevala. Rozpracoval jednu z částí Kalevaly do vokální skladby pro smíšený sbor za doprovodu bubnu. Skladba nese označení *Raua needmine*. Silně byla ovlivněna šamanismem, což dokládá i přítomnost jediného nástroje ve skladbě, šamanského bubnu, který ostinatně opakuje jednoduchý rytmus. Cílem celého rituálu mělo být vyhnání zlých duchů usídlených v železe a železo tím očistit.

Na závěr se poté podíváme na poslední skladbu v této práci, na *Pohanské oratorium* z rukou skladatele stejné doby jako Tormise ovšem litevské národnosti, Broniuse Kutavičiuse. Jeho zpracování pohanství a archaické kultury bude připomínat i obsahově charakter Stravinského baletu *Svěcení jara*.

³ VÍTEK, Bohuslav. *Přehled dějin hudby*. 1. vydání. Pardubice: Luděk Šorm, 1994. s. 149.

Cílem mé bakalářské práce je konkrétně představit a ukázat vlivy pohanství a archaických kultur na vzniku a koncepci skladeb předních osobností dějin hudby 19. a 20. století, mezi těmito vlivy provést komparaci a analyzovat určité prameny a dobové trendy možnosti čerpání inspirace využité výše uvedenými skladateli.

Richard Wagner

Wagnerovou nejvýznamnější operou, jíž se budeme věnovat, je *Prsten Nibelungův*. Jedná se o hudebně dramatickou tetralogii, soubor čtyř oper jdoucích po čtyři večery obsahově za sebou. Každá část vznikala v odlišném období Wagnerova života. Proto se v každé části promítají jiné myšlenky, motivy a témata. Týká se to politické situace střední Evropy, filosofie a s ní spojeného náhledu na každodenní život jedince žijícího ve společnosti. Jak zanedlouho uvidíme, autorovy názory a postoje se skutečně výrazným způsobem proměňovaly během kompozice. Takové změny v myšlení byly podmíněny osobnostmi, jež vstoupily do života Wagnera, filosofické práce, s kterými se postupně seznamoval, a nakonec životní skepse plynoucí z nerealizovaných revolučních aktivit a změn německé společnosti. Politickou stránku v odraze opery zmíníme minimálně, pouze v analogii s myšlenkami z dob bájných a mytických, jejichž symbolika nabývala na aktuálnosti v 19. století. Wagnerovy inspirační zdroje bych tedy rozdělil do třech širších oblastí. Jednak se tu promítá vliv romantismu, dále pak filosofických směrů a myšlenek a nakonec okruh germánské mytologie, literatury, umění a tradic.

Vliv romantismu zde nemusíme nikterak podrobně představovat a prokazovat, konec konců Wagner přichází na svět 22. května 1813 v Lipsku a umírá 13. února 1883 v Benátkách. Jeho život prostoupil tedy téměř celé 19. století, zároveň tedy i éru romantismu a romantiků. Vyrůstal v době, která přinášela intenzivnější kontakt člověka s přírodou, návrat k prvobytnému životu a způsobu cítění. Doba s sebou přinesla také reminiscenci na rytířský středověk, což se projevilo opětovnou fascinací dávných šlechtických sídel, milostnou literaturou a uměním. Znovunalezení a oblibě se začaly těšit národní mýty, pověsti a pohádky, což se samozřejmě muselo projevit i u Richarda Wagnera. V době, než Wagner započal kompozici opery, došlo ke znovuobjevení německého národního eposu, *Písni o Nibelunzích*. Bylo pouze otázkou času, než si obsah příběhu někdo vypůjčí a hudebně ho zpracuje. Pravděpodobně *Píseň* stála na počátku Richardova návrhu k vytvoření národní opery. Spolu s nastudováním další literatury dávného Severu se mohl autor pustit do práce.

Literární prameny Prstenu

Prvním významným pramenem děje opery se stala *Píseň o Nibelunzích*. Národní epos vznikl na pozadí 13. století, jádro příběhu však musíme hledat v období stěhování národů. Je jisté, že byl příběh po několik staletí předáván ústní lidovou slovesností a až následně zapsán. V době vzniku písemné podoby bylo již území dnešního Německa dávno křesťanské. Proto

bylo třeba, aby neznámý autor doslova odstranil z děje veškerá pohanská božstva včetně archaických zvyků a tradic, které se mohly v náznacích během ústního předávání udržet. Samotnou *Píseň* lze rozdělit do dvou částí. V té první části nás příběh zanáší do Burgundska, kde žije překrásná dívka Kriemhilda spolu se svými třemi bratry Guntherem, Gernotem a Giselherem. Dívce se jedné noci zdá sen o statečném rekovi, do kterého se zamiluje. Sen jí velice zaskočí, je totiž odhodlána žít navždy bez manžela, aby nemusela nikdy poznat ztrátu milovaného. Postupem děje však dojde k seznámení Kriemhildy se statečným Siegfriedem, vlastníkem pokladu Nibelungů. Obě hlavní postavy se do sebe vášnivě zamilují a přísahají si věčnou lásku. Do příběhu ale vstoupí další ústřední bytost, která příběh snad nejvíce ovlivní, silná a statečná Brunhilda, královna na Islandu.⁴ Brunhildino rozhodnutí, že si vezme za manžela pouze toho, kdo jí dokáže ve třech soubojích porazit, musí Siegfried zlomit, leč o Brunhildu se jede ucházet Kriemhildin bratr Gunther. Siegfried využije magického předmětu, kterým disponuje, kápi utajení, a společně s Guntherem Brunhildu přemůžou. Ta již nesmí na budoucí sňatek nic namítat a odchází z rodného Islandu spolu s oběma reky do Burgundska. V této části eposu dochází k první důležité zápletce, která bude mít na děj fatální důsledky. Během námluv uchazeči Brunhildě namluvili, že Siegfried je Guntherovým leníkem. Brunhildě tak zůstává záhadou, jak je možné, že dá ruku své urozené sestry Kriemhildy svému leníkovi. Odmítne proto poslušnost Guntherovi během svatební noci a do situace opět vstoupí Siegfried. V oné noci Brunhildu přemůže, zmocní se jí a na závěr si odnáší její prsten, který posléze daruje své ženě Kriemhildě. Prsten nakonec i vše prozradí. Na jednom společenském shledání Kriemhilda pronese, že její muž by mohl šťastně vládnout v jakékoliv zemi. Dostanou se s Brunhildou do konfliktu a Kriemhilda jí v záchvatu hněvu ukazuje prsten, který si Siegfried oné noci na Brunhildě vydobyl. Brunhilda prozře, pozná, že byla oklamána a podvedena a žádá, aby Gunther celou situaci vyřešil. Následné dojde k velké mstě, Brunhilda se domluví s Hagenem na pomstě. Je uspořádán slavnostní hon, na kterém bude Siegfried zákeřně Hagenem zavražděn.

Druhá část eposu celý příběh přenáší do východní Evropy, do zemí vlády krále Etzela, jemuž je vdova Kriemhilda doporučena jako nová manželka. Kriemhilda se sňatkem souhlasí a touží ho využít ke strašlivé pomstě za Siegfrieda. Po několika letech šťastného života s Etzelem žádá Kriemhilda své bratry s družinou, aby za ní přijeli na návštěvu. Po příjezdu cele družiny na dvůr krále Etzela se Kriemhildina nenávist ze zrady rozhoří naplno. V konfliktu na závěr *Písně* nacházejí téměř všichni smrt. Bratři Kriemhildiny, Hagen, mnoho hrdinů i na

⁴ *Píseň o Nibelunzích*. Překladatel Jindřich POKORNÝ. 1. vydání. Praha: Odeon, 1974. s. 66.

Etzelově straně a nakonec i samotná Kriemhilda poté, co sama setne hlavu jejímu největšímu nepříteli, Hagenovi.⁵

Které prvky jsou pro Wagnerovu operu zásadní? V první řadě je důležitý věčný konflikt mezi lidmi ve společnosti. Takové konflikty jsou zapříčiněny jednak nešťastnou láskou, ať již ze smutné smrti jednoho z milovaných, nebo neopětováním citů stranou druhou. Naprosto zřejmým způsobem neopětované city vyvolají prvopočáteční konflikt v opeře *Prsten Nibelungův*.⁶ Na začátku děje opery přichází skřet Alberich k břehům řeky Rýn a narazí na tři strážkyně pokladu, Dcery Rýna Woglindu, Wellgundu a Flosshildu. Strážkyně si společně hrají a povšimnou si cizího hosta. Alberich, očarován kouzlem a půvabem dívek, se okamžitě do Dcer zamiluje. Ani Woglinda, ani Wellgunda a ani Flosshilda jeho city neopětují, ba dokonce začnou se citům skřeta vysmívat. Alberich touží pochytit aspoň jednu ze strážkyň, avšak marně. Neopatrné dívky stihnou skřetovi prozradit, že střeží zlato – poklad Rýna –, které má magickou moc. Kdo vyková z toho zlata prsten, bude mít nesmírnou moc a bude vlastnit všechno.⁷ Pouze však ten, kdo se zřekne lásky a slastí, bude mít pravou moc vykovat prsten moci. Alberich, po tomto zjištění, veřejně prokleje a zřekne se lásky, uloupí poklad a uteče. Marně se za ním strážkyně vydávají, je pozdě, poklad byl uloupen.

Na uvedeném příkladu vidíme, že touha po absolutní moci nad ostatními nemusí stát pouze jako sama o sobě, může být podmíněna neúspěšnou nebo nešťastnou láskou. Teprve potom, co Albericha Dcery Rýna odmítají, zesměšní a poníží jeho city, zříká se skřet lásky a lásku také prokleje. Následným uloupením zlata Rýna a ukováním prstenu bude v opeře spuštěn sled situací a činů, které nenávratně směřují až k soumraku bohů, proti kterému se nelze postavit a jeho postupný příchod nelze ani zvrátit. Stejně tak vidíme i v *Písni*, poklad Nibelungů se také v eposu objevuje, má ovšem druhořadý význam, nestojí na něm hlavní zápletka. Do zápletky je ale postavena zrada, kdy Brunhildu dvakrát Siegfried s pomocí Gunthera oklame. Poprvé informací, že Siegfried je Guntherovým leníkem, podruhé o svatební noci, kdy se v přestrojení za Gunthera Siegfried sexuálně Brunhildy zmocní a sebere jí prsten, což ho následně bude stát život.

Druhou významnou oblastí inspiračních zdrojů Wagnerovi při kompozici příběhu a hudby *Prstenu* poskytla severská, čili germánská mytologie, respektive nejstarší literární památky dávného Severu. Pravdou zůstává, že v době sepsání *Písně* byly německé oblasti dávno křesťanské a nepřipadala v úvahu jakákoli kontaminace obsahu archaickými prvky,

⁵ *Píseň o Nibelunzich...*, cit. d., s. 357.

⁶ WAGNER, Richard. *Prsten Nibelungův: slavnostní hra ve třech dnech a předvečeru*. 1. vydání. Praha: Státní opera, 2002. ISBN 80-238-8486-7.

⁷ Tamtéž, s. 18

kteří by původní božstva nebo předkřesťanské kultury nějakým způsobem čtenáři připomínaly. Wagner proto inspiraci pro povahu a charakter božstva, jenž mělo vystupovat v jeho slavném díle, musel nalézt jinde. Proto další část příběhu a symboliky v opeře obsažené autor čerpal jednak ze staroseverské *Eddy* a *Ságy o Völsunzích*, jak za okamžik zjistíme.

Mladší, v učebnicích často vystupující jako *Prozaická, Edda*, je spojena s významnou kulturní a literární osobností Islandu a Skandinávie, Snorriho Sturlusona. Snorri přichází na svět na konci 12. století. Během raných let nabytí vzdělání v náboženství, literatuře a znalosti latiny. Dnes vděčíme za znalost germánskému panteonu primárně Snorrimu. Mytologické básně, které na knížecích a královských dvorech Severu předávali ústním podáním skaldové, dvorní básníci, totiž Snorri zapsal ve 13. století a inspirací mu byla tak zvaná *Starší*, nebo jinak *Poetická, Edda*. *Starší Edda* vznikla v dobách hegemonie původního náboženství na Islandu a části Skandinávie. Dlouho před příchodem křesťanství byly předávány staré mytologické příběhy, až byly na Islandu počátkem 13. století zapsány.⁸ Zaznamenané příběhy však byly kusé, chyběly podrobnější popisy hrdinů dob historických a jejich činů. Neznámý autor *Starší Eddy* jednoznačně počítal s tím, že čtenář bude se základními znalostmi germánské mytologie a kosmogonie obeznámen. Snorri se proto rozhodl vnést do znalostí mytologie jasno a sestavil svojí *Mladší, Prozaickou Eddu*. V ní převyprávěl řadu mýtu, jejichž třeba i nekompletní informace našel ve *Starší Eddě*, popsal božstva včetně jejich charakteru a významných životních předělů, řadu symbolik rozvinul nebo ozřejmil, například chybějící Týrovu paži nebo proč má Ódin pouze jedno oko.⁹ Snorri svojí *Eddu* rozdělil celkem do třech částí: první část, prolog, předkládá stvoření světa, značně ovlivněné křesťanskou věroukou, poté *Gylfiho oblouznění* a nakonec *Jazyk básnický*. Wagner uchoopil a použil do opery právě druhou a třetí část *Eddy*. *Gylfiho oblouznění* Wagnerovi poskytlo znalosti mytologie, jak byl stvořen podle Germánů svět, osobní příběhy a charakteristika jednotlivých bohů včetně významných situací, do kterých se bohové během působení v Ásgardu dostali a které značně germánskou kosmogonii ovlivnily. Wagner se zde také setkal s ragnarökem, soumrakem bohů, podle něhož byla pojmenována poslední část tetralogie *Prstenu*.¹⁰

⁸ KADEČKOVÁ, Helena. *Dějiny Islandu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. s. 48.

⁹ Tamtéž, s. 48.

¹⁰ STURLUSON, Snorri. *Edda a sága o Ynglinzích*. Překladatel Helena KADEČKOVÁ. 1. vydání. Praha: Argo, 2002. s. 37-100.

Zlato Rýna – uvedení, 1. část opery Prsten

Pro samotnou část děje opery neposloužilo Wagnerovi ani tak *Gylfiho oblouzení* jako *Jazyk básnický*, v němž Snorri dokládá podle tehdejších pověstí vznik básnictví, které bylo v dobách dvorních skaldů nadmíru ceněno.¹¹ Poté vypráví příběh Ódina, Höniho a Lokiho. Tito bozi jednou viděli, jak chytá vydra lososa. Loki vzal do ruky kámen, hodil jím po vydře a na místě jí usmrtil. Poté vydru vzali a vydali se na cestu. Došli až k sedlákovi jménem Hreimdar, jež uměl čarovat a požádali ho o nocleh s tím, že ho chtěli na projev přátelství a díky pohostit usmrčenou vydrou. Sedlák okamžitě poznal ve vydře svého proměněného syna, zavolal zbývající dva syny Fáfniho a Regina a společně bohy spoutali. Žádali od bohů odškodné za újmu, které se bozi dopustili na rodině. Sedlák proto stáhl vydru z kůže a požadoval, aby jí viníci naplnili celou zlatem. Loki byl tedy poslán Ódinem k černým álfům pro zlato, které je má vykoupit. Podařilo se mu chytit skřítko Andvariho, jemuž nabídl svobodu a ušetření života za zlato, kterým se skřítek vykoupí. Andvari poslušně odevzdal veškeré zlato a ponechal si pouze zlatý prsten, jenž dokáže poklad stále dokola rozmnožovat. Loki ale trvá na tom, aby skřítek odevzdal i prsten. Andvari proto prsten prokleje záhubou každému, kdo se prstene zmocní. Za chvíli se álfova kletba začne plnit opravdu ve velkém. Loki poklad donese zpátky za sedlákem, naplní jím kůži vydry a ponechá si prsten pro sebe a pro ostatní bohy. Zlato nestačí a Loki musí díl doplnit prokletým prstenem, načež jsou všichni tři bozi propuštěni. Kletba ale přiměje bratry zabít otce po tom, co se s nimi nechtěl spravedlivě podělit. Boj pak pokračuje dál, protože ani oba bratři mezi sebou se nedokážou spravedlivě rozdělit. Zvítězí nakonec Fáfni, který celý poklad pobere, uteče na Gnitskou pláň, kde poklad skryje, kouzlem se přemění v draka, který ukrytý poklad stráží. Mezitím Regni dojde s prázdnou až ke královskému dvoru, zosnuje strašlivou pomstu na svém bratrovi a jako nástroj pomsty si u dvora vybere malého Sigurda, syna krále Sigmunda Völsunga. Ujme se jeho výchovy a v dospělosti Sigurda podrobí určitou zkouškou. Iniciale mladíka dopadne úspěšně, Sigurd draka zabije a ovládne poklad. Cítí ovšem i nebezpečí ze strany svého vychovatele a proto Regniho probodne také.¹² Ve Wagnerově *Prstenu* se v první části opery *Zlato Rýna* objeví analogie s dvěma znesvářenými bratry Fasoltem a Fafnerem, stejně tak jako analogie proměny postavy draka jako strážce pokladu. Samotné problematice prstenu či zlata moci a čarovných předmětů budeme věnovat speciální kapitolu. Tady bychom pouze poukázali na další konkrétní inspiraci. Wagner do příběhu zasazuje dva obry-bratry, kteří postavili bohům

¹¹ STURLUSON, *Edda...*, cit. d., s. 107.

¹² Tamtéž, s. 123-131.

slavnou Valhallu, ve níž by bohové mohli sídlit. Obři ale nedostanou odměnu, na které byli s Ódinem domluveni. Byla jim přislíbena překrásná bohyně Freia. Bohové se jí nechtějí vzdát¹³ (což bylo dáno pravděpodobně její krásou a vědomostmi; podle mytologie měla bohy – Ásy naučit kouzlům¹⁴), s čímž obři souhlasí, ale chtějí za Freiu zlato. Ve *Zlatě Rýna* se Logi dozví o ztrátě rýnského zlata a Alberichovi. Přislíbí bohům, že od skřeta zlato získá.¹⁵ Ovšem ani v opeře se nedokážou bratři dohodnout a o zlato se nakonec utkají. Fafner zabije Fasolta a odchází na čas z děje dobře ukryt poklad a proměnit se ve strašlivého draka, jenž bude poklad neustále střežit. Bohové přitom odcházejí do svého nově vystavěného sídla Valhally. Marně však strážkyně zlata varují, že zlato a prsten budou pouze u nich v Rýně v bezpečí.

Ve *Zlatě Rýna* Wagner poukazuje na křivé přísliby nebo nedodržení určitého slibu z hlediska vypočítavosti. Záměrně takový charakter vložil do jednání nejvyššího z bohů Ódina.

Inspirace Snorriho *Jazykem básnickým* ve Wagnerově opeře pokračuje ještě druhou částí Sigurdova hrdinského života. Sigurd poté, co se zmocní pokladu, pokračuje na cestě dál, až narazí na příbytek, kde je uspaná Brynhilda, jedna z Ódinových valkýr. I tato část má blízkou analogii s libretem, dějem opery. V *Prstenu* na konci druhé části *Valkýra* Brünnhilda neuposlechne příkazu svého pána Wotana¹⁶ a je proto zakleta a zatracena. Wotan jí za trest uspí na pahorku obehnaném ohněm. Nešťastná Brünnhilda si stihne vymoci příslib, že bude samotný Wotan dále držet ochrannou ruku nad malým Siegfriedem a že ten jí jednoho dne přijde probudit z věčného spánku.

Prozatím jsme se věnovali převážně rozboru první části Wagnerova *Prstenu, Zlatě Rýna*. Představili jsme si prvopočáteční problém, kdy ze zhrzené lásky Alberich ukradl rýnské zlato. Zaměřili jsme se také na nesplněné sliby z úst bohů. Proto bych rád následně stručně shrnul závěrem této části *Zlato Rýna*. Značným inspiračním pramenem pro vytvoření libreta konkrétně Wagnerovi posloužil mytický příběh z *Prozaické Eddy* o vydře. Důležitý mu jistě na tomto příběhu přišel konflikt mezi postavami z důvodu majetku a zlata. Takový konflikt dokázal proti sobě rozeštvat dokonce i rodinné příslušníky bez jakýchkoli ohledů. Na tomto příkladu chtěl zřejmě Wagner ukázat, že lidé, v přeneseném slova smyslu v mytologii i obři,

¹³ WAGNER, *Prsten Nibelungův...*, cit. d., s. 25.

¹⁴ STURLUSON, *Edda...*, cit. d., s. 148.

¹⁵ WAGNER, *Prsten Nibelungův...*, cit. d., s. 48.

¹⁶ Wotan byl hlavní bůh germánské mytologie a byl označován pod tímto jménem na území kontinentálního germánského světa. Oproti tomu staří Seveřané pojmenovali stejného boha Ódinem.

Více k tématu pojmenování Wotana/Ódina a ostatní atributy, dle kterých nese hlavní bůh germánského panteonu jména: TURVILLE-PETRE, Gabriel. *Myth and religion of the North: the religion of ancient Scandinavia*. 1. vydání. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964. s. 35-74.; jinak v českém prostředí například: KALWEIT, Holger. *Germánská kniha mrtvých: výklad severského eposu Edda a esoterní nauka o třech světech, strom světa Iggdrasil a kladivo Tóra Hromovládného, síň padlých Valhalla a nesmrtelné valkýry*. Praha: Eminent, 2003. ISBN 80-7281-159-2

magické bytosti, jsou sobečtí, myslí pouze na své pohodlí a zlato s mocí dokonce změní i jejich charakter. Pouze vidina bohatství je dokáže uspokojit i za cenu toho, že se musí například zřeknout lásky, jako to vidíme v případě Albericha, kterému nevádí, že zlato Rýna by mu lásku mělo suplovat. Dále si můžeme povšimnout, že ani bozi ve Wagnerově opeře nevystupují nijak vzorově. I když jsou na konci *Zlata Rýna* varováni Dcerami Rýna před prokletým zlatem, jenž bude pouze u nich v řece uschované v bezpečí, ničemu to není platné, bohové rad neuposlechnou, ačkoliv to pro ně bude mít doslova fatální následky. Wagner šel i tak daleko, že do závěrečného děje *Zlata* nechává přijít Erdu, matku sudiček.¹⁷ I Erda varuje Wotana před mocí prstenu ukovaného ze zlata Rýna, ale také marně. Tím se uzavírá první opera tetralogie *Prstenu* a Wagner druhou operou uvádí do velkolepého děje hrdinské obsazení v podobě Siegmunda, Siegfrieda a valkýry Brünnhildy.

Valkýra

Dějství *Valkýry* volně obsahově navazuje na konec první opery *Prstenu*. Do příběhu nechává nyní Wagner vstoupit i lidské pokolení ve formě dvou reprezentantů rodu Völsungů Siegmunda a Sieglindy včetně manžela Sieglindy Hundiga. Prvně se v celé tetralogii objevují i valkýry, podle nichž, respektive podle jedné z nich, byla druhá část díla i nazvána. V germánské mytologii valkýry pomáhají Ódinovi a bohyni Freye vybírat padlé bojovníky na bitevním poli a rozhodují, kdo z padlých půjde do Valhally, jakési síně věčné slávy. Navíc v síni obsluhují padlé hodující bojovníky, aby nabrali sílu.¹⁸ Ti, co nejsou valkýrami vybráni, putují do podsvětí za bohyní Hel.¹⁹ Wagner na začátku do děje uvádí bájného Siegmunda, který se zatoulal v lese a narazil na příbytek dvou manželů. V domě žili společně Hunding se Sieglindou. V době příchodu mladého hrdiny se v příbytku nachází osamocená Sieglinda. Ta však cizinci nevěří, vpustí ho do domu a pohostí Siegmunda. Ani jeden si není vědom příbuzenských vztahů, které mezi sebou mají. Hunding si však po návratu domů všimne nebezpečné podoby obou sourozenců. Započne se tedy vyptávat Siegmunda, odkud pochází, kdo je jeho otcem a kde vyrostl. Siegmund si pamatuje pouze tolik, že přišel na svět se sestrou-dvojčetem. Hunding ovšem zanedlouho pozná, že má před sebou příslušníka rodu, s kterým je on i jeho pokolení ve věčné rozepři. Nechá proto tedy Siegmunda odpočinout a

¹⁷ WAGNER, *Prsten Nibelungův...*, cit. d., s. 59.

¹⁸ KALWEIT, Holger. *Germánská kniha mrtvých: výklad severského eposu Edda a esoterní nauka o třech světech, strom světa Iggdrasil a kladivo Tóra Hromovládného, síň padlých Valhalla a nesmrtelné valkýry*. Praha: Eminent, 2003. s. 342-346. ISBN 80-7281-159-2.

¹⁹ PAGE, R. *Severské mýty*. Praha: Lidové noviny, 1997. s. 95. ISBN 80-7106-218-9.

nabrat síly a na druhý den ho vyzývá k souboji.²⁰ V noci přichází Sieglinda za Siegmundem. Ten si stěžuje, že mu otec sliboval, že až bude nejvíce potřebovat, nalezne po něm silný nepřemožitelná meč. V tom okamžiku se rozhoří magický oheň a posvítí na kmen jasanu, ve kterém jsou náhle zřetelné stopy zabodnutého meče Nothunga.²¹ Siegmund nevěřicně hledí a Sieglinda celou situaci vysvětluje. Během její svatby s Hundingem přišel na hostinu neznámý muž zahalený v kápi. Přišel až k jasanu a zabodl do kmene meč, který tu až do této doby čeká na Siegmunda. Oba si padnou radostí do náruče, rozpomenou si oba na svojí závojem zahalenou minulost, poznají v sobě ztracené sourozence a propustí onu noc vášním uzdy.²² Druhého dne mezi přípravami k boji se přibližují k místu osudné bitvy Wotan spolu s nejmilovanější z valkýr, Brünnhildou. Plánují, že budou stát společně na straně Siegmunda. Do celé situace vstoupí ale bohyně Fricka ve voze taženém berany. V onu noc Fricku vzýval Hunding, žádal jí jakožto strážkyni manželství, aby ho pomstila za nevěru ženy Sieglindy. Fricka přistoupí k Wotanovi a vynutí si poslušnost. Wotan nakonec ženě přislíbí, že nebude držet nad Siegmundem ochrannou ruku. Nešťastný závěr jde poté sdělit i Brünnhildě a dá jí rozkaz, aby v bitvě Siegmunda nechala padnout. Brünnhildy se ovšem nakonec mladých milenců a jejich lásky zželel a rozhodne se jít proti rozhodnutí nejvyššího Wotana. V souboji se proto objeví jako strážce nad mladým Walsungem a je rozhodnuta uposlechnout citů a jakéhosi vnitřního hlasu. Ve stejný okamžik se ale nad Hundingem objevuje jako patron Wotan, valkýra se ulekne, ustoupí od Siegmunda a ten je záhy probodnut svým sokem. Brünnhilda, vědoma si svého strašlivého provinění, uchopí zbytky rozbitého meče a spolu se Sieglindou prchají před rozzuřeným bohem. Na závěr je ale dostižena Wotanem, rychle pustí Sieglindu, které ještě zvěstuje příchod velkého hrdiny, výsledek krátké lásky mezi ní a Siegmundem. Předá jí torzo meče pro budoucího syna a nyní, již rozhodnuta postavit se trestu za neposlušnost, přichází naproti Wotanovi. Je na místě uspána a spolu s pahorkem, na kterém bude zakleta, obehnána ohněm do doby, než jí přijde vysvobodit hrdina, který se ani samotného Wotana a jeho moci nebojí.²³

Příběhem a osudem mladého mileneckého páru Siegmuna a Sieglindy se Wagner inspiroval začáteční částí *Ságy o Völsunzích*, označené podle významného urozeného rodu dávného Severu, i když v opeře rod vystupuje pod označením Walsungové. V *Sáze* se dozvídáme i původ samotné dynastie hrdinů. Ódinův syn Sigi je zradou zabit a jeho syn Reri slibuje pomstu. Reri však nemůže se svojí ženou zplodit žádného potomka, a tak Ódin

²⁰ WAGNER, *Prsten Nibelungův...*, cit. d., s. 75-77.

²¹ Tamtéž, s. 77-78.

²² Tamtéž, s. 84-86.

²³ Tamtéž, s. 120-132.

povolává jednu z valkýr, aby dala manželskému páru kouzelné jablko. Reriho žena trpí šest let, než se jí narodí vysněný potomek Völsung, podle něhož dostala celá dynastie pojmenování. Völsung poté pojme za choť valkýru, která přinesla jeho rodičům kouzelné jablko. Společně se jim pak narodí celkem deset synů a jedna dcera. Nejstarší z nich je Sigmund spolu se svým dvojčetem-sestrou Signý.²⁴ Následkem dalších okolností v ději musí Sigmund uprchnout do lesa, kde se skrývá. Tam ho právě přijde po třikráte navštívit Signý vždy v přestrojení a společně spolu ulehají na lože. Z tohoto aktu vzejde syn Sinfjötli, nadmíru udatný a statečný hrdina.²⁵ Stejně tak *Prozaická Edda* hovoří o králi jménem Sigmund Völsung, na jehož dvůr putoval Regin, aby se ujal výchovy mladého králova syna Sigurda. Regin toužil vydobýt poklad na svém bratrovi Fáfnim v dračí podobě²⁶. A stejně tak i *Píseň* uvádí jméno otce slavného a statečného Siegfrieda, Sigmunda.

Pro druhou operu Wagnerovy tetralogie je tedy charakteristický milostný (incestní), ve výsledku nešťastný vztah mezi znovunalezenými sourozenci Siegmundem a Sieglindou na jedné straně, na druhé však vzepření se proti zákonu, proti rozkazu, jenž je udán nejvyšším germánským bohem. Wotan je na začátku samotnému incestnímu vztahu svých potomků z rodu Wölsungů nakloněn stejně tak, jako jeho věrná valkýra Brünnhilda. Ovšem Wagner nechal do děje vstoupit a zasáhnout taktéž mocnou bohyni Fricku, která má ztělesňovat rodinnou harmonii a je tak zároveň strážkyní rodinného krbu.²⁷ Proto se k ní Hunding obrací a žádá jí o pomoc v konfliktu se Siegmundem. Fricka tedy do tohoto konfliktu vstoupí a postaví se tak proti samotnému nejvyššímu bohu, jenž je zároveň jejím manželem. Fricka se postaví do pozice hájitele a ochraňovatele svatého slibu manželství z jedné strany a z druhé poukazuje na ostudný, hanebný milostný akt svou sourozenců. Oproti tomu se proti ní staví Wotan, poukazující na prázdné manželství mezi Hundingem a Sieglindou, bez opěťovaných vztahů.²⁸ Wagner tímto konfliktem staví do konfrontace lásku a manželství, přičemž upřednostňuje ve *Valkýře* institut manželství před citovou náklonností či láskou. Manželské právo nechává prostřednictvím dominantního zásahu bohyní Frickou zvítězit a city postaví na druhořadou kolej. Rozhodně se nedá říct, že by Richard Wagner šel touto cestou i v osobním životě, ba naopak. Vítězství manželství a příklon božstva na stranu Hundinga mělo být symbolickým poukazem na podle skladatele zkaženou společnost přelomu polovin 19. století. Tou dobou

²⁴ *Sága o Völsunzích a jiné ságy o severském dávnověku*. Praha: Argo, 2011. s. 32-37. ISBN 978-80-257-0400-4.

²⁵ *Sága o Völsunzích...*, cit. d., s. 40-45.

²⁶ STURLUSON, *Edda...*, cit. d., s. 123-131.

²⁷ Frigg byla nejen patronkou manželství, ale manželkou samotného Ódina. Její jméno je pozoruhodně blízké jménu Freya. Na druhou stranu bohyně Freya měla za manžela boha Odra, jehož jméno je zase blízké jménu Ódin: LITTLETON, C. Scott. *Gods, goddesses and mythology*. New York: Marshall Cavendish, 2005. s. 533-537. ISBN 0-7614-7559-1.

²⁸ WAGNER, *Prsten Nibelungův...*, cit. d., s. 88-89.

bývalo běžné, že svazky mezi sebou uzavírali lidé stejné společenské úrovně a postavení i v případech, že by manželství po láskyplné citové stránce nemělo být nikdy naplněno. Takové manželství ukončit by bylo velmi problematické a nevhodné. Wagner však stavěl na první místo lásku, podle něj pouze a jenom láska dává životu smysl, nutí konat pro druhého.²⁹ Láska podle něj stmeluje svět, vytváří lepší společnost a spojuje lidi mezi sebou, ať již muže k ženě, matku k dítěti anebo dva přátele. I z tohoto důvodu mohl nechat Siegmunda a Sieglindu v sourozeneckém vztahu. Pravdou zůstává, že i když se v *Sáze o Völsunzích* narodila Völsungovi dvojčata Sigmund a Signý, která byla v dospělosti spojena v milostném vztahu³⁰, mohl Wagner v libretu opery a v ději pozměnit okolnosti kolem původu obou zmíněných, čímž by se vyhnul společenské anomálii milujících se sourozenců. Ovšem význam kromě inspiračního zdroje lze i najít v lásce jako takové, která si zkrátka nevybírá.

Pro druhou část je dále typická postava udatné Brünnhildy. I ta má poměrně bohatou pramennou základnu, o kterou se Wagner opřel. V *Prstenu* vystupuje jako statečná bojovnice a pomocnice samotného Wotana, jež mu pomáhá plnit jeho vůli, je mu poslušná a přímo jemu je povinná zodpovídat se stejně tak jako její sestry valkýry. Poměrně stranou stojí inspirační zdroj *Píseň*, kde Brunhilda vystupuje pouze jako královna na Islandu a nemá nic společného s Ódinem nebo jiným božstvem. Ponechána jí byla pouze nadměrná síla a statečnost, mimo jiné atributy bojovnic, valkýr. V *Sáze* se o spící Brynhildě dozvídá Sigurd těsně potom, co přemůže draka a pozře jeho srdce. Uslyší řeč ptáků a ti se baví o valkýře, která jednou nepřířkla vítězství tomu, komu na příkaz Ódina měla. Bůh jí píchnul trnem spánku a po dlouhé době byla Sigurdem Sigmundarsonem probuzena.³¹ Stejně tak i Snorriho *Edda* zná a staví do jedné z hlavních rolí spící valkýru Brynhildu, jež bude taktéž Sigurdem probuzena.³²

V závěrečném shrnutí *Valkýry* bych opět rád vyzdvihl nosné myšlenky, jež autor zabudoval do děje a libreta. I nadále Wagner při kompozici díla pokračoval v některých polemikách stejně tak, jako v první opeře tetralogie, kde mezi sebou došlo ke konfrontaci lásky s mocí, majetkem a touhou ovládat druhého. Stejně tak pokračoval Wagner dále, ovšem střetem lásky nikoliv s mocí, ale právem reprezentovaném manželstvím. Wagnerovo poselství sděluje posluchači, že pouze láska by měla být základním stavebním kamenem společnosti. Stejně tak jako smilování, které bylo v opeře charakterizováno valkýrou. Brünnhildě se nakonec i přes rozhodnutí Wotana obou milenců zželelo, čímž se postavila dokonce i proti nejvyššímu řádu, jehož garantem a v podstatě i ztělesněním Wotan jednoznačně byl. Stát proti

²⁹ MAGEE, Brian. *Wagner a filosofie*. 1. vydání. Praha: BB/ art, 2004. s. 60. ISBN 80-7341-337-X.

³⁰ *Sága o Völsunzích...*, cit. d., s. 88-89.

³¹ Tamtéž, s. 75-77.

³² STURLUSON, *Edda...*, cit. d., s. 123-131.

řádu ale Brünnhilda nemohla, za což byla na sklonku druhé opery potrestána stejně tak, jako Siegmund. Hrozivému trestu stihla uniknout pouze nešťastná Sieglinda, jež byla, díky chytrému ukrytí Brünnhildou, zachráněna spolu se svým nenarozeným potomkem Siegfriedem.

Siegfried – příchod hrdiny

Třetí část *Prstenu* se dějově odehrává několik let poté, co byla Brünnhilda za trest zakleta spánkem. Mezitím dorostl narozený Sieglindin syn do dospívajících let. Do prvního dějství vstupují naráz dvě postavy: skřítek Mime a Siegfried. S Mimem nás Wagner seznámil již ve *Zlatě Rýna*. Poté, co Alberich ukradl Dcerám zlato, utekl do svých jeskyních, kde vykoval prsten moci a podrobil si tamější skřítky vystupující pod označením Nibelungové. Aby mohl všechny potají neviděn hlídat, nechal si od svého bratra ukout magickou přilbu zastření, která ho po nasazení učinila neviditelným.³³ Lstí boha Logiho a Wotana však Alberich přijde o prsten, poklad a dokonce i přilbu zastření, jež se později dostane až do rukou Siegfrieda. A právě zmíněný Siegfried využije Mimovy služby k ukování silného meče. Ať se však Mime snaží sebevíce, Siegfried pokaždé meč rozlomí. Během dialogu, který v opeře mezi prací oba vedou, se Siegfried od Mima dozvídá i o minulosti svých rodičů. Aby Mime své vyprávění podpořil, daruje svému pánovi zlomky Siegmundova zlomeného meče z boje proti Hundingovi a Wotanovi. I když Siegfried trvá na znovukoování otcova meče, Mimovi se za žádnou cenu nedaří dílo dokonat až do doby, než ho potají navštíví neznámý poutník. Poutníkem ve skutečnosti není nikdo jiný než Wotan, který přichází na scénu darovat skřetovi užitečné rady. Prozrazuje nešťastnému kováři tajemství, že jedině ten, kdo nepoznal strach, může ukovat znovu silný meč.³⁴ Navráťivšího se Siegfrieda pak Mime informoval, že se marně snažil o zdárné dílo, protože v životě strach poznal. Siegfried, jenž strach nikdy nepoznal, se tedy ujal práce sám a zanedlouho přeci jen meč z úlomků vyrobil. Chtěl pak po Mimovi vědět, co strach znamená a jak ho má poznat. Skřet se ujal vyprávění, že nedaleko od nich se nachází poklad sřížen nebezpečným drakem. Aby mladý rek poznal podobu strachu, Mime ho vyzval na souboj s drakem, po čemž by byl odměněn získaným pokladem. Skřet ale ve skutečnosti toužil hlavně po pokladu, mezi kterým ležel i prsten moci zhotovený samotným skřetem Alberichem. Zosnoval tedy plán, že po smrti draka lektvarem uspí mladého reka a prstenu a pokladu se nakonec zmocní. Během boje s drakem se Siegfriedovi dostane do úst pár kapek dračí krve. Od toho okamžiku porozumí řeči ptáků. Uslyší je povídat

³³ WAGNER, *Prsten Nibelungův...*, cit. d., s. 39.

³⁴ Tamtéž, s. 155.

si o velké zradě Mimově a krásné Brünnhildě, za trest zakleté. Siegfried tedy přemůže draka, usmrtí Mimiho a vydá se k hoře, kde se nachází spící Brünnhilda. Valkýru nakonec vysvobodí, oba se do sebe zamilují a přísahají si věčnou lásku, čímž děj *Valkýry* končí.

Třetí Wagnerova opera *Prstenu* má primárně čtyři charakteristické a podstatné momenty. V první řadě se na začátku dějství objevuje další znesvářená dvojice, s kterou jsme se mohli krátce setkat již ve *Zlatě Rýna*. Vedle Fasolta a Fafnera, jež se utkali mezi sebou o prokletý poklad, zde vystupuje ještě skřet Mime, ve skutečnosti jeden z Nibelungů a podrobený sluha svého bratra, který na chvíli držel také Alberichův poklad spolu s prstenem moci. Znovu, tedy po druhé, Wagner poukázal na zlo pramenící z majetku a moci nad ostatními, jež postaví proti sobě i sourozence. V případě obou skřetů nekončí konflikt smrtí jednoho z nich, ale podrobením, poslušností, využitím toho druhého. V první opeře to Wagner ukázal na ukování přilby zastření, kterou musel Mime pro svého bratra zhotovit. Mime se v opeře v podstatě objevil jako kovář, zhotovitel magických předmětů. Trpaslíci či skřeti v přeneseném slova smyslu se často ukrývali nebo dokonce žili pod zemí, ve skalách, kde se těmto řemeslům věnovali. Na ukázkovém příkladě se dané vlastnosti u skřeta Mimiho objeví ještě ve *Valkýře*, kdy je právě on určen k znovuukování Siegurдова meče pro mladého reka.³⁵ Bez rad Wotana by byl však Mime bezradný. Do děje musí proto vstoupit další postava, která v podstatě celou *Valkýru* propojuje jako jednotící leitmotiv, což je další typický moment třetí opery. Wagner dal Wotanovi úlohu cizího poutníka, jenž má za úkol postavám nebo důležitým situacím pomoci. Poprvé se poutník objeví při Mimiho snaze zdárně ukout Siegfriedovi otcův meč. Dává skřetovi podstatné rady, které jsou v tuto chvíli známy pouze samotnému bohu. A vzhledem k tomu, že hrdina nikdy předtím strach nepoznal, musí se práce ujmout právě Siegfried. V daném případě je i Mimiho talent bezmocný. Wotan v podobě poutníka pak odchází i za Alberichem, kterého varuje před brzkým příchodem udatného hrdiny. Varuje ho také před lstivým Mímem a prozrazuje, že i on má v úmyslu prstenu se zmocnit. Poutník pak přichází i za samotným Walsungem po vítězné bitvě nad poklad střežícím drakem a snaží se ho svést z cesty mířící za zakletou valkýrou. Siegfried si ovšem nedá říci, pustí se s poutníkem do boje, během kterého Wotanovi rozlomí jeho oštěp.³⁶ Tato situace v sobě skýtá pomalu blížící se konec známého světa, soumrak bohů. Oštěpem nebyla myšlena pouze zbraň, byla v něm ukryta i symbolika Wotanovy moci, síly, magie a doslova i boží hegemonie na tomto světě. Tím, že oštěp Siegfried v boji rozlomil, nevědomě zpečetil osud bohů a prakticky veškerého řádu. Aby byla závažnost celé situace opravdu značně

³⁵ WAGNER, *Prsten Nibelungův...*, cit. d., s. 137.

³⁶ Tamtéž, s. 199.

zřejmá, zakomponoval Wagner do přímého úvodu *Soumraku bohů* tři norny, sedící na skále a předoucí provaz osudu. Během práce, kdy norny spřádaly osud světa, se provaz z nenadání přetrhl, což jednoznačně symbolizovalo blížící se konec a zánik světa spolu s bohy a řádem.³⁷ I matka noren varovala ostatně samotného Wotana před prokletým prstenem, který bohům přinese jen zkázu a neštěstí, nevzdá-li se ho Wotan a nevrátí-li ho Dcerám Rýna.³⁸

Valkýra je nejuzavřenější částí *Prstenu*, zřetelně ohraničená a na konci dějem uzavřená. Mohla by se proto uvádět i samostatně pouze v doprovodu drobného úvodu do příběhu. Nejvíce také čerpá z pohádkových a bájných námětů. Na začátku přichází výjimečný hrdina s charakteristickými vlastnostmi. Jeho úspěšný život je doprovázen magickými předměty, které mu seslalo samo božstvo.³⁹ S těmito předměty je schopen vypořádat se s překážkami, jež mu jsou kladeny do života. Přemůže nebezpečného protivníka, většinou v podobě zlého tvora. Zpravidla se takovým tvorem myslí hrozivý drak, veliký had nebo několikatihlavá saň. Tito tvorové disponují zpravidla magickými dovednostmi, nebo mají nadpřirozené vlastnosti. Hlavní hrdina, jenž se s těmito tvory utká, zároveň prochází iniciační zkouškou nebo také zkouškou dospělosti. A právě zmíněný Siegfried v opeře dorůstá teprve dospělému věku, jedná se tedy v podstatě ještě o mládence. Iniciací hrdina projde díky odvaze nebo rozumu zkouškou vítězně a za odměnu se mu dostane bohatství nebo láska. V některých případech získává další očarované předměty, či dosáhne lásky zakleté osoby. Hrdina se během statečných činů dozvídá i o svém původu. Buď na informaci přichází díky vodítkům sám, nebo mu svůj původ v pravý čas prozradí určitá postava. I ve *Valkýře* Siegfried vyrůstá z neznalostí svého původu, během kování meče pokládá Mimovi⁴⁰ otázky vázané s minulostí. Dostává však kusé odpovědi a torzo meče po otci.⁴¹ Nakonec však Mime nemá mnoho možností a Siegfriedovi vše prozradí. Hrdina slibuje pomstu tomu, kdo zapříčinil smrt jeho otce Siegmunda. Proto má následný boj s poutníkem dvojí význam. V první řadě, jak bylo nastíněno výše, stál poutník v cestě Siegfriedovi a chtěl ho z cesty odradit. A v té druhé,

³⁷ WAGNER, *Prsten Nibelungův...*, cit. d., s. 216.

³⁸ Tamtéž, s. 59.

³⁹ O magických předmětech se konkrétně zmiňuje známý francouzský religionista Dumézil, jenž se velmi podrobně zaobíral také indoevropskými archetypálními vzory, mezi něž patřil i archetyp hrdiny. Konkrétnější informace v: DUMÉZIL, Georges. *Mýtus a epos II*. 1. vydání. Praha: Oikoymenh, 2005. s. 104-108. ISBN 80-7298-117-X.

⁴⁰ V archaických kulturách byly zpravidla mezi sebou provázány postavy hrdiny a pomocníka hrdiny, který se nezpochybnitelným vlivem podílel na dozrání a raný dospělý věk hrdiny. Jak dokládá Mircea Eliade, významný rumunský religionista minulého století, některým hrdinům archaických věků dělal doprovod pomocník, stejně tak jako teď v případě Mimiho, jenž ovládal tajemné umění kovářství, jež bylo vnímáno jak nadpřirozené řemeslo. Buď hrdinovi pomocník magické předměty sám vykoval, nebo hrdinu alespoň zasvětil do magického kovářství. O tom konkrétněji: ELIADE, Mircea. *Kováři a alchymisté*. 1. vydání. Praha: Argo, 2000. s. 59-63. ISBN 80-7203-320-4. (Kap. 8. „Pánové ohně“)

⁴¹ WAGNER, *Prsten Nibelungův...*, cit. d., s. 144-145.

Wotan poznává v nově ukutém meči Siegmundovu zbraň a vyzve hrdinu, ať se tedy meč ještě jednou zlomí o oštěp mocného boha tak, jak se zlomil poprvé při boji Siegmunda s Hundingem.⁴² Po Wotanově odchodu již hrdinovi nic nebrání v cestě za spící krásnou valkýrou. Siegfried pannu probudí svou láskou, stejně tak i Brünnhilda se rázem zamiluje. Oba si slibují věrnost a přísahají si lásku i za cenu zkázy světa.⁴³

Právě v tomto okamžiku před poslední operou *Prstenu* zbývá přiblížit dvě širší témata, tedy konkrétně téma draka a s ním spojených pověstí o magickém nadání, jenž může být jedinci drakem zprostředkována. Severská mytologie velmi důvěrně znala řadu bájných tvorů. Nejprve se objevuje při stvoření světa obr Ymir, jenž byl později třemi bohy Ódinem, Vé a Vilim zabit a z jeho částí těla bozi stvořili zemi.⁴⁴ Z Ymiho kostí vznikli první skřítci, kteří pak obývali daleké země stejně tak jako vodní, větrní nebo ohniví obři.⁴⁵ Zkázu lidstva včetně samotných bohů pak měli přinést potomci rozporuplného boha Lokiho. Podle mytologie měl Loki zplodit s obryní vlka Fenriho, dlouhého hada Midgarsorma a vládkyni podsvětí, bohyni Hel. Tradice praví, že měli zapříčinit zánik světa a přivodit tak bohům konec, jak to líčí v *Eddě Snorri*. Motivy a příběhy o dracích byly taktéž zakořeněny v dávnověkých dějinách Evropy. Častokrát byl drak popisován jako hybridní tvor v podobě krokodýla nebo hada s křídly. Takové představy o vzhledu draka mohly být zřejmě spojeny s pravěkými nálezy kostí dávno vyhynulých dinosaurů, na které obyvatelé světa narazili.⁴⁶ Příběhy o dracích nejsou jednoznačně spojeny pouze s dobou předkřesťanskou, dokonce i *Anglosaská kronika* líčí na konci 8. století výskyt draků nad anglickou pevninou.⁴⁷ Ve 12. století podává výklad o dracích i vzdělaná abatyše Hildegarda z Bingenu, respektive uvádí lékařské využití dračí krve, jež podle Hildegardy pomáhala v těle rozpouštět škodlivé kameny.⁴⁸ Draka dokonce ve svém ději autor ponechal i ve středověké *Písni*, kde uvádí Siegfrieda jako přemožitele draka a dědice pokladu Nibelungů.⁴⁹

⁴² WAGNER, *Prsten Nibelungův...*, cit. d., s. 199.

⁴³ Tamtéž, s. 207-211.

⁴⁴ PAGE, *Severské mýty...*, cit. d., s. 85-86.

⁴⁵ STURLUSON, *Edda...*, cit. d., s. 50.

⁴⁶ KRAUSE, Arnulf. *Skutečná Středozeď: Tolkienova mytologie a její středověké kořeny*. 1. vydání. Praha: Grada Publishing, 2013. , s. 137. ISBN 978-80-247-4489-6.

⁴⁷ *The Anglo-Saxon Chronicle*. Trans. James Ingram. London: Everyman Press Edition, 1912, s. 51, údaj pod rokem 793.

⁴⁸ KRAUSE, *Skutečná Středozeď...*, cit. d., s. 138.

⁴⁹ I přes silný vliv křesťanství a křesťanské kultury zůstalo mnoho prvků archaických mytologických příběhů i v textech sepsaných ve vrcholném evropském středověku. Siegfried byl známý jako přemožitel draka a tento atribut mu byl ponechán i v křesťanském prostředí, i když se *Píseň o přemožení draka hrdinou* zmiňuje jen velmi okrajově: *Píseň o Nibelunzích ...*, cit. d., s. 35.

Stejně tak je pozoruhodná již několikrát zmíněná kontaminace celého příběhu křesťanskými vlivy a tradicemi. Po smrti udatného hrdiny se mělo konat přes sto mší, které chtěly uctít památku slavného Siegfrieda i přes to, že

Wagner proto ani nemusel povahu takových bájných zvířat popisovat. Zejména v německy mluvících zemích v 19. století se těšila popularity inspirace bájnými až pohádkovými náměty⁵⁰, jako byli výše uvedení draci, magické předměty, skřítki a další tajemná fauna ukrývající se v hlubokých lesích.⁵¹ Wagner dal tedy svému draku podobu velkého nebezpečného zvířete, který si střeží svůj vydobytý poklad. Přesně takového draka lze najít i ve Snorriho *Eddě*, původně jednoho z bratrů, Fáfnih, který se nepohodl s rodinou o poklad, zahubil je, proměnil se v draka a odletěl na Gnitskou pláň, kde se měl schovat a ukrytý poklad střežit do doby, než ho přišel vyzvat Sigurd.⁵² Stejným způsobem se příběh opakuje i v dalším literárním prameni, *Sáze o Völsunzích*.⁵³ Wagner svému drakovi stejně tak ponechal i nadpřirozené vlastnosti. Poté, co Siegfried v případě *Prstenu* (totéž Sigurd v případě *Eddy* a *Ságy*) draka přemůže, dostane se mu nechtěně do úst kapka dračí krve. Hrdina zanedlouho poté porozumí řeči ptáků, díky které se i dozvídá o Mimiho léčce. Ani chvíli nezaváhá a Mimiho probodne svým mečem také. V opeře však Siegfried neví nic o charakteru dračí krve. Poněkud jinak tomu je v případě literárního Sigurda. V *Sáze* není nositelem daru krev, nýbrž srdce, které hrdina cíleně po boji vyřízne a pozře ho. Stejně tak i on se dozvídá o chystané zradě a ani on neváhá Regina záhy zabít.⁵⁴ V případě *Eddy* je Sigurd Reginem vyzván, aby srdce draka vyřízl a připravil pro Regina k pokrmu, i když prakticky neví proč. Neváhá tedy pokrm ochutnat, jestli už je správně připravený. I on vyslechne dialog dvou ptáků o chystané léčce. Wagner však neuchopil Mimiho, nebo jeho literární předlohu v podobě Regina, pouze jako zprostředkovatele, který má Siegfrieda dovést za drakem a obeznámit ho s pokladem. Opět zde využil ziskuchtivost lidí, jež se nevyhne ani mnohaletému přátelství. Vždyť to byl právě Mime, do jehož rukou umírající Sieglinda v opeře svěřila svého narozeného syna. Mime byl ten, který mladého hrdinu vychoval a staral se o něj. Rozhodně se mezi oběma postavami muselo vytvořit poměrně silné pouto, v podstatě pouto jako mezi otcem a synem. Mime ani přes to neváhá vztahy zpřetrhat kvůli ziskuchtivým účelům. Je ochoten za vidinou prstenu a pokladu Siegfrieda zabít a všeho se zmocnit.

samotná postava Siegfrieda nemá s křesťanskou dobou a kulturou nic společného: *Píseň o Nibelunzích...*, cit. d., s. 170.

⁵⁰ Blíže k obecné typologizaci a rozdělení archaických hrdinů a hlavních postav mytologických příběhů v: TARASTI, Eero. *Myth and music: a semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen Seura, 1978. Acta musicologica Fennica, 11. s. 101. ISBN 95-195-3353-2.

⁵¹ S tímto okruhem pracovali i další hudební skladatelé německého hudebního romantismu, zejména Carl Maria von Webber ve svém slavném díle *Oberon* či v opeře *Čarostřelec*, nebo Felix Mendelssohn Bartholdy a jeho *Sen noci svatojánské*.

⁵² STURLUSON, *Edda...*, cit. d., s. 123-131.

⁵³ *Sága o Völsunzích...*, cit. d., s. 72.

⁵⁴ Tamtéž, s. 76.

Jeden prsten vládne všem...

Verš, jenž uvádí následující kapitolu, je dnes již neodmyslitelnou a všeobecně známou větou, procházející celým dílem známého anglického spisovatele Johna Ronalda Reuela Tolkiena, autora známého hlavně díky slavné knize *Hobit* a trilogii *Pán prstenů*. Celé vyprávění smyšlené Středozemě je primárně postaveno na boji mezi dobrem, reprezentovaným lidmi, trpaslíky, elfy a jejich vůdci, a zlem, zastoupeným temným pánem Sauronem s pomocí skřetů a jiných zlých tvorů. V dějinách Středozemě byly vykovány různé prsteny, jež oplývaly určitou formou mocí, nevztahující se ale na celý Tolkienův známý svět. Až však samotný Sauron tajně iniciuje vytvoření jednoho všemocného prstenu, který mu má zajistit vládu nad ostatními prsteny a veškerou existencí Středozemě. Během kování byl prsten očarován tak, že do něj Sauron ukryl i svojí moc. Při ztrátě tohoto prstenu temný pán přichází o většinu své síly a povolává služebníky, aby mu ztracený prsten dopomohli najít a vrátit. Určitá skupina Středozemě bude pověřena, aby se vydala na nebezpečnou cestu k Hoře osudu a prsten pána Saurona uvnitř Hory zničila. Vzhledem k tomu, že byl prsten moci vyroben v ohních Hory, musí být zase pouze v Hoře zničen. Naprosto zřejmou analogii vidíme v případě Wagnerova prstenu. Na začátku *Zlata Rýna* zcizí Alberich zlato ukrývající se na dně řeky a vyková z něj prsten, jenž mu taktéž zprostředkuje určitou formu moci. I v opeře prsten mění svého nositele, vždy má ale na takového jedince negativní vliv nebo dopad. Objeví se i prvotní strážkyně zlata a varují Wotana před mocí prstenu. Zároveň poukazují, že jenom u nich, zpátky v řece, bude moc pramenící ze zlata pod kontrolou a nebude hrozit žádné nebezpečí. Jak je tedy dáno, prsten se musí navrátit tam, odkud vzešel. Stejně tak i v případě Tolkienovy Středozemě se prsten moci neslučuje s láskou, pramení z něj pouze chtivost, touha po síle a nepřemožitelnosti, touha po ovládnutí ostatních. Jedinec se kvůli dosažení prstenu nebo při jeho využívání mění, je schopen zapomenout na své přátele či zpřetrhá rodinná a společenská pouta. Spolu s tím přichází následně i absence lásky, která nositele nikterak neznepokojuje. Wagner to jasně vylíčil v opeře. Nestačilo, že Alberichovi vložil do úst větu, jíž za vidinou prstenu lásku prokleje, ale ukázal, že dojde během děje ke změně povahy postav, které po prstenu touží. Konkrétně v případě Mima, ten bude ochoten zabít svého svěřence Siegfrieda. Nebo role obou obrů. Společně vybudují pro bohy Valhallu, když pak přijde na finanční ohodnocení, ziskuchtivost je dovede až k boji, kdy jeden bratr zabije druhého. Pod vlivem prstenu nebo pokladu se zpřetrhnou i natolik silné vztahy mezi dvěma lidmi. A stejně tak i negativní povahu těchto cenností viděly i starověké ságy, jak již bylo několikrát uvedeno.

V této kapitole bychom se zaměřili i na obdobné magické prsteny a předměty vyskytující se v severské literatuře a mytologii. Určitý kouzelný prsten jménem Draupni nosil podle Germánů samotný Ódin. Z jeho prstenu skanulo každou devátou noc osm dalších stejně velkých prstenů. Draupni byl tak Ódinovým atributem plodnosti a množení.⁵⁵ Stejně takový prsten se objevuje v *Eddě*. Poté, co je Loki vyzván, aby přinesl jako odškodné za bohy usmrčenou vydru zlato, narazí u černých álfů na skřítku Andvariho. Skřítek musí Lokimu vydat svůj majetek a prosí Lokiho o ponechání si svého prstenu. I Andvariho prsten je magicky, dokáže zpátky rozmnožit majitelovi poklad.⁵⁶ Jak je na uvedeném příkladu vidět, nezajišťují zmíněné prsteny moc, ale ztělesňují formu množení majetku. Hrály tedy stejně důležitou roli pro uživatele jako v jiných příbězích předměty zprostředkovávající moc. A ve staroněmecké *Písni* se právě setkáváme s magickým předmětem moci. Nikoli podobě zlatého prstenu, ale ve formě kouzelného proutku, jehož majitel si mávnutím přičaruje vládu včetně poslušnosti nad určitou zemí.⁵⁷ Majitelem proutku a pokladu byl statečný Siegfried, který nechal poklad uložený v zemi a určil správce, jenž bude poklad střežit. Což je mimo jiné další důvod, proč nachází brzy Siegfried v *Písni* konec. Hagen využije konfliktu mezi hrdinou a Brunhildou, aby se mohl zmíněného proutku zmocnit a nemuseli již Wormští s ostatními národy kolem válčit. Proutek nebude nikdy využit. I když zůstává pravdou, že Hagen po smrti Siegfrieda poklad právoplatně dědičce, což je žena Siegfrieda Kriemhilda, zabaví a uschová, nedostane mnoho příležitostí moc proutku a cenu pokladu využít. Kriemhilda za čas pozve své příbuzné včetně Hageny k sobě na královský dvůr, kde hnána pomstou nechává všechny pobít. Hagen si tedy místo uložení pokladu odnáší do hrobu a proutek je ztracen. Jedinou informací zůstane, že poklad leží na dně Rýna, kdesi u Lockheimu.⁵⁸

Soumrak bohů – osud vše uzavírá

Poslední část Wagnerovy tetralogie nese stejné označení jako mytologický konec světa podle germánské tradice – ragnarök čili soumrak, někdy také překládáno jako osud bohů.⁵⁹ Severští bohové vědí, že jejich osud se jednou naplní, vědí, že budou přemoženi a padnou, všemi způsoby se snaží proti této konečné události postavit, různě se připravují na závěrečný boj, taktéž charakterizovaný i jako boj mezi dobrem a zlem, mezi řádem a chaosem, možná i boj s osudem. Snaží se uchopit budoucnost do svých rukou a všichni zvítězit nad zlem, které

⁵⁵ KALWEIT, *Germánská kniha mrtvých...*, cit. d., s. 276-285

⁵⁶ STURLUSON, *Edda...*, cit. d., s. 123-131.

⁵⁷ *Píseň o Nibelunzích...*, cit. d., s. 180.

⁵⁸ Tamtéž, s. 182.

⁵⁹ PAGE, R. I. *Severské mýty*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. s. 95-96. ISBN 80-7106-218-9.

bude při ragnaröku zastoupeno vlkem zvaném Fenri, hadem Midgardsormem a osvobozeným Lokim. Nastanou tři roky krutých bojů následované třemi roky zimy bez léta. Dva vlci spolknou měsíc a slunce a nastane boj mezi bohy a postavami ztělesňujícími chaos.⁶⁰ Téměř všichni bohové naleznou během konce světa smrt. Ze starého, kompletně zničeného světa teď zmítaného v chaosu ale povstane svět nový, krásný. Přijde skupina následovníků starých známých bohů a nastolí znova řád. Země bude taktéž opětovně zalidněna novou generací lidského pokolení.⁶¹ Tak vidí konec všeho známého severská mytologie charakterizovaná oběma *Eddami*. Wagner podobným způsobem vnímal konec světa nebo určitý restart, podle něj tak potřebný pro společnost v 19. století. Poslední opera v pořadí *Prstenu* tak oplývá stěžejními a nejpodstatnějšími filosofickými myšlenkami, pro jejichž realizaci opět Wagner využil části jednotlivých severských ság a eposů. Ty mu měly být naposledy v *Prstenu* nápomocny, aby jejich prostřednictvím vyjádřil posluchačům své myšlenky, díky jejichž následné realizaci by se společnost posunula podle Wagnera k pravým, podstatným a důležitým hodnotám.

Samotný *Soumrak bohů* uvádějí na začátku tři norny sedící na skále valkýr. Společně spřádají provaz symbolizující osud a budoucnost světa. Během práce se ale provaz přetrhne a vyděšené norny utíkají s hrůzou pryč. Přerušením provazu je naprosto zřejmý blížící se soumrak bohů a světového řádu.⁶² Ve stejné době společně vycházejí z chaty Siegfried v doprovodu milované Brünnhildy. Oba si navzájem přísahají věčnou nehynoucí lásku. Valkýra, obdarovaná hrdinou na znamení lásky oním prstenem moci, věnuje na oplátku Siegfriedovi svého statečného koně jménem Gran. Siegfried usedne na koně a vyjíždí na něm dolů ze skály, kde na něj Brünnhilda počká.⁶³ Do děje však také vstupují další postavy, které svým jednáním urychlí události vedoucí až ke konci světa. Jedná se o tři sourozence z rodu Gibichungů, potomky Grimhildy, dva bratry Gunthera a Hagen a jejich mladší sestru Gutrunu. Gunther oplývá mocí, Hagen zase rozumem a lstí. Doslechne se o mocném hrdinovi a Wotanem potrestané valkýře. Zosnuje výhodný plán, že nechá Gutrunu provdat za Siegfrieda a Gunthera za Brünnhildu, s čímž oba sourozenci souhlasí. Jistou roli v celém plánu hraje samozřejmě i poklad včetně prstenu moci, o kterém se již bratři doslechli. Když tedy projíždí Siegfried kolem jejich mocného sídla, naláká ho Hagen s Guntherem do pasti. Nechají pro něj připravit hostinu, během které mu Gutruna dá napít očarovaného nápoje zapomnění. Siegfried tak hned zapomene na city k Brünnhildě včetně slibů, které si vzájemně

⁶⁰ STURLUSON, *Edda...*, cit. d., s. 94-95.

⁶¹ Tamtéž, s. 100.

⁶² WAGNER, *Prsten Nibelungův...*, cit. d., s. 218.

⁶³ Tamtéž, s. 220-221.

dali a propadne kouzlu lásky ke Gutruně, jež mu dala nápoje pozřít. Když tedy Siegfrieda potom vyzve Gunther, zda li mu pomůže projet ohněm kolem Brünnhildiny chaty a získat si její náklonnost, rek souhlasí a nevzpomíná si na nic, ani na samotnou valkýru. Vydají se společně tedy na cestu, získat pro Gunthera ruku valkýry.

Když se Wotan dozvěděl o prstenu, jež byl valkýře Siegfriedem darován, vyslal jednu ze svých zbývajících valkýr, aby získala od Brünnhildy Alberichův prokletý prsten. Poté, co byl Wotanův oštěp, jež symbolizoval boží moc a patronaci nejvyššího boha nad světovým řádem, Siegfriedem rozlomen, přestával Wotan vyjíždět do bitev a přestal tam posílat i zbylé valkýry. Dokonce propustil i padlé bojovníky, kteří čekali ve Valhalle na ragnarök. Začal pociťovat blížící se konec bohů a jedinou nadějí pro něj bylo získat onen prsten. Nikoli kvůli všemocné vládě, ale kvůli uvalenému Alberichovu prokletí. Nyní chtěl získat prsten, aby ho mohl vrátit Dcerám Rýna a celé utrpení, jež se kolem moci točilo, bylo ukončeno a poměry se vrátily zpátky do situace před znesvěcením zlata. Vyslaná valkýra ale neuspěla. Brünnhilda se za žádnou cenu nechtěla vzdát darovaného předmětu, nechala si jej z důvodu slibu na věčnou lásku mezi oběma hrdiny. Tím Brünnhilda definitivně uzavřela poslední možnost zvrátit blížící se katastrofickou budoucnost.⁶⁴

S odchodem valkýry vyslané Wotanem na scénu přichází zpátky Siegfried, tentokrát v doprovodu Gunthera. Jelikož může ohněm kolem Brünnhildiny chaty projet pouze ten, kdo nezná strach, nasazuje si Siegfried na hlavu přilbu zastření, která mu umožní změnit podobu. Promění se za Gunthera, dostane se přes oheň do chaty a uchází se o valkýru. Brünnhilda však zůstane věrná přísaze a prstenu a pustí se do boje se Siegfriedem. Tam jí Siegfried připraví o prsten, který si následně ponechá a poté se Brünnhildy intimně zmocní.⁶⁵ Druhý den se má konat domluvená svatba mezi oběma páry. Při uvítání před dvořany Brünnhilda poznává na ruku Siegfrieda svůj prsten. Nechápe, jak je možné, že prsten, který jí strhl minulou noc Gunther, má na svém prstě nyní Siegfried. Žádá tedy po Guntherovi, aby si logicky prsten vzal zpátky. Během dohadů a nedůvěryhodných výpovědí dochází valkýře, že byla oklamána. V záchvatu hněvu tedy prozradí před všemi, že nejenom prstenu, ale i jí samotné se v noci Siegfried zmocnil. Vyzývá tedy svého domnělého manžela Gunthera, aby za takovou zradu a vinu Siegfrieda potrestal. Na potrestání trvá také Hagen, za nímž přišel v noci Alberich, jeho vlastní otec, zvěstoval mu konec moci bohů v podobě rozlomeného Wotanova oštěpu a navrhl mu spravedlivě rozdělenou vládu nad světem mezi oba samotné, získá-li Hagen prsten moci.⁶⁶

⁶⁴ WAGNER, *Prsten Nibelungův...*, cit. d., s. 237.

⁶⁵ Tamtéž, s. 240.

⁶⁶ Tamtéž, s. 241-243.

Hagen proto nabídne Brünnhildě, že se ujme pomsty. Netuší však, jak může takového reka přemoci. Načež mu valkýra prozrazuje, že se Siegfried před nepřítelem neotočil zády. Je tedy pravděpodobné, že právě záda budou zranitelným místem. Hagen se společně s Guntherem domluví, že vyjedou druhého dne na slavnostní hon, kde bude na oko nešťastnou náhodou Siegfried zavražděn. Jak se všichni tři domluvili, tak se také stalo. Siegfriedovi nebyly při lovu nic platné ani Dcery Rýna, které hrdinu vyhledaly a stihly ho aspoň varovat před kletbou prstenu. Naposledy v celé opeře upozornily, že pouze u nich v řece bude prsten v bezpečí. Ani tentokrát nebyly uposlechnuty, Siegfried se jim vysmál a odešel. Hned po tomto okamžiku jej prokletí dohnalo, byl zákeřně zezadu Hagenem probodnut. Při posledních chvílích opadlo Gutrunino kouzlo a hrdina si rozpomněl na Brünnhildu, bohužel však příliš pozdě. Při návratu do sídla Gibichungů se pod nápoem společnosti Hagen přiznal k vraždě a nárokoval si prsten moci. Do situace naposledy vstoupil jeho bratr Gunther, který až pozdě si uvědomil, jakého zla se sourozenci na Siegfriedovi dopustili. Rozhodl se Hagenovi zabránit, ale byl při souboji bratrem zabit. Nestihne odebrat mrtvému Siegfriedovi prsten, na závěr vstupuje do opery rozhodně Brünnhilda. Sama pochopí, že byl její milý očarován, zpětně mu odpouští, naposledy vyzná lásku a věrnost patřící pouze Siegfriedovi a zvěstuje blízký konec bohů. Nechá postavit na břehu Rýna velkou hranici a uloží na ní k poslednímu odpočinku milovaného. Hranici zapálí, sedne na svého koně Grana a vrhá se za Siegfriedem na hořící hranici. Poté se začnou vody Rýna vzdouvat a rozlijí se až k hranici. Na vlnách připlují Dcery Rýna, odeberou Siegfriedovi prsten a konečně se s prokletým předmětem navrací do hlubin řeky, kde bude prsten moci zase v bezpečí.⁶⁷

Hlavní inspirační zdroje pro *Soumrak bohů* jsou poměrně jasné, v první řadě nutno hledat paralelu milostného příběhu, postav kolem něj a zradu ve staroněmeckém eposu. V *Písni* se děj také točí kolem statečného Siegfrieda, který se přijíždí do Burgundska ucházet o ruku krásné Kriemhildy. Určité pasáže se mohou mezi sebou v detailech lišit. Kriemhildu sice není možné v opeře vyzorovat, žádná postava tam pod takovým jménem nevystupuje, ale při bližším studiu dojdeme ke zjištění, že jak Kriemhilda v případě *Písně*, tak Gutruna v případě *Prstenu* měly mužské sourozence, kteří zanedlouho zasáhli do děje. V *Písni* je bratrem Kriemhildy Gunther, obdobně je tomu tak v opeře, kde jsou vázáni sourozeneckým vztahem Gutruna, Gunther, ale i Hagen, kdežto v *Písni* Hagen vystupuje pouze jako jeden z rytířů kolem dvora. Určitou analogii lze nalézt i mezi Wagnerovou Brünnhildou a Brunhildou vystupující v eposu. Je jasné, že Brunhilda ve středověkém křesťanském eposu nemohla být

⁶⁷ WAGNER, *Prsten Nibelungův...*, cit. d., s. 278.

představena jako jedna ze statečných valkýr, i kdyby jí ve skutečnosti byla. Ale i tak jí zůstaly ponechány vlastnosti, kterými běžný smrtelník neoplývá. V *Písni* je uvedena jako statečná a silná žena, pokud by se o Brunhildu chtěl nějaký nápadník ucházet, musel by jí vyzvat na souboj a ve třech zápasech porazit.⁶⁸ Určitě není náhodou, že právě touto zkouškou musel potencionální uchazeč projít, chtěl-li se o její ruku ucházet. Jednoznačně musel překonat svůj strach, měl-li vůbec nějaký. V opeře se sice Gunther ucházel o ruku valkýry, musel se však Siegfriedovi přiznat, že ohněm za Brünnhildou neprojede. Rek se tedy ujal splnění úkolu za Gunthera a ohněm projel v přestrojení.⁶⁹ Stejně tak ani v *Písni* nemohl Gunther sám překonat zkoušky připravené královnou Islandu Brunhildou, i v tomto případě bylo nutno, aby využil svých magických předmětů Siegfried a Guntherovi pomohl. Ovšem pouze magie nestačila, Siegfried by bez velké dávky odvahy nezvítězil. Severská *Edda* taktéž hovoří o spící ženě Brynhildě, jež stejně jako v *Prstenu* bývala jedna z valkýr. Sigurd se vydal požádat o Brynhildinu ruku k jejímu sourozenci, králi Atlimu. Rád by spojil v manželství tuto valkýru a svého švagra Gunnana. Podmínkou je ale nebezpečný úkol, musí na koni proskočit ohněm hořícím kolem jejího domu.⁷⁰ Sigurd kouzelnými předměty změnil svou tvář a v podobě Gunnana ohněm proskočí. Třetí inspirační zdroj, tedy *Sága*, obsahuje také valkýru jménem Brynhilda. Bývala věrnou služebnicí Ódina, ale jednou nepřihlíkla vítězství tomu, komu podle Ódina měla. Stejně jako v opeře byla za trest nejvyšším bohem uspána. Ódin jí píchl trnem spánku, z kterého jí probral až Sigurd Sigmundarson. Poté ho Brynhilda naučila významu jednotlivých run a poradila mu, aby runy vyryl na čepel svého meče. Runy měly magické působení a dokázaly Sigurda v životě ochraňovat. I když chtěl Sigurd pojmout valkýru za ženu, Brynhilda toužila svůj život zasvětit boji a válkám. Doporučila mu proto tedy za ženu dceru samotného krále, mladou Gudrún. Sigurd jí přesto věnoval na znamení lásky prsten, nalezený v drakově pokladu.⁷¹

Na uvedených příkladech vidíme, že víceméně pro všechny prameny včetně opery je opět typická nešťastná láska, pocházející ze zrady učiněné primárně na Brünnhildě. Wagner v opeře dopustil nucenou lásku, pokřivenou magií a vypočítavostí. Gutruna po domluvě s bratry dává Siegfriedovi napít nápoje lásky, který mu dopomůže zapomenout na milovanou valkýru. Tato skutečnost se neobjevuje v žádném výše uvedeném prameni, Wagner tím chtěl jednoznačně poukázat na negativní důsledky, jež plynou z domluvených, nucených nebo vypočítavých sňatků. Pouze vztah z čisté lásky může dál ve společnosti produkovat pevné a

⁶⁸ *Píseň o Nibelunzích...*, cit. d., s. 66.

⁶⁹ WAGNER, *Prsten Nibelungův...*, cit. d., s. 229.

⁷⁰ STURLUSON, *Edda...*, cit. d., s. 123-131.

⁷¹ *Sága o Völsunzích...*, cit. d., s. 75-86.

šťastné vztahy jedinců žijících ve společnosti. Druhou komplikací ve vztahu Siegfrieda a Brünnhildy již Wagner nepotřeboval nikterak poupravit nebo rozvinout. Donucení Brünnhildiny poslušnosti Siegfriedem v Guntherově podobě již v opeře zůstalo podle literárních předloh. Nešikovně darovaný prsten prozradil celé společnosti, kdo se oné noci Brünnhildy zmocnil. Stejně tak i v pramenech se Siegfried dopouští v přestrojení násilí na valkyře, aby na ní vynutil poslušnost vůči Guntherovi. I když literární prameny pokračují v příběhu dál a rozvádějí příběh ve znamení pomsty, leckdy až desítky let po smrti Siegfrieda, nebyly Wagnerem plně využity. Wagnerovým cílem nebylo svojí hudbu podřídít délce a rozsahu příběhů v severské literatuře, nýbrž podřídít tyto příběhy svým myšlenkám, jež měly být hlavními nosníky Wagnerem zastávané ideje nové, lepší společnosti.

Obdobným způsobem pojal Wagner i mytologický ragnarök. Nechal se sice inspirovat germánským soumrakem bohů a koncem světa, ovšem jeho pojetí mělo poněkud odlišnější formu od mytologického konce světa. V *Prstenu* se neseťkáváme s žádnými nadpřirozenými tvory nebo bohy, kteří by využili blížící se konec a bohům se postavili. Ve Wagnerově mytologii *Prstenu* se nevyskytnou žádní vlci, obří ani hadi coby oponenti světového řádu. Před koncem nedojde k žádným tři roky trvajícím zimám ani stejně dlouho trvajícím bojům mezi lidmi. Konec světa sice přijde v opeře se stejnými důsledky jako v mytologii, ale okolnosti budou trochu odlišné. Poprvé se horizont konce objeví s pokladem Rýna a vytvořením prstenu moci. Následné události a reakce jednotlivých zúčastněných napomáhají pak blížícímu se konečnému důsledku, v některých případech ho dokonce akcelerují. Pouze a jenom láska včetně solidarity z citů pramenící mají sílu zvrátit zkázu ženoucí se na společnost. Láska nutí konat pro druhého, podněcuje čestné chování ve společnosti, stejně jako solidarita, která z lásky vychází. Solidarita donutila Brünnhildu postavit se proti Wotanovi a bránit mladý pár Sieglindu a Siegmunda. Solidarita nakonec zlomí Wotanův hněv vůči Brünnhildě, než jí potrestá věčným spánkem do příchodu hrdiny.

Wagner se během kompozice *Prstenu* nechal inspirovat Feuerbachovými myšlenkami a věřil, že díky lásce může povstat nová společnost. Ostatně i podle mytologie nastane po ragnaröku nový svět, země bude zpátky zalidněna a vrátí se k prvopočátečnímu spojení s přírodou. Pod vlivem Feuerbacha uvažoval Wagner vložit na úplný konec *Soumraku bohů* závěrečný verš pronesený Brünnhildou, kde opět vystupuje idea osvobození lidstva láskou.⁷² Posledním veršem měl Wagner ústy Brünnhildy pronést pravděpodobně svůj největší odkaz nesený celou operou:

⁷² MAGEE, *Wagner a filosofie...*, cit. d., s. 54-55.

*„I když rasa bohů
zmizela jako dech.
I když zanechávám
svět bez vládců.
Já nyní odkazuji světu
poklad své nejposvátnější moudrosti. -
Ne bohatství, ne zlato,
ne božskou nádheru;
[.....]
ne přísná nařízení
pokryteckých zvyků:
požehnaná v radosti i smutku
jen láska může být.“*

Hudební kritici uvedené verše označují jako „feurbachovský“ závěr. Když Wagner počal s kompozicí velkolepé opery, jednoznačně do ní toužil tento závěr zahrnout. Práce na díle mu zabrala úctyhodných 21 let, během kterých se skladatel vyvíjel stejně tak, jako jeho názory na život a společnost.⁷³ Při prvních náčrtech *Prstenu* byl Wagner jednoznačně ovlivněn filosofií anarchie. Během revolučních let se poznal a stýkal s předním protagonistou revoluce Michaiem Bakuninem. Udržovali spolu přátelství a vyměňovali si své názory. Bakunin prozradil mladému nadšenému Wagnerovi, že si představuje velká města, jako byly Londýn nebo Petrohrad, spolu se zkaženou společností v plamenech. Wagnerovi se dramatická vize líbila natolik, že ji chtěl realizovat po premiéře *Prstenu*, konkrétně tedy po premiérovém provedení poslední opery z tetralogie, tedy *Soumraku bohů*. Nově postavené divadlo, vybudované pro potřeby *Prstenu* u břehů Rýna, mělo být po čtvrtém večeru spáleno na popel. Hranice, na které při závěru opery Siegfried spočinul, měla rozhořet celé divadlo. Demonstrativně by trosky divadla skončily ve vodách Rýna stejně tak, jak to Wagner vylíčil v tetralogii *Prstenu*.⁷⁴ I od této myšlenky Wagner nakonec upustil. Po filosofií anarchie mu do života vstoupily práce významného filosofa Ludwiga Feuerbacha. Jeho stěžejní práce *Podstata křesťanství* Wagnera ovlivnila z hlediska vnímání náboženství, s kterým je potřeba podle filosofa skončit. Danou myšlenku nalezneme zase v ději *Prstenu*, na konci opery

⁷³ MAGÉE, *Wagner a filosofie...*, cit. d., s. 100-101.

⁷⁴ Tamtéž, s. 46.

Brünnhilda hovoří o společnosti bez bohů, je si vědomá, že svými činy dopustí v budoucnu absenci božských bytostí.⁷⁵ Wagnerovi bozi dále postrádají prvek transcendentna, kde sídlí neurčito, vstupují mezi lidské jedince a magické schopnosti se u nich projeví pouze za využití několika magických předmětů. Velkou mocí pravděpodobně ani neoplývají, vždyť i samotný Wotan touží po prstenu moci. Tato realie je dána v podstatě dvěma aspekty. V první řadě nejsou transcendentními bytostmi díky vlivům Feuerbacha. V druhé řadě je to dáno tím, že Wagner mohl vidět ve svých bozích šlechtu nebo jinou uzavřenou elitu stále se vyskytující ve společnosti 19. století. Pokud chtěl Wagner spravedlivou společnost postavenou na rovných poměrech a přirozeném řádu, v kterém nebude potřeba žádných reformací a revolucí, musel jako nepřítele vidět každou výše postavenou společenskou elitu. Určitý dopad v něm také zanechala finanční krize, do níž se několikrát za život dostal. I samotný Ferenc Liszt musel mladého Wagnera finančně zachránit po nezdařeném povstání v Drážďanech. Poskytl mu peníze a půjčil pas, aby mohl Wagner emigrovat před následky revoluce do Švýcarska.⁷⁶

Feuerbachovu filosofii ovšem zanedlouho u Wagnera vystřídal pod vlivem politických událostí životní pesimismus. Wagner byl nesmírně zklamán stálou stagnací společnosti a neúspěšnými revolučními snahami. Roku 1854 se dostal poprvé do kontaktu s pracemi tou dobou nenápadného německého filosofa Arthura Schopenhauera.⁷⁷ Pro Wagnerovo tvůrčí období měl tento filosof pravděpodobně největší dopad. Poté, co se věkově vyzrálý Wagner setkal se stěžejní Schopenhauerovou knihou *Svět jako vůle a představa*, začala být skladatelova tvorba cíleně kontaminována literaturou vztahující se k východním náboženstvím, konkrétně k buddhismu a hinduismu. Wagner si začal uvědomovat nekonečný koloběh, začal pochybovat o všemocné lásce, přestával věřit, že láskou se společnost a svět začnou měnit. Rozhodně to bylo dáno také značným nepochopením, Wagner měl pocit, že mu lidé a posluchači nerozumí. Pokud ano, jdou pouze po povrchu a nehledají za zkomponovanou práci žádný hlubší význam. Nevidí myšlenky, jež byly vsunuty do hudebních děl a pod nimiž byla díla koncipována přesně v této podobě, charakteru a rozsahu. Minimum návštěvníků poznalo v *Prstenu* ukryté archetypální vzorce, v podstatě věčné vzorce.⁷⁸ Wagner se proto začal v pojetí a podstatě života obracet do sebe. Díky Schopenhauerovi si uvědomil, že se lidé po celá staletí, mohli bychom říct od evropského středověku, zaměřovali na smrt, na konečnou fázi jedince. Pouze v okrajové míře vnímali početí stejně důležitě jako skon člověka. Početí předchází sexuální akt a jemu zase extáze. Schopenhauer a posléze i Wagner

⁷⁵ Viz feuerbachovský závěr.

⁷⁶ MAGEE, *Wagner a filosofie...*, cit. d., s. 41.

⁷⁷ Tamtéž, s. 127.

⁷⁸ Tamtéž, s. 131.

věřili, že v extázi je obsažená mystická zkušenost, přes kterou je možné i harmonické splynutí s přírodou. A extázi je možno dosáhnout také uměním, v jeho prožitku.⁷⁹

Tak zvané „schopenhauerovo“ zakončení hrálo v závěru *Prstenu* významnou roli stejně tak, jako předtím „feurbachovský“ závěr. Podobně, jak upustil Wagner od myšlenky začlenit „feurbachovský“ závěr pod vlivem Feuerbachových teorií, tak nakonec zavrhl i myšlenku dokončit k finálnímu ději *Soumraku bohů* zmíněné zakončení ovlivněné zase Schopenhauerem. Pravdou ale zůstává, že zakončení působilo na skladatele větším vlivem než závěr, a proto Wagner toto zakončení ponechal v kontaktu s libretem. I přesto, že zakončení nalezneme jako součást několika výtisků libreta, tedy textu k *Prstenu*, nepodložil ho Wagner nikdy hudebně. Pro názornou ukázkou zase uvedeme část závěrečného zakončení, jež bylo určeno Brünnhildiným ústům:

*„Z říše touhy já odcházím,
říše iluzí se zříkám navždy;
zavírám za sebou
otevřenou bránu
vznikání bez konce:
[.....]
Znáš, jak jsem dosáhla
blaženého konce
všeho, jímž je nekonečno?
Mé oči byly otevřeny
nesmírnému utrpení
truchlící lásky.
Já viděla konec světa.“⁸⁰*

Pokud dojde k následné komparaci obou výše uvedených závěrů, bude vidět zřejmý vliv zmíněných filosofů. V každém z těchto veršů je cítit také významová hloubka textu; v případě, že jde posluchač nebo čtenář Wagnerova *Prstenu* opravdu po skrytém a na první pohled možná přehlédnutelném významu, pochopí rozdílnost filosofického ukončení celé ohromné tetralogie. V klasickém konci opery je cítit sice Brünnhildin smutek nad ztrátou milovaného reka, na druhou stranu valkyra raději volí smrt, těší se, že se po smrti se

⁷⁹ MAGEE, *Wagner a filosofie...*, cit. d., s. 159.

⁸⁰ Tamtéž, s. 168.

Siegfriedem zase setká. Pozemský život už pro ní nemá žádný smysl. Těmito významy končí celý děj *Prstenu*, v případě využití jednoho z daných zakončení by smutek a touha po odchodu za milovaným Siegfriedem zůstaly stejné, lišil by se pouze odkaz a z něj pramenící dojem návštěvníků. Závěrečné verše by mohly u někoho rázem změnit náhledy na situace a reakce promítnuté v opeře. S prvním zakončením by téměř všichni lidé odcházeli s pocitem naděje, pozitivních zítřků, že láska a čisté emoce dokážou zvítězit a vše vyřešit. Spasení lze také v samotné lásce najít. Tuto představu Wagner jistě propojil s archaickými dobami, kdy podle něj hrály city spojené s láskou významnou roli ve společnosti a zároveň tvořily rozhodně jedny z nejvyšších hodnot a vlastností. Druhé zakončení, respektive jeho použití v opeře, by mělo zase za následek u posluchačů určitou skepsi, jistý pesimismus z cyklického opakování každodenního života, zkrátka věčně se opakující stereotypy. Vše je podle toho zakončení iluzí, z které musí každý po prozření pryč. Nejpodstatnější proto není ani tak láska, jako spíše soucit, ať už z nešťastného vztahu nebo z neštěstí toho druhého.

Závěrem Wagnerova odkazu

Prsten Nibelungů, dílo dnes již neodmyslitelně spjaté s osobností Richarda Wagnera, se stalo jedním z největších a nejmonumentálnějších děl v dějinách hudby a kultury. Premiéra tetralogie proběhla v německých zemích roku 1876, konkrétně v německém městě Bayreuth, kde vzniklo za finanční podpory bavorského krále a mecenáše umění Ludvíka II. z dynastie Wittelsbachů divadlo výhradně pro provádění jednotlivých Wagnerových oper.⁸¹ I přes veškeré aspekty a okolnosti vzniku *Prstenu* a přes veškeré zpracování literárních pramenů a podkladů pod tetralogii nutno uvést, že Wagner byl zároveň i libretistou svých oper včetně *Prstenu*. Prostřednictvím svého libreta k dané opeře se snažil skloubit dohromady veškeré články, které k vokálně instrumentální tvorbě jednoznačně patří. V mnoha učebnicích bývá označován také jako operní reformátor. Nikoli pro délku oper, nikoli pro archaický, pohanský nebo folklórní charakter, nýbrž kvůli své uměnovědné práci zvané *Umění a revoluce*, v které pojednává o pojmu, jenž se poprvé objevil v hudbě v období romantismu, Gesamtkunstwerk, zakládající se na spojení různých druhů umění v jednom díle. Wagnerovi se rozhodně určitý projekt souhrnného umění, jak se volně mimo jiné Gesamtkunstwerk překládá, podařil. Ve svých operách nekladl důraz pouze na hudební charakter a provedení, ačkoli byl primárně hudebním skladatelem, ale také na libreto, tedy na literární složku obsaženou v opeře, na kostýmy včetně kulis, patřící mezi výtvarné umění až po výrazový prostředek zpěváků, patřící

⁸¹ VYSLOUŽIL, *Hudební slovník pro každého II...*, cit. d., s. 602.

logicky do oblasti herectví a tance. Pokud pročítáme jednotlivé kapitoly v odborných literaturách líčící a charakterizující význam Gesamtkunstwerk, může nás jednoznačně napadnout určitá kontinuita s řeckou kulturou, tedy s řeckým uměním a divadlem, kdy podle Wagnera umění hrálo v přeneseném slova smyslu tu nejčistší roli. Umění vznikající z důvodu žádanosti obyvatelstva, nikoli z politických či finančních důvodů. Až postupně se podle skladatele stalo umění komerční záležitostí sloužící primárně vydělat peníze. Stejně tak, jak vnímal Wagner umění a jeho následné zneužití, vnímal také společnost, která se opět přes čistotu, nevinnost a v kontaktu s přírodou proměnila ve zkaženou a intrikami prohnitou společnost.⁸² Ve výše uvedených stránkách jsme rozebírali, co Richarda Wagnera vedlo k využití námětů a příběhů z dob bájných, archaických a historických a zkomponování nejvelkolepějšího hudebního díla všech dob. Představili jsme objevení středověkého německého eposu *Píseň o Nibelunzích*, jenž si zasloužil být i hudebně zpracován, dále jsme uvedli staroseverské hrdinské ságy včetně germánské mytologie, které rozhodně Wagnera lákaly a fascinovaly. A na třetí stěžejní impuls jsme narazili právě v této kapitole. Byla to Wagnerova fascinace idealizovanou představou řeckého archaického kulturního prostředí, kdy umění bylo jednotné, univerzální, vznikající kvůli němu samotnému a nikoli z důvodu materiálních potřeb. Wagner vnímal rozpad Řecka a úpadek městských států jako moment zlomu. Do kulturní a víceméně i politické jednoty si představoval i umění jednotné. Spolu s pádem Řecka upadne i umění a to se dále tříští na poezii, písně, tanec, hudbu zprostředkovanou na sólové nástroje. A spolu s rozpadem jednoty umění se podle romantického Wagnera zapomnělo i na univerzální mýty stejně jako na archetypy archaických dob, které společnost průběhem času zavrhl.⁸³ Wagner byl geniální. Všechny tři výše představené pilíře dokázal podtrhnout filosofickými myšlenkami zrozenými a vychovanými transformující se společností 19. století. Richardu Wagnerovi se tedy podařilo propojit mezi sebou západní divadelně umělecké tradice s hlavním proudem západní filosofie za využití germánské mytologie zakořeněné v podobě mýtů a pověstí v západní, převážně však v domácí, germánské, společnosti.

⁸² MAGEE, *Wagner a filosofie...*, cit. d., s. 92.

⁸³ Tamtéž, s. 93.

Igor Stravinskij a charakteristika jeho tvorby:

V druhé části této práce se budeme zabírat dalším významným hudebním skladatelem, tentokrát 20. století, Igorem Stravinským. Stejně jako Richard Wagner je i Stravinského práce a tvorba brána jako klíčový přínos v oblasti hudební kompozice a syntézy evropské hudby. Wagnerovo dědictví se do dnešních dob dochovalo prostřednictvím jeho skladeb komponovaných v duchu hudebního dramatu, tedy dokonalé vyvážené souhry všech zúčastněných jevištních umění, tedy hudby, zpěvu, pohybu, tance a výtvarných složek, bavíme-li se o vokálně-instrumentálních dílech. Svým všuměleckým dílem, jak jsme v předcházející části práce uvedli pod označením *Gesamtkunstwerk*, začal být Wagner brán nejen hudebními kritiky jako operní reformátor.⁸⁴ V rámci všuměleckého díla ještě okrajově zmíníme formální rozložení opery, kdy na místo hudebních čísel a recitativů, jež měly sloužit jako nositelé a zprostředkovatelé děje na místo lyrických árií, nastupuje prokomponovaná jednoduší forma, kdy děj plyne prostoupí celou operu, a tudíž nevznikají nikde dějově stagnační části. Dějová celistvost a návaznost mají pak logicky i kladnější vliv na pozornost posluchače. Z drtivé většiny budou následující generace operních skladatelů komponovat pod vlivem hudebně- kompozičních myšlenek Wagnera.

Stejně tak i hudba Igora Stravinského je v určitých ohledech inovátorská, i ona silně ovlivní skladatelé celého 20. století. Její charakteristika je primárně obsažena v tak zvaném neoklasicismu, ve stylu, který má tendence čerpat hudební formy předcházejících hudebních epoch. Stravinského hudba tedy navazuje na již existující, ale nevyužívané nebo přežitě tradice, čímž dostane nové možnosti. Pod vlivem soudobé harmonie tak vzniknou naprosto originální a charakteristické melodie a fráze. Stravinskij dále využije značně bohatého slovanského folklóru, inspirací mu budou lidové písně a nápěvy. Význam Stravinského proto bude primárně tkvět na uchovaných hudebních tradicích zpracovaných v soudobém a osobitém pohledu, což si zanedlouho ukážeme na hudebním díle Igora Stravinského, stěžejní a některými poměrně kontroverzně vnímané skladbě stojící ve 20. století, *Svěcení jara*.

Obě hudební díla, jak Wagnerův *Prsten Nibelungův*, tak Stravinského *Svěcení jara*, jsou si podobná svým významem, jejich cílem měla být dokázána jednoznačně délka existence jejich národa. Obsahem a zpracováním se skladatelé přibližovali době, na kterou díla komponovali. Jednalo se samozřejmě o jejich romantickou představu o archaických, čili pohanských dobách. Zcela logicky už se museli rozcházet ve způsobu zpracování. Mezi

⁸⁴ VÍTEK, Bohuslav. *Přehled dějin hudby: faktografický soubor hlavních údajů a poznatků pro předmět Dějiny hudby*. 1. vydání. Pardubice: Luděk Šorm, 1994, s. 110. ISBN 80-901702-0-X.

vznikem *Prstenu a Svěcením* uplynulo zhruba 50 let, hudební vývoj se postupně začínal zrychlovat, přibývaly nové trendy a postupy v hudební kompozici, jak si zanedlouho ukážeme. Pokud se budeme bavit o mytických nebo archaických inspiracích, zůstane prakticky celé 19. století ve znamení budování velkých hudebních forem, na které logicky skladatelé vybírali a pasovali velké příběhy, spojené s národní identitou, zobrazující národní minulost. Pro inspiraci skladatelé sahali do národních bájesloví, lidových pohádek a příběhů, které mapovaly lidovou paměť národa. Na takovémto základu vzniklá hudební díla si rozhodně nekladla za cíl přesně a do detailu faktograficky nebo vědecky zpravit veřejnost. Rozhodně neměla působit obsahovou stránkou jako vědeckými informacemi podložené hudební dílo. Skladatelé pouze využili literárního, kulturního nebo folklórního materiálu, a pokud skládali díla zasahující dějově do hluboké a daleké minulosti, čerpali tou dobou z romantizovaných představ o dávnověké minulosti národa. Hudební díla, jež pod touto inspirací vznikala, měla za úkol povznést národně-kulturní autenticitu a představit jí světu prostřednictvím koncertních a uměleckých provedení. Taková umělecká díla ustanovovala svůj národ mezi ostatními, kulturně-politicky již institucionalizovanými, jako byla v 19. století například Francie, Španělsko nebo Velká Británie. Svým významem také plnily složku v rámci sebeurčení národu. Pro srovnání můžeme uvést v českém prostředí skladatelé a díla hudebního romantismu jako například Bedřicha Smetanu a jeho slavný cyklus šesti symfonických básní *Má vlast*, taktéž jsou významné i jeho opery *Libuše* či *Braniboři v Čechách*. Obdobný význam pak měly skladby národního obsahu Antonína Dvořáka a Zdeňka Fibicha. Taktéž zmiňme v případě Fibicha dvě opery *Blaník* a *Šárka* na historicko-mytický námět a v případě Dvořáka, jenž dokázal bohatě čerpat primárně z české folklórní tradice a lidových tanců, orchestrální skladby pod názvem *Slovanské tance* nebo vokálně-instrumentální *Moravské dvojzpěvy*.

Ve 20. století se role inspiračních zdrojů pro skladatele značně změnila. Nové století si povětšinou již nežadá velkých hudebních skladeb plnících úlohu sebeurčení konkrétních národů prostřednictvím využití kulturního dědictví, respektive jeho uplatnění v uměleckých dílech. Kulturně-historické dědictví se stane doslova vrchovatou truhlicí z hlediska originality a jedinečnosti v rámci ostatních kultur a národů. To je klíčová změna v pojetí inspiračního zdroje skladatelů žijících ve 20. století. Načerpání nových hudebních myšlenek z domácího, lidového prostředí na základě stále ještě žijících časově stabilních tradicích ať již regionálního nebo celonárodního charakteru. Inspirovat nebudou pouze domácí tradice, ale i lidové nápěvy písní, lidová poezie a všude přítomné pověsti. Na závěr ještě uvedme, že skladby vzniklé pod vlivem uvědomění a ustanovení národa byly primárně určeny domácím posluchačům.

Skladby v nich měly vzbudit taktéž nacionální cítění a měly posílit proces národního obrození. Naproti tomu skladby rodící se později, kdy byl proces národního obrození završen, byly určeny domácímu obecenstvu stejně tak, jako obecenstvu jiného nebo obdobného kulturního prostředí. Takové skladby měly funkci představit jedinečné kulturní prvky daného národa celému světu. Další skladatelé v nich mohli najít pro své tvůrčí období inspiraci jednak tím, že si skladbu poslechli, nebo odcestovali do míst, kde se kulturní materiály dané hudební skladby nacházely. Pro konkrétní příklad stačí krátce uvést rozšířený hudební styl jazz, jemuž byl základ ustanoven původně na africké půdě, prostřednictvím otroků byl pak převezen do Ameriky, kde po zformování v severoamerických státech započal své bohaté dějiny.⁸⁵ Mezi skladatelé, kteří byli ovlivněni jazzem, patřil i Igor Stravinskij.

Stravinskij přišel na svět 17. června 1882 v ruském Petrohradu do hudebně založené rodiny.⁸⁶ Igorův otec byl povoláním první basista petrohradské carské opery a nechal syna od dětství hudebně vzdělávat. Na budoucí Igorovu kariéru měl bezesporu vliv i strýček jménem Jelačič, bohatý statkář taktéž v petrohradské metropoli. Strýček v životě nabyt významných kontaktů a pohyboval se mezi pokrokovou elitou ve společnosti, kam po čase mladého Stravinského začal brávat s sebou. Tato pokroková elita hlásila pokrok nejen v politickém spektru, ale i v oblasti umění. Byla silně nespokojena se státním uspořádáním, přála si konec vlády ruských carů a prosazovala nezbytný ateismus s příchodem nového století. Spolu s ateismem se opírala o domácí folklór, naturalismus, národní mýty a báje.⁸⁷ Jedinci patřící do této společnosti obdivovali práce velkých ruských hudebních skladatelů, jako byl například Modest Petrovič Musorgskij, dále pak díla německých skladatelů Johanesse Brahmsa nebo Richarda Wagnera. Na konci 19. století elita již byla obeznámena s Wagnerovou tetralogií *Prsten Nibelungův* a veliké pozornosti se těšil výtah z této opery pro čtyřruční klavír. Zde se dospívající Stravinskij seznamuje s hudebními velikány domácího nebo zahraničního původu. Obeznámí se i z pracemi výrazné osobnosti ruského hudebního romantismu, Nikolajem Andrejevičem Rimským-Korzakovem, kterého zanedlouho pozná a od roku 1902 s ním naváže kontakt přes osobní konzultace v oblasti kompozice svých raných skladeb.⁸⁸ Ovšem léta, jež mu otevřou cestu skladatele světového formátu, brzy přijdou. Mezi lety 1908-1909 se Stravinskij seznamuje s osobností, která se zaslouží o seznámení skladatelova jména s Evropou, Sergeje Ďagileva.

⁸⁵ VYSLOUŽIL, *Hudební slovník pro každého...*, cit. d., s. 134.

⁸⁶ SCHONBERG, Harold C. *Životy velkých skladatelů: od Monteverdiho ke klasikům 20. století*. 1. vydání. Praha: BB/art, 2006. s. 512. ISBN 80-734-1905-X.

⁸⁷ STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Přeložil Stanislav HANUŠ. Praha: Orbis, 1937. s. 17-21.

⁸⁸ Tamtéž, s. 29.

Na konci roku 1909 kontaktoval Ďagilev Igora Stravinského, kterému zadal významnou zakázku. Stravinskij měl v krátké době zkomponovat skladbu k příležitosti zahájení jarní sezóny Ruského baletu, jejímž zakladatelem mimo jiné Ďagilev byl,⁸⁹ v pařížské Opeře.⁹⁰ Skladatel se svého úkolu zhostil celkem zodpovědně a již začátkem roku 1910 začal osobně dojíždět na baletní zkoušky. Pro zahájení sezóny byl zvolen Stravinského vznikající balet *Pták Ohnivák*, jedno z jeho prvních scénických děl. Stojí také za zmínku, že byla ruská baletní škola tou dobou v západní Evropě oblíbenou záležitostí. Naproti tomu v Rusku lidé mnohem více žádali operní skladby a balet nebrali příliš vážně.⁹¹ Svůj věhlas a patřičné ocenění měl však balet zanedlouho v Rusku, také právě díky Stravinského pracím, teprve přijít. Nicméně skladatelův *Pták Ohnivák* byl premiérován 25. června 1910 a jak sám Ďagilev předpověděl, Stravinskij se jím proslavil přes noc. Partitura byla plná ruského nacionalismu a folklóru odvozeného od Rimského-Korsakova, po hudební stránce vybavená novými a originálními harmonickými a melodickými postupy.⁹² Po roce byla navíc skladatelova prestiž upevněna ještě druhým, dnes taktéž celosvětově známým, baletem, jenž vstoupil ve známost pod názvem *Petruška*.

Svěcení jara – okolnosti vzniku

V době, kdy Stravinskij dopisoval poslední takty *Ptáka Ohniváka* v Petrohradě, zrodila se mu v hlavě nová myšlenka na další hudební skladbu podloženou taneční složkou. Představoval si scénu velkého pohanského bohoslužebného obřadu, jenž by divákům dovolil nahlédnout do dob, kdy mívaly ruské země svůj původní archaický, nebo chceme-li pohanský, charakter. Rozhodně se však nemělo jednat po dějové stránce o rozsáhlou a komplikovanou skladbu. Stravinskij během skládání po celou dobu zůstal u prvopočáteční myšlenky: starci-vědomci sedí v kruhu a pozorují uprostřed tanec panenské dívky, která má být obětována jarnímu božstvu, čili má tancovat až do úplného vysílení.⁹³ Ještě před uvedením *Ptáka Ohniváka* v Paříži navštívil malíře, jenž byl zároveň jeho přítelem, Nikolaje Rericha a společně hovořili o představě využití pohanských dob v plánované skladbě. Rerich, jenž se specializoval na výtvarné zobrazování pohanského dávnověku, byl Stravinského myšlenkou velmi nadšen, podpořil skladatele v plánované skladbě a poskytl mu několik zajímavých poznatků, které by do skladby mohly být využity. Stravinskij tedy na čas *Svěcení jara* odložil,

⁸⁹ VÍTEK, *Přehled dějin hudby...*, cit. d., s. 172.

⁹⁰ STRAVINSKIJ, *Kronika mého života...*, cit. d., s. 39.

⁹¹ Tamtéž, s. 40.

⁹² SCHONBERG, *Životy velkých skladatelů...*, cit. d., s. 512.

⁹³ STRAVINSKIJ, *Kronika mého života...*, cit. d., s. 46.

aby se k němu po skončení pařížské sezóny vrátil. Po úspěšném představení *Petrušky* odjel skladatel na svůj statek Ustilug, kde pokračoval v tvorbě. I když je dnes jeho kontroverzní hudba k baletu označována pod názvem *Svěcení jara*, plánoval Stravinskij označit dílo *Korunování jara*, což, jak se ve svých vzpomínkách vyjádřil, by bylo blíže jeho původní představě než obvyklý překlad.⁹⁴

Nepřehlédnutelné dílo hudby 20. století způsobilo během premiéry naprosto neočekávané reakce publika. To bylo doslova šokováno celým provedením a nebylo na něco obdobného vůbec připraveno. Na tomto místě je potřeba představit posledního zúčastněného umělce, který se na baletu, respektive na jeho provedení podílel. Vedle malíře Rericha a spolurealizátora baletu Ďagileva se na provedení *Svěcení jara* podílel i významný choreograf a baletní tanečník Waclaw Niżyński, jehož seznámení se Stravinským proběhlo prostřednictvím Ďagileva už v dřívějších dobách. Pravdou zůstává, že Niżyński v době premiéry Stravinského *Ptáka Ohniváka* patřil k mladším generacím, které byly nakloněny inovátorským myšlenkám nejen v oblasti tance nebo baletu, ale obecně v oblasti umění. Své novátorské nápady Niżyński proto využil v choreografické složce *Svěcení jara*. Naprosto jednoznačně i tím zapříčinil, že z premiéry baletu se stal jeden z největších skandálů v historii scénické hudby.⁹⁵ Návštěvníci celého divadla byli otřeseni, těžko říct, co očekávali. Rozhodně to ovšem nebyl nepravidelný rytmus, velmi výrazné disonantní, nelibozvučné postupy a baletní provedení, které s klasickým baletem nemělo ale vůbec nic společného. Poměrně velkou okázalost si Stravinskij dovolil hned ze samého začátku. *Svěcení jara* začíná poněkud poklidně, fagot v orchestru skladbu uvede jednodušší melodií, nicméně v poměrně vysoké, pro fagot nepřirozené poloze. A konkrétně již tato anomálie začala na publikum působit dráždivě a vyvolávala posměch střídaný agresí. Diváci okamžitě po fagotovém sólu přestali hudbu poslouchat. Emoce se začaly stupňovat v okamžiku, kdy se na jevišti zvedla opona a objevili se tam tanečníci představující elitu stařešiny pohanské společnosti ovinuti medvědími kožichy.⁹⁶ V následující kapitole si pak představíme, v čem byla hudební stránka *Svěcení jara*

⁹⁴ SCHONBERG, *Životy velkých skladatelů...*, cit. d., s. 512.

⁹⁵ Tamtéž, s. 513.

⁹⁶ Určitou spojitost šamana a medvěda, respektive medvědího kožichu, musel Stravinskij již v době vzniku *Svěcení* velmi dobře znát. Kolem roku 1989 se choreografové a kostyméři rozhodli, že dojde k znovunastudování choreografie a kostýmů z dob premiéry *Svěcení* s tím, že všichni se budou velmi přísně držet pramenů k baletu, aby bylo následné provedení co možná nejvíce podobné původnímu provedení z roku 1913. Kožichy šamanů musely být součástí kostýmů již v tehdejších dobách, jelikož je můžeme při zrekonstruovaném provedení vidět na tanečnicích:

Le Sacre du printemps [divadelní záznam]. Hudba Igor STRAVINSKIJ. Choreografie Vaslav NIŽINSKIJ (znovunastudování choreografie a uvedení na scénu Millicentem HODSONEM). Výprava a kostýmy Nicholas ROERICH (realizace podle původní výpravy Kenneth ARCHER). Dirigent Valery GERGIEV. Mariinsky Theatre (St. Petersburg), Rusko, 2008.

přinejlepším netradiční a proč působila zpočátku na posluchače rušivým dojmem. Stejně tak se i zaměříme na baletní, doslova reformní prvky, které byly Nižyńským do premiérového představení zakomponovány. Ještě zbývá uvést, jak se postavili k nezdařenému prvnímu uvedení *Svěcení jara* jeho spoluautoři a skladatel. Poté, co publiku začaly gradovat emoce, nařídil Ďagilev osvětlovačům, aby rozsvěcovali a zhasínali světla v celém divadle ve snaze zpacifikovat a uklidnit diváky. Přes rozbouřený dav přestávala být hudba slyšet a tak musel Nižyński zůstat v portálu a odtud doslova křičel na tanečníky pokyny spolu s dobami v hudbě, aby se dokázali aspoň trochu orientovat. Stejně tak i Stravinskij po celou dobu zůstal skrytý za jevištěm naprosto otřesen, že si dovolí diváci tímto způsobem od samého začátku reagovat.⁹⁷ I když měla premiéra *Svěcení jara* 28. května 1913⁹⁸ katastrofální účinky na publikum, nezůstala dlouho vnímána negativně s takovou intenzitou. V dubnu 1914 proběhlo v Paříži koncertní provedení hudby k baletu a to se setkalo již s kladnými reakcemi.⁹⁹ Po určitém čase bylo *Svěcení jara* vnímáno jako předzvěst nové moderní doby, respektive hudby a komponující skladatelé začali dílo brát jako modelovou záležitost přímo dokonalou k inspiraci nebo se s ní minimálně aspoň seznámili.

Svěcení jara – obsah a provedení

V této kapitole se již konkrétně zaměříme na obsahovou stránku baletu, představíme si jednotlivé části i s jejich stručnějším popisem, na baletní zpracování premiérového provedení včetně výtvarné složky, která byla taktéž během premiéry *Svěcení jara* využita. Na závěr kapitoly potom nastíníme rytmickou, čili taneční složku, včetně jejího unikátního charakteru, který taktéž zapříčinil nepochopení a odmítnutí Stravinského díla při prvním světovém provedení v Paříži. Samotný balet je po časové stránce určitou protiváhou Wagnerova *Prstenu*. Celé jeho provedení totiž od začátku hudby až po úplný konec baletu zabere kolem půl hodiny. Skládá se ze dvou větších celků, jež jsou dále členěny na menší hudební části. První celek nese tradičně označení *Uctívání Země*,¹⁰⁰ překlad do českého jazyka zůstává volný, proto pro upřesnění budeme v práci za českým překladem uvádět v závorkách i anglický překlad. Pokud se anglické označení v některých pramenech a literatuře bude lišit,

⁹⁷ SCHONBERG, *Životy velkých skladatelů...*, cit. d., s. 513-514.

⁹⁸ Z literatury, kterou jsem měl možnost prostudovat, pouze Stravinského *Kronika mého života* uvádí den premiéry *Svěcení jara* na den 28. května 1913 (STRAVINSKIJ, *Kronika mého života...*, cit. d., s. 65). Ostatní, hlavně sekundární literatura, pak nejčastěji uvádí 29. května 1913 jako den, kdy byl balet premiérován: SCHONBERG, *Životy velkých skladatelů...*, cit. d., s. 513. nebo BRODSKÁ, VAŠUT. *Svět tance a baletu...*, cit. d., s. 370.

⁹⁹ STRAVINSKIJ, *Kronika mého života...*, cit. d., s. 70.

¹⁰⁰ Překlad použit z: VÍTEK, *Přehled dějin hudby...*, cit. d., s. 173.

budeme pak uvádět obě označení. Konkrétně již u prvního celku najdeme dvě verze označení: *A Kiss of the Earth*¹⁰¹ nebo *The Fertility of the Earth*.¹⁰² V česky psané literatuře bývá první celek označen jednotně, jak je výše uvedeno, tedy *Uctívání Země*. Druhá polovina *Svěcení jara* nese potom označení *Velká oběť*¹⁰³, v anglickém znění tedy *The Exalted Sacrifice*¹⁰⁴. Pro lepší přehled uvedeme jednotlivé části obou celků v bodech, k nimž se v dalším odstavci vrátíme a věnujeme jim patřičnou pozornost:

1. *Uctívání Země (The Fertility of the Earth)*
 - a. *Úvod (Introduction)*
 - b. *Jarní věštby a tance mladých dívek (Augurs of Spring and Dances of the Young Girls)*
 - c. *Hra na únos (Ritual of Abduction)*
 - d. *Jarní písně v kole (Spring rounds)*
 - e. *Rituál dvou nepřátelených kmenů (Ritual of the Two Rival Tribes)*
 - f. *Průvod mudrce (Procession of the Oldest and Wisest One)*
 - g. *Tanec zemi (Dancing Out of the Earth)*
2. *Velká oběť (The Exalted Sacrifice)*
 - a. *Úvod (Introduction)*
 - b. *Tanec mladých dívek v tajemném kruhu (Mystic Circle of the Young Girls)*
 - c. *Oslava vyvolené (The Naming and Honoring of Chosen One)*
 - d. *Vzývání předků (Evocation of the Ancestors)*
 - e. *Tajemný obřad starců (Ritual Action of the Ancestors)*
 - f. *Posvátný tanec (Sacrificial Dance)*¹⁰⁵

Když Stravinskij začínal komponovat *Svěcení jara*, představoval si pouze obraz každodenní pohanské Rusi v archaických dobách. Svému dílu také dal podnázev *Obrazy z pohanské Rusi*. Mělo se opravdu jednat o scénické zpracování určitého pohanského svátku nebo obřadu bez větší zápletky.¹⁰⁶ Rozhodně nebylo rozvrženo do takto konkrétních a specifických fází. Stravinskij se ovšem ne náhodou obrátil na známého a úspěšného malíře a

¹⁰¹ STRAVINSKY, Igor. *The rite of spring*. Předmluva: Boris Michailovič JARUSTOVSKIJ. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2000. s. viii. ISBN 0-486-41174-5.

¹⁰² Název částí uvedený v partituře: STRAVINSKY, Igor. *Le sacre du printemps: Rite of spring: pictures of pagan Russia*. Los Angeles, Alfred Music: 1985. s. 3. ISBN-10: 0-7692-3551-4.

¹⁰³ VÍTEK, *Přehled dějin hudby...*, cit. d., s. 173.

¹⁰⁴ STRAVINSKY, *The rite of spring...*, cit. d., s. viii.

¹⁰⁵ STRAVINSKY, *The rite of spring...*, cit. d., s. ix.

¹⁰⁶ STRAVINSKIJ, *Kronika mého života...*, cit. d., s. 51-52.

etnografa Nikolaje Rericha, který se právě zaměřoval na archaickou a raně středověkou dějinnou epochu ruských zemí. Jednoznačně se orientoval jakožto etnograf v oblasti domácích tradic a zvyků, jež tam přežívaly z dob historických. Není proto překvapením, že se Stravinského nápad setkal u malíře s velkým nadšením. Rerich začal se Stravinským spolupracovat, podával mu četné informace k bájným dobám slovanského národa a sám skladatel s ním řadu věcí konzultoval. Do jisté míry můžeme proto Nikolaje Rericha považovat za spoluautora obsahové stránky *Svěcení jara*.¹⁰⁷

Hlavními aktéry baletu jsou lidé pohanské Rusi, velice úzce spojeni se zemí, přírodou a božstvy, glorifikující základní přírodní živly a síly včetně jejich neustálého koloběhu. Prostřednictvím svých obřadů a rituálů se snaží zajistit prosperitu svému kmenu a jeho členům, na jedné straně vzdávají díky božstvu za úrodu, prosperitu a plodnost země a na druhé straně si božstvo chtějí naklonit ve svůj prospěch, aby prosperita pokračovala i nadále. Všimli si neustálého koloběhu času a etap v přírodě a logicky si také přáli, aby nebyl koloběh přerušen. Sám Stravinskij chtěl prostřednictvím uctění a posvěcení jara skrze oběť věnovanou chtonickému božstvu vyjádřit jasné probuzení přírody a jejích sil, které jsou znovu a naplno probuzeny a obnoveny do nového života.

Úvodní část *Svěcení jara*¹⁰⁸ má po hudební stránce charakter ranního rozbřesku. Během svítání se sejdou na prostranství mladíci ze slovanského kmene svolávání prostřednictvím postarší věštkyně. Ta si s sebou přináší proutky z rozpučeného mladého stromu, kterými začne pronášet jarní věštbu. Mladíci jí pozorují, po chvíli k ní přistoupí, vezmou si pár proutků a ve skupinách přes ně různě přeskakují. Po chvíli chlapci proutky věštkyni vrátí, aby mohla dokončit věštbu. Různě větvičky skládá, hází je kolem sebe nebo s nimi kreslí na zemi kruhy a jiné symbolické obrazce. Po *Jarních věštbách* odchází věštkyně z palouku pryč a za chlapci přicházejí mladé dívky. Začnou kolem chlapců tančit a svým chováním se je snaží nabudit a nalákat k přicházejícímu obřadu, kdy má proběhnout symbolické obnovení života a prosperity. Za tanečního doprovodu přicházejí další zúčastnění obřadu, dospělí muži a ženy daného kmene. Podle oblečení je na přítomných jasně vidět generační a společenská hierarchie této archaické společnosti. Čím důležitější určitá skupina je, tím stojí blíže středu kruhu, který všichni neustále při tancích vytvářejí. Symbolicky již dochází k náznakům na budoucí volbu panny, jež má být nakonec během jarních oslav

¹⁰⁷ STRAVINSKY, *The rite of spring...*, cit. d., s. viii.

¹⁰⁸ *Le Sacre du printemps* [divadelní záznam]. Hudba Igor STRAVINSKIJ. Choreografie Vaslav NIŽINSKIJ (znovunastudování choreografie a uvedení na scénu Millicentem HODSONEM). Výprava a kostýmy Nicholas ROERICH (realizace podle původní výpravy Kenneth ARCHER). Dirigent Valery GERGIEV. Mariinsky Theatre (St. Petersburg), Rusko, 2008.

obětována. Proto taky patřičně nese tato část název *Hra na únos*. V pořadí čtvrté části *Jarní písně v kole* se celá společnost zase striktně rozdělí podle pohlaví na dvě velké skupiny. Během probíhajících tanců taktéž dokola vždy podle směru hodinových ručiček všichni s různou intenzitou a pravidelností symbolicky bijí do země, zpravidla vždy pouze po jedné ráně. Pokud zrovna stojí a tančí, střídavě se klanějí zemi nebo vzhlíží k nebi. Muži zastávají spíše epické, dramatické až militantní taneční pohyby, střídavě zdvihají zaťaté pěsti k nebi, dívky a ženy naopak svými pohyby připomínají spíše lyrický kontrast k dominantnějším mužům. Nezvedají pěsti, nýbrž se po celou dobu klaní zemi nebo svými rozpaženými rukama zdraví jarní slunečné nebe. Celá scéna plynule přechází do *Rituálu dvou zneprátelených kmenů*, kdy se postupně objeví další muži z kmene a provokují ostatní k utvoření dvou táborů, kde je zastoupeno jak mužské, tak i ženské pohlaví. Muži mezi sebou buď ve dvojicích nebo ve skupinách začnou bojovat a zahánějí slabší a poražené, zatímco dívky si vyhledávají vítězné jedince a vedou s nimi tanec opět buď ve dvou, nebo v rámci skupiny. Průběhem rituálu nebo symbolické hry přivedou mezi oba zneprátelené tábory muži nejstaršího a nejmoudřejšího z mudrců. Ten celou dobu vzhlíží k nebi, které velmi intenzivně pozoruje. Během *Průvodu mudrce* dochází k dalším pozdravům nebi a zemi, teď již i za doprovodu nejstaršího z kmene, zkušeného mudrce. Ostatní během obřadů zanechají symbolických her, opět vytvoří kolem mudrce kruh, v kterém zahájí vzývání prostřednictvím tance, tentokrát ale velmi intenzivně za doprovodu extatických pohybů. Zúčastnění těmito výraznými a spontánními pohyby začnou děj gradovat a naznačují blížící se vyvrcholení celého jarního obřadu. Přes poslední část, jež nese charakteristické pojmenování *Tanec zemi*, končí první část velkého rituálu *Svěcení jara*, výstižně označená jako uctění nebo uctívání země. Všichni se rozcházejí z prostranství, aby se zanedlouho opět sešli u vyvrcholení celého obřadu, jehož první polovina měla být provedena počínaje rozbřeskem po většinu slunného jarního dne a druhá měla zanedlouho právě započít během tajemné noci za svitu měsíce, tak aby hlavní oběť proběhla přesně během rozbřesku nového dne.

Druhou polovinu skladatel patřičně pojmenoval *Velká oběť*. Na začátku orchestr posluchače vítá klidnou, ale zároveň tajemnou melodií, která má za úkol navodit atmosféru tmavé noci. Po chvíli se na prostranství objeví mladé dívky – panny. Sešly se, aby ze svého středu vybrali jednu, která bude tou vyvolenou a bude s rozbřeskem obětována. Volba proběhne taktéž prostřednictvím magického a rituálního tance v osamocení. Dívky tančí v noci onen tanec samy, a nesmějí být nikým pozorovány. Navíc tomuto tanci rozumí patrně jen ony. Proto s největší pravděpodobností pojmenoval tuto konkrétní část Stravinskij *Mystic Circle of the Young Girls*, volně přeloženou jako *Tanec mladých dívek v tajemném kruhu*.

Dívky během volby střídavě v kruhu chodí nebo tancují, opět symbolicky malují nohou kruhy na zem. Zanedlouho počnou opět s rozvahou chodit kolem středu po směru hodinových ručiček a podle určitého systému se s pravidelností předbíhají a přeskakují své pozice v kruhu. V tom okamžiku ale jedna dívka ze skupiny spadne na zemi, ostatní ji chvíli pozorují, nakonec jí vezmou zpátky a celá situace se opakuje. Po chvíli ale dívka spadne znova a v tuto chvíli je jasno. Byla vybrána a je tou vyvolenou pro oběť chystanou zemi. Za dramatické hudby, která signalizuje blížící se vyvrcholení, dívky vyvolenou vtáhnou mezi sebe, doprostřed kruhu a začnou jí posvěcovat k obřadu. Průběhem *Oslavy vyvolené* dívky padají v různých kombinacích k zemi, čímž samotnou zemi vzývají. Celá společnost již poznala, že volba proběhla úspěšně. Proto postupně všichni přicházejí na prostranství dokončit rituál posvěcení vyvolené. Spolu s nimi se objevuje jedna z nejdůležitějších složek slovanských archaických kultur, šamani. Ti začnou za pravidelného rytmu a oblečení v medvědí kůži pochodovat kolem vyvolené. Jejich role je nenahraditelná. Prostřednictvím účastných šamanů dochází k *Vzývání předků a Tajemného obřadu starců*, šamani také svou přítomností a svým zařikáním připravují celou společnost k očištění prostřednictvím oběti vyvolené. Během vzývání a tajemného obřadu všichni utvoří zase kruh a během chůze výrazně dopadají na pravou nohu, v podstatě všichni stejně a pravidelně kulhají. Na závěr celé scény začíná vyvolená svůj poslední tanec, v baletu zvaný *Posvátný tanec*, je obklopena pouze samotnými šamany, ostatní čekají opodál. Dívku na jednu stranu ovládá strach, také z toho důvodu tam šamani jsou, za žádnou cenu jí nesmějí dovolit během tance kontakt se zemí mimo kruh symbolicky nakreslený pod ní. Během tance se vyvolená dostává do extatického stavu, při kterém je zmítána spontánními křečovitými pohyby. Po čase začne vyčerpáním padat, v ohraničeném prostoru kruhem ještě symbolicky naposledy několikrát udeří pěstí do země, vstane, z posledních sil dokončí tanec a mrtvá dopadá k zemi. Okamžitě přiběhnou šamani, vyvolenou zvednou nad hlavu k nebi a tím je *Svěcení jara* dokonáno.

Už svým obsahem je *Svěcení* jedinečnou skladbou, sice se umělci již nejen v oblasti hudby zaobírali archaickým, pohanským věkem, ovšem pouze v rámci kontextu prokázání historické bohatosti domácí kultury. Jednalo se ovšem o zromantizovanou představu pohanských věků, do společnosti proudily archeologické nálezy a poznatky o dávných dobách, společnost jimi byla fascinována hlavně skrze představu o společenské harmonii propojené s přírodou a její symbiózou. Autoři se ani nemohli odpoutat od svých představ pod vlivem doznívajícího romantismu. I Stravinskij se opíral o svoje zromantizované vnímání, ovšem archaické téma konkrétněji uchopil a podpořil hudbou. Výjimkou nebyla ani hudba, což je další typickou vlastností Stravinského baletu. Hudba a balet již nejsou tolik pod vlivem

hudebních stylů, Stravinskij v nich byl poměrně dobře vzdělán a taky z nich i vychází, posouvá je však mnohem dál a určí si svůj typický hudebně vyjadřovací styl, ke kterému se později vrátíme, abychom si ho krátce představili. Jak již bylo několikrát zmíněno, posune se i spektrum taneční, i tady se Stravinskij, za pomoci baletního choreografa Nižyňského, odpoutá od klasického, standardního baletu a využije jiné baletní figury, k nimž se také konkrétněji brzy dostaneme. V této chvíli bych rád podotkl, že výše uvedené inovační záležitosti jsou pro *Svěcení jara* charakteristické a typické. Právě v nich bychom měli vidět Stravinského přínos a jeho nezbytnost v této práci. Wagner do své hudby a rovněž uvedené opery *Prsten Nibelungův* vsunul své filosofické myšlenky a operní obsah jim podřídil. Stravinskij šel o kus dál a hudbě, respektive obsahu skladby podřídil nejen taneční zpracování, ale dokonce i samotnou hudbu. Hudební doprovod k baletu se stal natolik oblíbeným, že se dnes drží na repertoáru domácích i světových filharmonii a je prováděn i samostatně jako koncertní skladba pro orchestr.

Svěcení jara – hudba a balet

Jak již bylo zmíněno, hudba spolu s tancem vyvolaly bouřlivou reakci při premiéře. Stravinskij se rozhodl, že svojí skladbu v té době s originálním námětem také podpoří novou hudbou, která podtrhne představu a charakteristiku pohanských dob starých Slovanů. Do hudební složky zakomponoval na tu dobu moderní harmonické postupy, jež vedou až k disharmonii určitých pasáží, neobvyklými rytmickými složkami a agresivnější dynamikou spolu se stylem hry na nástroje. Obecně se v dějinách hudby ustálil název „stile barbaro“ nebo někdy taktéž neoprimitivismus. Z označení zřetelně vyplývá charakteristika hudebně-rytmické koncepce, jedná se tedy o živelnou hudbu s velmi výraznými až výbušnými rytmy, melodika nezastává nejdůležitější roli, ale je částečně upozaděna. Jedná se logicky o hudební styl, který se naprosto pochopitelně hodí právě ke skladbám svým obsahem vážících se k dávným dobám.¹⁰⁹ Pro neoprimitivismus je typická i hrubější dynamika, hráči leckdy mohou využít trochu vulgárnější styl hraní na své nástroje. Vznikl také zároveň jako reakce na přecitlivělý romantismus nebo zjemněný hudební impresionismus a v hudbě začal být prosazován až po začátku 20. století. Stravinskij byl v podstatě jeden z prvních, kteří využili nového pojetí hudební koncepce. Tou dobou ale stále dozníval hudební pozdní romantismus, jenž byl vystřídán impresionismem na straně jedné a expresionismem spolu s neoklasicismem na straně druhé. Přechody mezi jednotlivými obdobími byly nicméně plynulejší, proto posluchači dobře reagovali na přirozenou evoluci hudebních směru a stylů koncepcí skladeb.

¹⁰⁹ VÍTEK, *Přehled dějin hudby...*, cit. d., s. 149.

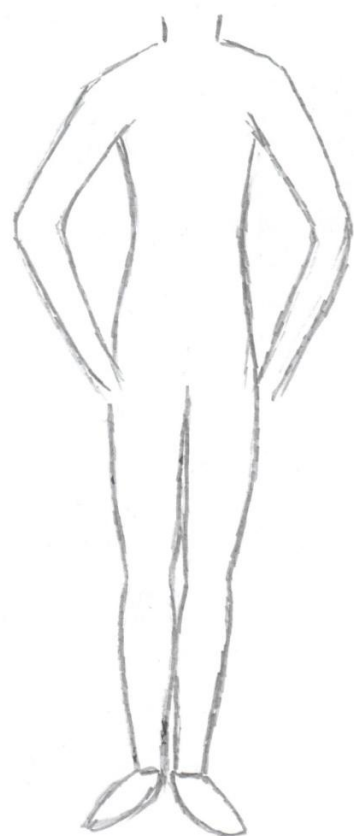
Neoprimitivismus přišel trochu jako blesk z čistého nebe. Lidé nemohli být na něco tak odvážného připravení, tito konzumenti hudebního umění minulých století byli rozhodně daleko více konzervativně laděni, než jak je tomu třeba například v dnešních dobách. Pravdou zůstává, že tento neotřelý styl během premiéry *Svěcení jara* mohli ocenit buď mladí progresivní obyvatelé, nebo hudební skladatelé nelpící pouze a jenom na usazených osvědčených metodách koncepce hudebních děl. Mezi takové skladatele patřil například Maurice Ravel, který byl Stravinského baletem doslova nadšen a do rozbouřeného davu skladateli s jásotem a obdivem tleskal.¹¹⁰

Sama společnost nepřijala *Svěcení* také díky baletní, čili taneční složce, která se opřela o hudební doprovod a logicky z něj, z těchto nových postupů, vycházela. I když nebyl zpočátku Stravinskij nadšen, že baletní choreografii provede Nižyňski,¹¹¹ nicméně samotný Ďagilev byl s choreografem celkem spokojený. Poznal ho během prvních sezón Ruského baletu v Paříži a líbila se mu Nižyňského odvaha pouštět se a využívat novátorských prvků v choreografické stránce uměleckých děl. Proto se stal součástí projektování a přípravy *Svěcení jara* a jeho následné uvedení na scénická pódia. Nižyňski se nebál stejně jako Stravinskij kontaminovat skladbu odvážnými až dráždivými prvky. Přišel s choreografií baletu natolik specifickou, že dostala označení „antibalet“. Pokud byla určitá šance, že pro hudbu by mohl nalézt alespoň někdo z diváků pochopení, pro Nižyňského balet kolem roku 1913 v žádném případě. Jeho balet nebyl pouze pozměněn oproti klasickému, neobsahoval pár nových nápadů ani jiné baletní figury. Jeho balet neměl s klasickým tancem vůbec nic společného. Nic z klasického baletu nebylo ve *Svěcení jara* vidět. Chyběly i základní baletní figury, provedení skoků a nášlapů baletek, žádné precizní piruety tanečnic na špičkách. Nižyňski se odvážil změnit i základní postavení balerín. A vzhledem k tomu, že celá Evropa včetně Ruska byla zahlcena na přelomu 19. a 20. století pouze klasickým, nebo chceme-li standardním baletem, nemohl to žádný návštěvník, který v den premiéry sledoval Stravinského revoluční dílo, vydržet a nechat si to líbit. Pokud se někdo rozhodne začít tancovat klasický tradiční balet, musí se smířit s tím, že prvních pár měsíců, možná i roku ho bude vyučující neustále sledovat a kontrolovat jeho držení těla při základním postavení a figurách, aby byl výsledek výborný. Držení těla při baletu vychází z přirozené, uvolněné a vzpřímené polohy, kdy zároveň tanečník drží hlavu zpřímá, nezvedá ramena, tělo by mělo být zpevněné, lehce podsazená pánev a nohy u sebe. To vše je doplněno i základním postavením chodidel, všeobecně známá

¹¹⁰ SCHONBERG, *Životy velkých skladatelů...*, cit. d., s. 513.

¹¹¹ BRODSKÁ, Božena, VAŠUT Vladimír. *Svět tance a baletu*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. s. 371. ISBN 80-7331-004-X.

věta: paty k sobě, špičky od sebe tak, že chodidla svírají úhel 90°. ¹¹² Nižyňski revolučně začal inovacemi už u základního postavení. Na začátku *Svěcení jara* stojí vepředu věštkyňě, osa jejího těla je výrazně vytočená k jedné straně, stejně tak i hlava zaujímá velmi nepřírozenou polohu. Nejpodstatnější je ovšem postavení chodidel. Oproti klasickému baletu má tanečnice paty od sebe, zatímco špičky směřují k sobě. Logicky tedy dochází k vytočení nohou, které se již navzájem nedotýkají.



Obrázek 1¹¹³



Obrázek 2¹¹⁴

¹¹² PÁSKOVÁ, Olga - ŽDICHYNCOVÁ, Věra. *Základy klasického tance: odborná příručka pro učitele tanečních oborů lid. škol umění*. 1. vydání. Praha: SPN, 1978. s. 12.

¹¹³ Základní postavení tanečnice při klasickém baletu. Povšimnout si můžeme uvolněného, vzpřímeného postoje, linie paží má mírně zaoblený charakter. Loket nesmí na vnitřní straně paže vytvořit ostrý úhel. Paty patří k sobě, špičky od sebe a úhel, který chodidla vytvoří, by také neměl být ostrý (obrázek autora).

¹¹⁴ Po baletní reformě, již provedl Nižyňski, vidíme kontrastní držení těla oproti postavení u klasického baletu. Obrácené postavení chodidel, kolena směřující k sobě, vytočená a zdeformovaná linie těla doprovázená „ostrými lokty“ (obrázek autora).

Určitě si dokážeme představit, jakým dojmem musel pohled na Nizyňského baletky konsternovat společnost počátku 19. století. Lidé tomu nerozuměli, nedokázali pochopit pojetí taneční složky samotným choreografem. Ovšem základní postavení bylo zanedlouho vystřídáno dalším šokujícím zjištěním návštěvníků Stravinského baletu. Tanečnice netančily v klasických botách, jež umožňovaly dotyčně postavit se na konečky prstů tak, jak to bylo a je i dnes u klasického baletu běžné. Baletky tančily v obuvi obdobné dnešním „piškotům“ umožňujícím stavět se pouze „na špičky“, tedy na část chodidel, kdy váha celého těla stojí v podstatě na kloubech prstů u chodidel. Další inovace následovala v podobě skoků a výskoků. Tanečníci různě poskakovali vždy podle rytmu, to znamená dost nepravidelně. Celkem často se také v choreografii vyskytovalo typické pokulhávání, kdy všichni při chůzi například dokola dopadali synkopicky na jednu nohu. Jednoznačně se můžeme domnívat, že takovéto inovace nebyly uplatněny jen tak, cíleně je Nizyňski využil pro dokreslení a dobarvení archaické, nebo chceme-li pohanské doby. Naturální charakter, jenž měl vystihovat podle Stravinského dávné doby pohanského obyvatelstva, měl být dovršen taktéž jakoby nahodilými, naturálními a nepravidelnými pohyby. Když se na scéně objevuje mudrc a následuje poslední díl první části, tedy *Tanec zemi*, začnou všichni tančit, jako kdyby byli pod vlivem a mocí nějakých duchů či démonů. Nechávací sebou promítat křečovitě, nepřirozené pohyby. Navíc je celý dojem násoben určitou nesourodostí, v každém se zkrátka projev spontánností projevuje jinak. Ve *Svěcení jara* se také objevuje polytematičnost tanečních sestav. Pokud se na scéně objevují skupinky dívek spolu se skupinkami mladíků, každá skupina rozdělená podle pohlaví zaujímá odlišné taneční charakteristiky. Mladíci svými pohyby většinou zaujímají dominantní prvek v archaické společnosti, kromě různých poskoků využívají progresivnější choreografie, podpořené kolikrát gesty nebo zařatými pěstmi. Oproti mužské dominantnosti dívky zaujímají spíše submisivní postavení, jež se konkrétně projevuje častými úklony zemi nebo nebi, kreslením symbolů na zem nebo složitějšími choreografickými sestavami. Obě složky se objevují poměrně často i najednou, kdy je tedy na scéně kombinován výstup chlapců a vedle nich i tanečně výrazové projevy na straně dívek. Pokud přes to všechno některý z diváků zůstal a sledoval průběh baletu i přes bouřlivé reakce většiny ostatních, rozhodně se nedočkal ani precizních piruet či složitých a překrásných skokových kombinací. Tanečníci kromě poskoků uplatněných do výrazných rytmů vůbec nevyužili lehkých a brilantních skoků klasického baletu ani žádných z oblíbených piruet. Estetická stránka, pokud jí v této chvíli vnímáme v kontextu klasického, tedy standardního baletu, byla upozaděna a Nizyňského „antibalet“ měl pouze dokreslit *Svěcení jara*, tedy pohanské časy tak, jak je vnímal skladatel pod určitým vlivem Rericha. Jeho choreografie

musela upadnout v zapomnění na dalších sedmdesát let, aby mohla být na konci 20. století znovu oživena a nastudována a návštěvníci scénických představení mohli konečně ocenit genialitu a uměleckého ducha Wacława Niżyńskiego, který bude navždy spojen s prvním uvedením *Svěcení jara*.

Neoprimitivismus v dalších skladbách

Dva roky po uvedení *Svěcení* vzniká skladba, která má se Stravinského baletem řadu podobných prvků. Taktéž je dějově zasazena do archaických dob, taktéž pojednává o historii části ruských zemích a je taktéž po hudební stránce koncipována stejně jako *Svěcení jara*. Jedná se o *Skytskou suitu* zkomponovanou dalším velikánem ruské hudby první poloviny 19. století, Sergejem Prokofjevem. I když zůstává pravdou, že oproti *Svěcení jara* je dnes *Skytská suita* neprávem málo koncertně uváděnou skladbou, zaslouží si být alespoň okrajově součástí této práce, aby nám posloužila jako další model využití archaických námětů a jejich následného zpracování. Naším cílem rozhodně nebude věnovat se podrobně Prokofjevově *Suitě*,¹¹⁵ nýbrž jí pouze krátce představíme, nastíníme její charakter a provedeme následné porovnání s výše rozebraným *Svěcením jara*.

Po úspěšném ukončení studií na konzervatoři v Petrohradě odjel mladý Prokofjev do ciziny, kde se poznal a spřátelil se Sergejem Ďagilevem. Prozradil mu, že touží napsat operu podle jedné z románových předloh Fjodora Dostojevského. Ďagilev ale namítal, že operní forma postupně končí a odumírá, perspektivním scénicko-instrumentálním stylem se zdá být pouze balet, který se tou dobou těšil velké obliby. Poradil mu tedy, aby napsal balet. Po návratu do Ruska zkontaktoval Sergeje Goroděckého, s jehož pomocí začal pracovat na osnově skladby, která měla vycházet buď z ruských pohádek, nebo z domácí prehistorie.¹¹⁶ Právě Goroděckij přišel zanedlouho se skytskou tematikou, v jejímž duchu vytvořil okruhy, kterých by se mohl Prokofjev držet. Celá rozepsaná skladba byla pojmenována *Ala a Lollij* a mělo se jednat právě o baletní dílo. Goroděckému ovšem nešla tolik dramaturgická fantazie a nedařilo se vytvořit ucelené představy, jak budou vypadat scény s tanečním doprovodem na jevišti.¹¹⁷ Prokofjev se tedy na pár měsíců odpoutal od *Suity* a iniciován Ďagilevem se pustil do jiné skladby pod vlivem Afanasjevova sborníku ruských pohádek, z čehož nakonec vznikla symfonická suita pro orchestr nesoucí název *Šut*. Tato skladba ho lákala natolik, že na odloženou *Skytskou suitu* neměl vůbec čas. Dozrálý v něm však hudební myšlenky, takže

¹¹⁵ Základní literatura pro danou skladbu v této práci: PROKOFJEV, Sergej Sergejevič. *Cesta k hudbě socialistického života*. Přeložil Ivan Vojtěch. 1. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

¹¹⁶ PROKOFJEV, *Cesta k hudbě...*, cit. d., s. 26.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 27.

potom již nebylo těžké skladbu po hudební stránce dokončit a tematicky rozdělit na konkrétní a uzavřené části. Na závěr tedy Prokofjev vytvořil čtyřdílnou suitu, jež nahlížela po hudebně estetické stránce do archaických dob ruských zemí, ale na rozdíl od *Svěcení jara* si nekladla *Skytská suita* za cíl nahlédnout do schematiky dávných svátků či běžného života obyvatel v určitou roční dobu, nýbrž se snažila za využití hudebních prostředků nastínit pohanské časy, respektive projevy archaických zászvětních božstev s tímto světem. Části nesou konkrétní označení:¹¹⁸

1. *Oběť Velesovi a Ale*
2. *Tanec zlých duchů*¹¹⁹
3. *Noc*
4. *Pochod Lollijův a východ slunce*

Stejně jako při prvních představeních *Svěcení jara* nepochopila většina posluchačů Stravinského hudbu, tak i při premiéře *Skytské suity* se skladatel setkal s nepochopením. Pro kompozici skladby využil taktéž „stile barbaro“, které nebylo příliš oblíbené v širší veřejnosti. Od dne premiéry¹²⁰ se rozhořely v kulturních člancích kritiky a novou skladbu velmi často skloňovaly spolu se slovem barbarství. Společnost nemohla snést, stejně jako v případě *Svěcení*, výraznou disharmonii, moderní melodické postupy a opět progresivní rytmus, který jakoby určoval charakter cele skladby. V druhé části, kde se objevují zlí duchové, kterých se archaická společnost obávala, se drží tympánista ostinátně-repetičního rytmu, jenž svou pravidelností dodává celému *Tanci zlých duchů* dramatičnost, hudba doslova evokuje posluchače, aby se v jeho představách rodily během poslechu výjevy dávných zlých duchů. Ostrý a pravidelný rytmus navozuje dojem určité militantnosti. Do hudebních doprovodů výrazněji vstoupily a nové uplatnění našly žesťové nástroje. Stávaly se nositeli melodických úseků a skladatelé začali častěji využívat ostrých zvuků a tónově barevných zvuků těchto nástrojů. Navíc žesťové nástroje umožňují vytvářet agresivnější a ostřejší tóny, než jak je tomu u ostatních dřevěných či smyčcových nástrojů. Jejich tónové možnosti jsou skladatelem využity buď v případě příchodu a tance dávných duchů, nebo na konci v oslavném a vítězném

¹¹⁸ Označení jednotlivých částí se v literatuře různí, záleží na překladatelích, pevný překlad není určen. České názvy uvedené v této práci vycházejí z: PROKOFJEV, *Cesta k hudbě...*, cit. d., s. 133.

¹¹⁹ I. Grabar uvádí ve vzpomínkách na S. S. Prokofjeva u označení druhé části *Suity* i jméno dalšího božstva vyskytujícího se ve skladbě; celý název podle něj zní: *Čužbog a tanec zlých duchů*: PROKOFJEV, *Cesta k hudbě...*, cit. d., s. 277.

¹²⁰ První veřejné provedení proběhlo 16. (29.) ledna 1916: PROKOFJEV, *Cesta k hudbě...*, cit. d., s. 369.

příchodu rozbřesku. Na oslavný závěr pak Prokofjev použije i nástroje vydávající zvonivé zvuky, v tomto případě konkrétně triangel, za jehož pravidelného zvonění posluchači nabudou představy šťastného konce, během kterého východ slunce zažene temné síly určitých božstev a duchů pryč.

Na uvedených příkladech dvou skladeb, Stravinského *Svěcení jara* a Prokofjevově *Skytské suity*, jsme ukázali, že počátek 20. století oproti století předcházejícímu přineslo nové pojetí ve zpracování historických dob. Oba skladatelé nevyužili ve svých skladbách původní domácí archaický panteon božstev, ani nevyužili činů dávných hrdinů. Ve svém zpracování neuchopili ani žádný velký příběh, který by se v tamější kultuře po staletí tradoval mezi obyvateli. Jednoduše sáhli do nejstarších dob vážících se k jejich zemi a prostřednictvím „nové“ hudby uchopili podle uměleckých představ určité momenty tvořící součást archaické společnosti, které hudebně zpracovali. Z jejich zpracování se staly rázem naprosto originální, jedinečné a fantastické skladby, které jsou dodnes prováděny filharmonii po celém světě. I přes to, že obě skladby měly hodně těžké rané období, nakonec se dokázaly prosadit a mnoha případech posloužily jako inspirační zdroje následujícím umělcům. Prostřednictvím Wagnerovy tvorby se do hudební oblasti, konkrétně do vokálně-instrumentální oblasti, výrazněji dostala archaická tematika, provázána germánskou mytologií.¹²¹ Wagner jako jeden z prvních tedy zahrnul do hudebního umění archaickou kulturu v pravém slova smyslu, za využití archetypu mytologického hrdiny Siegfrieda, začleněním božstva do děje a hlavně dodržováním určitých zákonitostí, z kterých germánská mytologie vycházela (jako například zmíněný ragnarök). Oba ruští skladatelé pokračovali však mnohem dál. Pohanské dávné doby neviděli pouze v božstvu, nýbrž i ve společnosti. Proto se v jejich skladbách neobjevují bohové, a pokud ano, tak pouze v náznacích. Jejich funkce není podstatná. Jsou součástí skladby pouze proto, že byli nedílnou součástí tehdejší společnosti. Stravinskij neměl pravděpodobně potřebu konkrétně určit, kterému božstvu měla být dívka během posvátného obřadu obětována. Podstatnější pro něj byl samotný obřad, samotní a obyčejní lidé. Prokofjev sice ve své skladbě už zmiňuje určitá božstva, respektive jejich jména jsou uvedena v označení první části *Skytské suity*, ale rozhodně nehrají významnou roli. Tou důležitou rolí je samotná oběť, jejíž život je tomuto božstvu obětován. Oproti Wagnerovi promítají oba ruští skladatelé představy o pohanství i do hudební složky, podstatné je pro ně děj či scénu

¹²¹ V operním světě existovaly od hudebního baroka opery s antickou tematikou, do které ale výrazně nezasahovala antická božstva. Skladatelé čerpali převážně z děl antických dramatiků, jejich díla byla následně zhudebněna (pro příklad můžeme uvést operu *Xerxes* od Georga Philippa Händela). Právě z tohoto důvodu zmiňujeme jako jednoho z prvních Wagnera proto, že do své opery v rámci archaické kultury využil i germánské božstvo.

podpořit i po hudební stránce. Archaickou, naturální, magickou a místy až tajemnou dobu stylizují do barbarských představ, jejich pojetí onoho barbarství se logicky promítne v naturální až zvukově neopracované instrumentaci a pokračuje až do taneční složky. I když Prokofjev původně zamýšlel vytvořit scénický balet *Ala a Lollij*, můžeme se dnes pouze domnívat, v jakém charakteru a stylu by se choreografie tanečníků odehrávala. Zda by byla nesena ve stejném nebo alespoň v obdobném duchu jako *Svěcení jara*, nebo by čerpala zase z kvalit a tradice klasického baletu.

Tormis a Kutavičius – archaické vlivy v hudbě 2. poloviny 20. století

Poslední, v pořadí již třetí kapitolou nahlédneme do období 70. až 90. let století minulého a pokusíme se charakterizovat hudebně-uměleckou sféru z hlediska využití archaicko-mytologického materiálu a jeho způsobu zpracování v hudebních dílech. Jako příklad nám poslouží dvě konkrétní skladby dvou různých, avšak v některých ohledech podobných skladatelů, jejichž hlavní tvůrčí období spadá do druhé poloviny 20. století. V první řadě se bude jednat o Veljo Tormise, estonského národního skladatele, jenž je po Evropě znám díky své vokálně-instrumentální tvorbě, a na místě druhém pak uvedeme skladatele původem z litevského prostředí, Broniuse Kutavičiuse. Oba skladatelé byli okouzleni pohanskými věky, což se logicky odrazilo v jejich samotné tvorbě. U každého z nich se proto zaměříme podrobněji na jednu skladbu, jíž věnujeme patřičnou pozornost. Dále uvedeme ještě další skladby, které mají rovněž obsahově archaický námět a nakonec rozebrané skladby opět porovnáme v kontextu vývoje hudebních vyjadřovacích prostředků, způsobu uplatnění archaických vlivů a prvků v uměleckém díle oproti skladbám Stravinského a Wagnera. Na úvod bychom měli ještě podotknout, že skladby, kterým se nyní budeme věnovat, postrádají odbornou literaturu. V českém prostředí oběma skladatelům byly věnovány pouze malé příspěvky v hudebně estetickém časopise *Harmonie*¹²² a tyto příspěvky jsou zaměřeny přeci jenom na krátké rozhovory s každým z nich. Několik málo prací v českém prostředí se zaměřuje na tvorbu Velja Tormise, ale tyto práce mají charakter hudebně-harmonického rozboru, který ovšem není naším předmětem ani cílem u žádných hudebních děl, kterým se v této práci věnujeme.¹²³ Cizojazyčné prostředí, výjimku tvoří pouze domácí estonský a litevský horizont, trpí obdobnými nedostatky nehudebních rozborů jako prostředí české. Budeme proto odkázáni pouze na prameny literární a hudební, tedy notové záznamy a audio nahrávky uvedených skladeb. Zaměříme se proto spíše na interpretaci takových poznatků, které jsou z pramenů patřičně prokazatelné, a pak provedeme komparaci s předchozími skladbami, jimž jsme se doposud věnovali a na rozdílech charakterizujeme inovace a posuny v oblasti inspirace a využití archaických prvků v uvedených skladbách.

¹²²Kutavičius: *HIS VOICE: časopis o jiné hudbě*. Praha: Hudební informační středisko, 2002. č. 6. ISSN 1213-2438.

Tormis: *HIS VOICE: časopis o jiné hudbě*. Praha: Hudební informační středisko, 2014. č. 2. ISSN 1213-2438.

¹²³ Hudební rozbor *Zaklínání železa: DŘÍZAL*, Jan. *Estonská hudební tradice a její pokračovatel Veljo Tormis: Analýza skladby Raua needmine*. Praha, 2013. Hudební akademie múzických umění. 12 s.

Raua needmine - inspirační zdroje

Skladba z pera Velja Tormise, které se nyní budeme věnovat a která slouží jako výborný příklad v oblasti inspirace pradávnými věky, nese v originálním označení název *Raua needmine* a v českém prostředí bývá volně překládána jako *Zaklínání železa*.¹²⁴ Samotný text díla čerpá z finského eposu *Kalevala*,¹²⁵ konkrétně z její deváté kapitoly, z deváté runy.¹²⁶ Dějově ale text a spolu s ním celá skladba navazují na události, jež se odehrály v runě sedmé a osmé.¹²⁷ Pro začátek bychom proto měli krátce představit literární pramen a ve stručnosti nastínit základní obsahovou stránku pramene, bez čehož bychom neznali smysl celé skladby a logicky by pak ani nemělo smysl pouštět se do rozboru *Zaklínání železa*.

Některé starověké a dávné národy stihly v dobách kulturního rozkvětu využít své minulosti a literární tradice k tomu, aby zaznamenaly svojí historii, bájnou, vážící se až ke stvoření podle tamější kosmogonie, a historickou, spojenou jak s kontakty a zásahy božstev do světa lidí, tak i s nejstaršími, bohužel ne vždy prameny doložitelnými a prokazatelnými panovnickými rody a lidskými dynastiemi.¹²⁸ Nejinak je tomu i v případě finského eposu. Příběhy *Kalevaly* musely počkat v porovnání s ostatními národními eposy ještě mnoho let, než v písemné podobě spatřily světlo světa. Po celou dějinné trvání finského etnika byla předávána z pokolení na pokolení ústní lidovou slovesností až do 19. století, do období kulturního a politického obrození Finů, s nímž se propojily myšlenky národní jedinečnosti.¹²⁹ A právě díky lidové folklórní bohatosti a národní paměti byly příběhy eposu, jenž měl své historické jádro hluboko v raných finských dějinách, v částech prostřednictvím jednotlivých run uchovány a čekaly jen na někoho, kdo se pustí do jejich sesbírání, setřídění a vytvoří tak

¹²⁴ V českém prostředí se často vyskytuje v notovém zápisu originální název a pod ním volný český překlad. V podstatě ale záleží na vydavateli not, jak tuto skladbu přeloží. Časem se ustálily dva české překlady. Jednak se jedná o *Zaklínání železa* a dále o *Zaríkávání železa*. Mnohem častější je druhý překlad, ten je také uveden v notovém zápisu, z kterého budeme vycházet a který budeme i takto citovat. Do samotného textu budeme ale používat první uvedený překlad, jenž se více přibližuje významu celého děje a pak i k anglickému oficiálnímu názvu (*Curse Upon Iron*). V obsahu skladby je železu nadáváno a železo je haněno za svou zrádnost a nevyzpytatelnost.

¹²⁵ *Kalevala*. Přeložil Josef Holeček. 3. vydání. Praha: Odeon, 1980.

¹²⁶ *Kalevala...*, cit. d., s. 114-133.

¹²⁷ Tamtéž, s. 91-113.

¹²⁸ Pro ukázkou lze zmínit staroseverské eposy, jež představují významné jedince, bájně zakladatele aristokratických rodu. Například podle germánské tradice nutno hledat spojitost rodu Ynglingů vystupujících ve Snorriho *Eddě* s bájným Yngvim, (v: STURLUSON, *Edda...*, cit. d.) zakladatelem uvedeného rodu, nebo Völsungem spojeným s původem rodu Völsungů (v: *Sága o Völsunzích a jiné ságy o severském dávnověku*. 1. vydání. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0400-4.). Stejně tak ale uvádějí prapředka panovnických dynastií i některé národní kroniky, jako například polská kronika Galla Anonyma, či Kosmova *Kronika Čechů*.

¹²⁹ Finské národní obrození blíže: JUTIKKALA, Eino – PIRINEN, Kauko. *Dějiny Finska*. Praha: Lidové noviny, 2001. s. 179-185. ISBN 80-7106-406-8.

jednotný a ucelený epos, jenž by světu doložil mytologicko-kulturní tradici Finů.¹³⁰ Nejednoduchého úkolu se zhostil v první polovině 19. století Elias Lönnrot. Přestože byl mladý Lönnrot vzdělán v oblasti medicíny a zdravotní péče, rozhodl se znalosti využít jako venkovský praktik a nikoli jako stabilní lékař helsinské kliniky. Začal tedy cestovat za pacienty a na těchto cestách poznával mnoho lidí. Ne že by se jednalo o společensky významné jedince. Byli to de facto obyčejní, běžní lidé žijící a pracující ve venkovském prostředí dalekého Finska. Na většině venkovských usedlostí ale stále kvetla folklórní tradice a tito běžní lidé jí dobře znali. Některým se dokonce přezdívalo „runopěvci“, tedy lidé, kteří přednášeli a znali torzovité runy, pozůstatek původního dávného finského eposu.¹³¹ Elias Lönnrot vykonal v životě mnoho cest a navštívil mnoho domorodých obyvatel, než měl dostatečné množství materiálu k sepsání velkého eposu, který by se podle jeho přání jednou aspoň z poloviny mohl rovnat s Homérovými starověkými eposy.¹³² On sám byl zastáncem existence uceleného a uzavřeného díla jak po myšlenkové, tak i po formální stránce, které se časem rozpadlo na jednotlivé runy. Příběhy, jejichž konkrétními zprostředkovateli byly zmíněné runy, se rozhodně v každé geografické oblasti vyvíjely průběhem historie pokaždé trochu jinak. Na Lönnrotovi byl proto i další nelehký úkol: pomocí určitých metod a s pomocí komparace se pokusit vykonstruovat nebo seřadit příběhy v runách v takové podobě, která byla kdysi jednotnou pro celou oblast, v níž se jádro *Kalevaly* rozšířilo.¹³³

Dílo v jeho konečné verzi autor dokončil v roce 1849. Samotný příběh *Kalevaly* začíná stvořením světa a jeho nejstaršími dějinami a končí narozením Ježíše Krista.¹³⁴ Součástí díla se staly také prvky a poznatky lidového léčitelství včetně původní finské magie a zaklínání. Po začátku se čtenář setkává s hlavní postavou eposu, starým a moudrým bohatýrem, jenž zná finské runy a mnohá zaříkání. Väinämöinen, zrozen z panny větru Ilmatary, přichází na svět na počátcích věků, přichází v dobách, kdy svět nepamatoval žádných stromů ani rostlin. V této chvíli dostává úlohu stvořitelovu, pověřuje syna pole jménem Pellervoinen, aby dal vzniknout prvním druhům všech stromů.¹³⁵ Po určité době se Väinämöinen vydává do bájně severské Pohjoly, kde se má ucházet o ruku krásné dívky. Její matka souhlasí se sňatkem

¹³⁰ Blíže ke *Kalevala* včetně Eliase Lönnrota v souvislosti s finským národním obrozením: JUTIKKALA – PIRINEN, *Dějiny Finska...*, cit. d., s. 183-184.

¹³¹ Pokud hovoříme o finském národu nebo zmiňujeme finské území, nemáme tím na mysli pouze Finy po etnické stránce, ale i národy s nimi blíže příbuzné. Jedná se tedy hlavně o Laponce, Estonce a obyvatelé daleké severské Karélie. Pod označením „Finsko“ tedy chápeme hlavně kulturně-územní než etnický rozměr.

¹³² VELKOBORSKÝ, Jan Petr. Doslov. In: *Kalevala...*, cit. d., s. 834.

¹³³ *Kalevala...*, cit. d., s. 835.

¹³⁴ Tamtéž, s. 836.

¹³⁵ Tamtéž, s. 20-26.

pouze pod podmínkou, že udatný bohatýr uková bájné „sampo“.¹³⁶ Väinämöinen usoudí, že je to pro něj příliš těžký úkol a slíbí, že nechá z domoviny poslat zkušeného kováře, který si potom rovnou dívku vezme. Na zpáteční cestě ale potká Väinämöinen pannu Pohjolanku a přesvědčuje jí, aby s ním odjela a stala se jeho chotí. Pohjolanka dává hrdinovi tři těžké úkoly, které on musí vykonat, aby se panna stala jeho ženou a odjela s ním.¹³⁷ Při třetím, nejtěžším úkolu má Väinämöinen vytesat loďku a spustit jí na vodu, aniž by se jí dotkl rukama. Pracuje na ní po třech dnech, třetího dne ovšem potají zakleje ostří sekery mocný zlý duch Hiisi a sekera se Väinämöinovi zatne do kolene. Krvácení mu nešlo zastavit, rána byla příliš hluboká. Hrdina tedy odjel do vesnice požádat někoho, kdo mu pomůže ránu ucpat a zachránit ho. Narazil na starce, který mu slíbil pomoc teprve tehdy, co mu vypoví o původu železa. Väinämöinen pravil, že pralátkou, matkou všeho je vzduch. Z něj vzešla nejprve voda, potom oheň a nakonec i železo. Na začátku bylo ale ještě v zemi a nemělo konkrétní podobu. Až všemocný bůh Ukko, někdy zván též jako Jumala, stvořil tři panny Luonnotary, aby se staly matkami železa. Všechny tři panny měly nateklé poprsí, z kterého jim po chvíli na zemi vytrysklo mléko. Nejstarší panně vytrysklo černé mléko, které zapříčinilo zhmotnění železa v zemi. Druhé panně vyteklo bílé mléko a to zase způsobilo tvrdost železa nebo z něj ukované oceli. Z poslední panny vyvěralo rudé mléko a to zapříčinilo dobrou kujnost a měkkost při zpracovávání. V tuto chvíli železo ožilo a toužilo podívat se za jedním z bratrů, za ohněm. Při setkání se železo uleklo žhavé agrese bratra a uteklo se před ním schovat do močálů, bažin a pod skaliska, kde mělo ještě dlouho čekat na objevení a využití. Jednou se narodil věhlasný mistr kovář Ilmarinen, kterému bylo určeno, že ukryté železo zpracuje. Narazil na něj podle rzi, jež se začala tvořit díky kontaktu s vodou v močálech od doby, co se sem železo uteklo schovat. Kovář železo najde a přesvědčuje ho, aby se shledalo se svým bratrem, protože potom bude železo, ocel silnější, takže nemusí mít z ohně strach. Železo ale v peci začne kvílet a prosí kováře, ať ho vyndá a zachrání. Ilmarinen začne kovat rozehřáté železo a touží ho přetvořit na ušlechtilou ocel. Poprosí malou včelku, aby mu přinesla trochu medu, kterým by ocel zakalil a dílo tak dokonal. Opět ale do děje vstoupí zlý démon Hiisi prostřednictvím svého sluhy, sršně. Hiisiův sluha vyslechne rozhovoru včelky a kováře, vyhledá pomoc jedovaté zmiže a odebere od mí trochu jedu. S jedem poté přiletí k Ilmarinovi a ten si, v domnění, že se jedná o jeho včelku, bere nastražený jed a následně tím zakalí železo. Odtud

¹³⁶ Závěrečný doslov se pokouší objasnit, o jaký předmět se mělo jednat. Existuje několik verzí, jednat se může o slovo, které vzniklo z ruského „sam bog“ (tedy sám bůh), jak mimo jiné uvedl sám Elias Lönnrot, další možný výklad hovoří o sloupu světa, který podpírá nebe. Poslední pravděpodobný význam se pojí nejcennějším pokladem země, mlýnkem, který dovede mlít mouku, sůl a peníze, čímž zajišťuje lidem pokojnou práci, jídlo a mír: *Kalevala...*, cit. d., s. 836-837.

¹³⁷ Tamtéž, s. 107-108.

tedy pochází nebezpečí a nevyzpytatelnost železa, oceli, která může každému sice život v lecčem usnadnit, ale také ho v lecčem ohrozit, což nyní pocítil slavný Väinämöinen na vlastní kůži. Děd poté, co vyslechl původ železa, počal kárat a zaklínat železo. Vyslal zároveň svého malého syna, aby došel vyrobit léčivou mast, která by ránu hrdiny zastavila.¹³⁸

Raua needmine - způsob zpracování

Výše jsme nastínili celkovou problematiku literárního podkladu. Nyní se zaměříme na zpracování části deváté runy z hlediska literárního, hudebního a interpretačního.¹³⁹ Samotný text skladby odpovídá pouze části zmíněné runy. Začíná v místě, kdy Väinämöinen dopověděl starci původ železa a končí v místě, kdy stařec vysílá svého syna, aby došel zhotovit z bylin hojivou mast. Z toho tedy vyplývá, že text čerpá z pasáže přímo citované zmíněným starcem, vztahuje se tedy k jeho hněvu, kdy po vyslechnutí příběhu začne děd železo zaříkat, nadává mu, haní ho za jeho prohřešky vůči ostatním lidem a poukazuje na jeho proměnu z ukrytého a plného obav na dominantní, nevyzpytatelný a škodící materiál.¹⁴⁰ Trochu odlišné je ale obsazení postav v obou dílech. V *Kalevale* se celá situace odehrává za přítomnosti Väinämöina, dále starce a na závěr i starcova syna. Obsazení *Zaklínání železa*¹⁴¹ má však jiné složení zúčastněných. Jak je v samotném notovém záznamu uvedeno, skladba se týká smíšeného sboru a dvou sólistů (tenor a baryton) za doprovodu šamanského bubnu. Není přitom tedy zcela zřejmé, v jaké době se má Tormisovo *Zaklínání* odehrávat. Zda se jedná o bájně doby, o doby, v nichž žil Väinämöinen, nebo o doby, jež měly pouze vystihovat pohanský věk ugrofinských národů. Není taktéž zcela jasné, jestli se tyto představy pojily se skladatelovými představami o jakýchsi „cyklicky se opakujících každodennostech“ archaických věků, nebo jestli se jednalo pouze o využití části textu finského eposu spolu s aplikací určitých pohanských prvků, o nichž bude zanedlouho řeč.

Interpretace samotného textu, respektive jeho významu, může být chápána taktéž dvojsmyslně. Pokud bychom vycházeli pouze z textové části, bez ohledu na dynamickou

¹³⁸ *Kalevala...*, cit. d., s. 116-128.

¹³⁹ Notový záznam, který budeme interpretovat: TORMIS, Veljo – ANNIST, August – RUMMO, Paul-Eerik – KAPLINSKI Jaan. *Raua needmine: naiskoorile, sopranile, aldile (meeskoorile, tenorile, bassile) ja nõiatrummile = Curse upon iron: for women's choir, soprano, alto (or men's choir, tenor, bass) and shaman drum*. Helsinki: Fennica Gehrman, 2005, 1 score (43 p). ISBN 979-0-55009-239-6.

¹⁴⁰ Je ovšem poměrně pozoruhodnou záležitostí, že samo železo se nikterak neprovinilo. V *Kalevale* jeho škodící vlastnosti způsobily nekalé úmysly zlého démona, který záměrně jedem železo „nakazil“ a ve skladbě jsou taktéž, ale jen náznaky, zmínky o hadím jedu jako o příčině zla ukrytém v železe, oceli. V obou případech jako by všichni zapomněli na démonického Hiisiho a celkovou vinu kladou obecně do zkažené vůle samotného železa.

¹⁴¹ Skladba vznikla roku 1972: DAITZ, Mimi – TORMIS, Veljo. *Ancient song recovered: the life and music of Veljo Tormis*. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2004. s. 154. ISBN 1-57647-009-1.

složku hudebního spektra, smysl by měl být chápán jako určitá forma zařikávání, zaklínání a moralizování. Železo bylo zkrátka zrozeno, k jeho vzniku se pojil bájný příběh a nakonec došlo k prvnímu provinění železa. Od té chvíle mohou výrobky ze železa či oceli (v deváté runě nedochází k přesnému rozlišení mezi železem a ocelí, patrně též materiál dostává dvojitý označení; v některých pasážích může být podle významu textu ocel vnímána jako zušlechtěný materiál) lidem uškodit, i když bychom měli ještě jednou podotknout, že v případě nehody spojené s Väinämöinem byla sekera Hiisim očarována a až potom došlo ke zranění. Pokud bychom ale skladbu vnímali i s dalšími spektry, jako hudební zpracování, součást šamanského bubnu, choreografie určená sboru a celková dynamická stavba skladby, celý horizont by potom zastřešila úloha zaklínání, kdy se jedinec v doprovodu skupiny lidí snaží vyhnat zlé demony ze železa a tím materiál očistit. Jedná se tedy o určitou formu rituálu, rituální očisty, kterou měla být provedena pravidelná očista železa kvůli jeho provinění, ať úmyslnému či nechtěnému.^{142, 143}

Po hudební stránce se dynamicky jedná o dost bohatou skladbu. Na začátku se ozvou dva mohutné údery do šamanského bubnu, s nimiž nastoupí do děje i sbor prostřednictvím silného tónu, který začne po čase ubírat na intenzitě, až se postupně za opětovného nástupu bubnu vytratí. Šamanský buben dostane zpočátku úlohu určitého perpetua mobile. Rytmicky velmi přesně a ostře začne udávat v osminových notách rytmus, který si drží po dobu několika minut. Tento opakující se rytmus má rozhodně navodit postupně se blížící vrchol celé skladby, po celou dobu nechává rituál gradovat a stupňuje ho. První, kdo ve sboru nastupuje, je hlas v basu. Dodržuje rytmicky stejnou linku jako buben a spolu s ním navozuje atmosféru daného rituálu. Na čtyřech konkrétních slabikách („joi, jai, jau, jou“) kdy je každá slabika čtyřikrát zopakována, než se přejde k další, periodicky vytvářejí zvukový podklad. Jednu periodu tedy vytváří celkem šestnáct slabik s tím, že prvních osm slabik mají za úkol hlasy v basu zesilovat a dalších osm zase ubírat intenzitu. Postupně nastoupí do skladby sólo tenor zpěvák, jehož hlas je právě hlasem šamana,¹⁴⁴ po němž budou ostatní opakovat zaklínací fráze. Při prvním nástupu nejprve několikrát zopakuje větu „ohoi sinda, rauda raiska“,¹⁴⁵ snaží se jí ovšem napolo zpívat a napůl vyslovit. Při prvním opakování se pak přidá část sboru

¹⁴² Prvním mýtickým prohrškům se věnuje podrobně zmíněný religionista Mircea Eliade: ALLEN, Douglas. *Myth and religion in Mircea Eliade*. New York: Garland Pub., 1998.

¹⁴³ Textový podklad *Zaklínání železa* uveden v původním a anglickém jazyce v přílohové části.

¹⁴⁴ Šaman plnil jednu z nejdůležitějších rolí ve společnosti archaických přírodních obyvatel. Váha jeho osobnosti silně rezonovala mezi lidmi, vykonával úlohu psychologa, léčitele, navazoval prostřednictvím extatických stavů kontakty se zasněním s božstvem. To navštěvoval za účelem konkrétní rady, pokud třeba někdo onemocněl, nebo se společnosti nedařilo například v souvislosti s úrodou či nepřízní počasí. Blíže k šamanovi a jeho roli: MARTAN, Petr. *Poselství přírodních národů*. Písek: Nakladatelství Blanka Vondrášková, 1998. s. 26-32.

¹⁴⁵ Do českého jazyka volně přeloženo jako: „Ohoi, lotře, zatracené železo“ (překlad autora).

zastoupená altem a opakuje po něm vždy vyřčenou větu. Nebudeme zde překládat kompletně celý text, zaměříme se jen na některé začáteční věty, abychom si představili v globálním měřítku výraz i význam některých částí *Zaklínání železa*. Druhou větou, jež následuje zanedlouho po první, pokračuje šaman v úvodním zařikání: „rauda raiska, rähkä kurja“.¹⁴⁶ První sloka se tedy zaměřuje pouze na hanění a nadávky zaměřené na železo. Postupně se k šamanovi-tenoristovi počnou přidávat i další hlasy, opět opakují vyřčené fráze. Jedná se o jednoduchou melodii, která je periodicky opakována, mění se pod ní pouze textová složka a po chvíli ještě rytmus celé melodie. Složením tónů je ale stále stejná, nebo s nepatrnými obměnami. Opět se tedy po hudební stránce setkáváme s prvky primitivismu, což znamená, že skladba má jednoduchou opakující se melodii, rytmická složka může být složitější, ale zase bývá podle určitých pravidel repetována. Celá skladba se posouvá i po zvukové část, zpěváci mají za úkol po malých dávkách přidávat na intenzitě a na naléhavosti. V tom jednoznačně můžeme pozorovat jistou formu zaklínání.

Při interpretaci začíná docházet k dalším zajímavým momentům. Na malou chvíli šaman utichne a ústřední složkou se stane sbor. Následná forma zařikání, respektive drobné větné formule, začne být zpívána v nejnižší poloze zpěváky v basu, ti začnou větu zpívat s pomalým a postupným zvedáním melodie tak, že melodická linka časem přejde do hlasové polohy tenoru, až jí tenoristé po basistech převezmou. Ti taktéž věty chvíli opakují a pokračují ve vzestupné tendenci melodie, až úlohu převezmou altistky a nakonec i sopránistky. Celá skladba se dostává do prvního kulminačního momentu. Textově se opět vrátí na věty zpívané zpočátku. Tentokrát už ale výrazově není úkolem šamana ani sboru zpívat naléhavě či opatrně, nebo dokonce tajemně, v tomto místě začíná být dáván silný důraz na význam, teď už je úkolem zvýšit intenzitu a pokročit do druhé části skladby. Celá skladba rázem spadne dynamicky dolů a postupným procesem zase začne gradovat, až zpívají všichni zúčastnění s velkou intenzitou. Sbor nakonec nezpívá již text, před dalším zlomem využije romantizované představy atmosféry navozené domnělými šamanskými zvuky, jež vytvoří prostřednictvím vokálů (a, o, u, ö, e, ä, ü, i) s tím, že se nesnaží zpívat ostře ohraničené vokály, ale že plynule přechází z jedné samohlásky ke druhé, čímž vytvoří mystický či magický charakter celé atmosféry. U poslední samohlásky pak všichni současně hlasem vytvoří glissando směrem nahoru a skončí podle svého pěveckého rozsahu na svém nejvyšším tónu.

¹⁴⁶ „Zatracené železo, prokletá rudo z bažin“ (překlad autora).

Celá skupina se teď rozděluje na dvě poloviny. První celek zastává šaman spolu s jedním sólo barytonistou, oba zpívají stejnou melodickou a textovou část, každý ve své hlasové poloze. Druhý celek vznikne ze sboru. Ten ve třetí části nezpívá. Nad ním silně zní šamanova melodická linka. Sbor se velmi přísně rozdělí na jednotlivé hlasové sekce a každá sekce začne pouze rytmicky opakovat nezávisle na šamanovi a ostatních hlasech určený text. Vzniká tak současně linka rytmicko-vokální, zastoupena tenorem, a rytmická, zastoupena čtyřmi hlasy sboru. Dochází ovšem k poměrně zajímavé části, kdy jednotlivé rytmické pokřiky všech zastoupených hlasů sdělují posluchačovi, jaké předměty lidé v budoucnu ze železa a oceli vyrobí a jaké předměty budou způsobovat bolest a smrt. V ději skladby, jenž je zasazena do archaických dob, se objevují slovní spojení jako „noví bozi“, či „nové železo“. Spolu s těmito pojmy jednotlivé hlasy vykřikují slova jako smrt, kulomet, velikáni zabijáci, děla, letadla či nádrže.¹⁴⁷ Prostřednictvím celého rituálu pravděpodobně zúčastnění nahlédnou do budoucnosti a uvidí, že se železo stane materiálem, jenž bude hrát v dobách války a konfliktů prim. Zúčastnění pod záštitou šamana chtějí proto železo zabít. Poslední výkřik „tapma, tapma raua, terase“¹⁴⁸ nemá snad přímo znamenat zničení této suroviny, má být spíše zabito zlo v něm ukryté, železo má projít rituální očišťovnou, aby byly zlé mocnosti vyhnány a železo tak mohlo znova začít plnit úlohu lidského služebníka. Rituál tedy přejde do zlomového okamžiku, kdy všichni naráz začnou provádět samotnou očišťovnu. Vejlo Tormis dokázal naprosto bravurně vykreslit daný moment. Tři hlasové linky začnou zpívat text v chromatické stupnici od es_1 po es_2 , další hlasová linka udržuje text repetičně na tónu es_2 a zbývající hlasy zpívají glissando ve stejném tónovém rozsahu jako první tři uvedené hlasy pouze s tím rozdílem, že nezpívají pod tóny text, jejich úkolem je stylizovat hlas do zvuku sirény, čímž dávají celku dramatický ráz. Démoni jsou prostřednictvím zařikacích vět a za doprovodu šamanského bubnu, který taktéž dokresluje celou atmosféru, vyháněni, aby bylo již železo bezpečné pro celé lidstvo a nezpůsobovalo nikomu bolest ani újmu na zdraví. Sbor spolu s šamanem a jeho bubnem čím dál tím víc zrychlují a rituál se blíží ke svému konci. Když se celé vokální těleso dostane do nejvyšší intenzity, najednou přestane a všichni naráz strašlivě zakřičí. Nastává tedy zlomový okamžik celého *Zaklínání*, kdy jsou démoni a duchové, nebo temné síly uvnitř železa vyhnány pryč. Po zbytek skladby ještě šaman v tichosti deklamuje věty spojené s haněním temných vlastností uvedeného materiálu opět za doprovodu basové vokální linky, zpívané po čtyřikráte se opakujícími hláskami „joi, jai, jau,

¹⁴⁷ TORMIS. *Raua needmine...*, cit. d., s. 26-29.

¹⁴⁸ Volně přeloženo jako: „Zabít, zabít železo, ocel“ (překlad autora).

jou“ a celá skladba opět dvěma mohutnými údery šamanského bubnu skončí stejně, jako začala.

I když jsme ve výše uvedených odstavcích podali určitý náhled na *Zaklínání železa*, měli bychom ještě zmínit choreografickou složku dané skladby. Jak z názvu a obsahu vyplývá, nejedná se o baletní ani operní a ani taneční skladbu. Přesto tu hraje pohybová složka nedílnou roli. Sám skladatel totiž přímo do notového materiálu zaznamenal, kdy má jaký pohyb určitá skupina zpěváků vykonat. Jednak přímo slovně u každé pasáže uvádí, jakým způsobem by měla být daná věta šamanem nebo sborem zpívána. Tak je například u první věty ve skladbě „Ohoi sinda, rauda rajska“ uvedeno, že má být zpívána „hrdelně, skrze zuby“. Hanění železa má být zase zpíváno tajemně, zlověstně a pokřiky o budoucnosti naopak pronikavě, až ve smrtelné hrůze. Obrátme ale zpátky pozornost na pohybovou stránku. Do první poloviny se neodehrává prakticky žádná výrazová složka.¹⁴⁹ Tak například u zmíněných pokřiků, které se nacházejí v čísle 23, se mají zpěváci co nejnižší přikrčit do sedu a v dalších čtyřech taktech se mají začít narovnávat. Všechny pohyby mají logicky dokreslit celou atmosféru, význam a představy samotného posluchače. Mají navodit určitý obraz o archaické společnosti a spolu s tím posluchači ukázat nebo dokonce i připomenout dávné vazby na archaické, tedy s přírodou propojené, a intuitivní chování. Dále je atmosféra dokreslována hned v dalším čísle, tedy 24, kdy se mají v záchvatu emocí nad významy pokřiků začít chaoticky, nikoli sehraně nebo stejně, kývat ze strany na stranu, dopředu a dozadu. Pak se zase uklidní a mají se začít dívat nad hlavy, jako by čekali zásah konkrétního božstva do rituálu. Při následném zrychlování u čísla 30, kdy má za okamžik nastat zmíněný strašlivý výkřik, má se sbor za úkol fanaticky pohybovat za doprovodu poplašených reakcí. Při zlomovém výkřiku zpěváci zaujmou strnulý pohled dopředu, svým výrazem musí dát najevo děs, jako by ze železa vyletěli démoni.

Ve skladbě se vyskytuje, jak jsme výše uvedli, i pokřik spojený se smrtí, se zabitím zmíněného železa. Na jednu stranu je jistě v pořádku, že posluchač může celý rituál vnímat jako očišťování daného kovu od zlých bytostí nebo i nekalé vůle samotného materiálu. Smrt bychom tedy mohli brát pouze jako slovo dokreslující negativně laděné emoce lidí kolem vůči železu. To slovo ale můžeme brát i jako symbolický význam. Nikoli v pravém slova smyslu, železo, ocel nejsou životné, nelze je proto usmrtit. Tady je to ovšem vnímáno trochu jinak.

¹⁴⁹ Jakákoliv partitura bývá rozčleněna do několika částí, z nichž je každá označena arabskou číslicí. Každá část má různou délku od několika taktů až třeba po pár desítek. Tato čísla slouží k lepší orientaci v notovém záznamu, kdy dirigent může sbor nebo instrumentální těleso při zkouškách zpěváky či hráče vracet vždy na konkrétní číslo a nemusí tak ztrácet čas při odpočítávání taktů. Není proto nutné citovat u not konkrétní stránku, ale stačí uvést číslo pasáže, pod kterou se daná problematika skrývá.

Každý předmět, každá látka, zkrátka vše, co na světě existuje, bylo jednoho dne stvořeno. Duši neměli pouze lidé nebo zvířata. Archaické společnosti věřily, že každá věc na světě má svoji duši, svého ducha. Při stvoření byla každá konkrétní věc „bezhříšná“. Byla stvořena v čisté, nezkažené podobě. Časem ale byla její povaha nebo vůle zdeformována hříchem, proviněním, hněvem či jinou zápornou vlastností ať vědomým či nevědomým konáním. Úkolem společnosti se časem staly specifické rituály, které měly předmět, včetně jeho vůle, charakterem a povahou navrátit do časů jeho stvoření. Měl tedy nastat určitý „restart“, kdy předmět prošel prvorozeným zrozením, aby se očistil nebo si připomenul prvopočáteční stav, čemuž se říká iniciační smrt. A to je právě konkrétně vidět na celé skladbě *Zaklínání železa*. Železo má projít rituální očistou, aby se navrátilo do stavu, v jakém bylo stvořeno a znova se navrátilo do dokonalé, bezhříšné a čisté podoby.¹⁵⁰ Na posledním místě zmíníme také fakt, že každá archaická společnost pojila se vznikem, respektive se stvořením, kovu jiný kosmogonický příběh a proto se i následná očista mohla provádět v odlišných podobách. V případě *Zaklínání* byla provedena pravděpodobně prostřednictvím ohně, kdy železo neprošlo pouze fyzickou transformací, nýbrž i duševní transformací. Stal se z něj tedy nový, ve smyslu znovuzrozený, a očištěný, znovu nevinný, kov. Tak si pravděpodobně představovaly dávné společnosti „zabití“ železa, z kterého vzkřísily nové, v dokonalé podobě stejně tak, jakým kdysi na počátcích věků bylo.

Kutavičius – Pohanské oratorium

V závěrečné části této práce nám zbývá nahlédnout do tvorby posledního hudebního skladatele, významnou osobnost litevské národnosti, Broniuse Kutavičiuse. I když jsme se již zaměřili na zpracování archaických dob v 19. století u tvorby Richarda Wagnera, pak jsme pokračovali počátkem 20. století u kontroverzního baletu Igora Stravinského a představili jsme si i estonského skladatele Velja Tormise komponujícího převážně v druhé polovině 20. století, mohli bychom tím celou práci uzavřít. Kutavičius svojí tvorbou spadá do stejného období jako Tormis, oba mají v některých ohledech u zpracování námětu podobné vlastnosti a stejně tak i pohanský podklad. Oba navíc čerpají z domácího prostředí a obohacují své skladby kulturně-historickými jedinečnostmi v rámci svého teritoriálního horizontu. Na druhou stranu bychom si měli alespoň okrajově představit konkrétní a typickou skladbu pojící se s litevským skladatelem a poukázat na její originalitu. Vzhledem k tomu, že jsme se již zaměřili podrobně na rozbor archaické každodennosti, představili jsme si jí uplatněnou v

¹⁵⁰ Dále k iniciační smrti: ELIADE, *Kováři a alchymisté...*, cit. d., s. 114-123.

hudbě včetně inspiračních zdrojů, z kterých skladatelé čerpali, představíme si proto Kutavičiusovo *Pohanské oratorium* pouze ve srovnání s uvedenými skladbami a krátce se podíváme na specifika tohoto díla. Potýkat se budeme muset bohužel s nedostatkem pramenů. V českém prostředí k uvedenému litevskému skladateli prakticky existuje minimum publikací a prací. Jeho jméno se objevuje pouze na poli hudebním, prostřednictvím jeho uváděných skladeb na koncertních pódii. Pramenem nám poslouží na internetových stránkách rozhovor se skladatelem,¹⁵¹ tam na určité informace narazíme, a hudební nahrávka *Pohanského oratoria*.¹⁵² Vzhledem k nedostatku pramenů se ani nemůžeme pustit do podrobné a přesné analýzy skladby. Využijeme proto doposud získaných poznatků a představíme si možnou interpretaci díla.

Bronius Kutavičius představil posluchačům *Pohanské oratorium*, na kterém pracoval zhruba osm let, v roce 1978.¹⁵³ Během života si k litevské historii a kultuře vytvořil velmi silný vztah. Jeho zájem o domácí prostředí stoupl roku 1974, kdy začal vystupovat s litevským seskupením pod vedením Povilase Mataitise. Tato skupina se zaměřovala na rekonstrukci litevské kultury 18. a 19. století, kdy disponovala ještě mnoha archaickými a lidovými prvky. Jejich práce se nezaměřovala pouze na hudbu historických dob, ale i na oblečení, rituály, zvyky a každodennost. Kutavičius poznal prostřednictvím tohoto seskupení řadu zajímavých etnografických poznatků o svém národu, které pak logicky začal zvětšovat prostřednictvím nových skladeb.¹⁵⁴ Konkrétně využil specifický lidový zpěv, jenž se vyskytoval pouze a jenom na litevském území. Tomuto domácímu zpěvu se říká „sutartines“¹⁵⁵ a je dnes součástí litevského kulturního dědictví, jež je zapsáno na seznam nehmotného kulturního dědictví UNESCO. Jedná se o určitou formu obřadní hudby, kterou zpravidla zpívaly ženy během zemědělských činností, aby jim práce rychleji ubíhala. Velice důležitou roli hrál rytmus, bylo podstatné, aby se zpěváci domluvili na přesném taktu a sešli se vždy na hlavní době. „Sutartines“ využívají částečně improvizace, jež může mít svá pravidla. Součástí zpěvu je také kánon. Tyto zpěvy se nedají úplně pro představu popsat, ovšem poslechově jsou poznatelné. Pokud se dodržují jistá pravidla, může souzvuk tónu

¹⁵¹ ANDERSON, Martin. *Bronius Kutavičius: Reviving Lithuania's Pagan Past* [online]. 29. 6. 2012 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <http://litsmeet.co.uk/2012/06/29/bronius-kutavicius-reviving-lithuanias-pagan-past/>

¹⁵² KUTAVIČIUS, Bronius. *Last pagan rites* [CD]. Helsinky: Ondine, 2001. ODE-972-2.

¹⁵³ Stručný životopisný přehled skladatele: MIKEŠ, Vítězslav. Bronius Kutavičius 80. *Harmonie: Klasická hudba, jazz a world music*. 2012. č. 10. s. 26-28.

¹⁵⁴ ANDERSON, Martin. *Bronius Kutavičius: Reviving Lithuania's Pagan Past* [online]. 29. 6. 2012 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <http://litsmeet.co.uk/2012/06/29/bronius-kutavicius-reviving-lithuanias-pagan-past/>

¹⁵⁵ CUSACK, Carole – NORMAN, Alex. *Handbook of new religions and cultural production*. Boston: Brill, 2012. s. 364-369. ISBN 978-900-4221-871.

posluchači připadat jako například švelení ptáků. A právě tímto velmi specifickým zpěvem se Kutavičius nechal inspirovat při komponování *Pohanského oratoria a Z kamene Jatvěhů*.¹⁵⁶ V druhém uvedeném díle pohanskou dobu vyjádřil rytmickým tleskáním zpěváků během zpěvu a primitivními dechovými nástroji, které měly navodit dojem foukajícího větru v různé intenzitě a tónové výšce.

My se ale nyní zaměříme na uvedené *Pohanské oratorium*. Časovým rozsahem se jedná o skladbu stejně dlouhou jako *Svěcení*. Již z názvu vypovídá, že se bude jednat o koncertní dílo, které může být zpracováno i scénicky, ale nemá žádnou pohybovou složku. Kromě několika sólistů zde vystupuje menší sbor, hlavně ženského charakteru s doprovodem varhan a lesních rohů. Díky tomuto netradičnímu složení vzniká zajímavá zvukomalba, jež má navodit zvuky přírody a primitivních nástrojů. Skladba je rozdělena celkem do čtyřech částí, které se od sebe liší charakterem i obsahem:

1. *Oh, You Green Grasshopper*
2. *Celebration of the Medvegalis Hill*
3. *Incantation of the Serpent*
4. *Celebration of the Oak-Tree*¹⁵⁷

Již z jednotlivých částí je naprosto zřejmý vliv archaické doby a jejich prvků. Lesní rohy uvádějí svým vstupem celé oratorium. Harmonicky se sice drží dur-mollového systému, ovšem v jejich partu se objevují i disharmonické tóny, které velmi výrazně oživují skladbu a dodávají jí naturální charakter. Melodie není nikterak složitá, skladatel pracuje vždy s jednou melodickou linkou, jíž se snaží variovat. Jedná se o prvek charakteristický pro všechny čtyři části. Aby vykreslil Kutavičius pohanské prostředí po všech stránkách, zapojil do skladby kromě zpěvu nástroje využívající pro vytvoření tónu dechový proud. Máme na mysli již uvedené lesní rohy a spolu s nimi Varhany. Ty byly zpravidla vždy typickým nástrojem hlavně náboženského, křesťanského prostředí. V *Pohanském oratoriu* se objevují jednak pro svůj zvuk, vytvářený vzduchovým proudem a pak díky neoddělitelnosti s náboženstvím jako takovém. Kutavičius tím chtěl podtrhnout posvátnost celé skladby. Oba zmíněné druhy nástrojů nemají ve skladbě nějaké složité melodické linky, ani není jejich úkolem doprovázet

¹⁵⁶ MIKEŠ, Vítězslav. Životní jubileum "pohanského avantgardisty". *Navýchod: časopis, který rozšíří vaše obzory* [online]. 2002(2) [cit. 2015-06-28]. ISSN 1214-2492. Dostupné z: <http://navychod.cz/articles.php?id=37bed4da-8e81-11df-aa30-00304830bcc4>

¹⁵⁷ Označení jednotlivých částí v anglickém jazyce převzato z obsahu uvedeného na zadní straně CD nahrávky: KUTAVIČIUS, Bronius. *Last pagan rites* [CD]. Helsinky: Ondine, 2001. ODE-972-2.

sólisty či sbor. Jejich přítomnost plní funkci zvukomalebnou, buď suplují zvuky přírody, nebo svým charakteristickým témbrem vytvářejí pro skladbu zvukové podloží, nad který se staví sbor. Netradiční postavení nemají jen nástroje, ale i pěvecká stránka. Jak jsme výše nastínili, Kutavičius využívá ve svých skladbách typický litevský zpěv, „sutartines“. Výjimku netvoří ani *Pohanské oratorium*. V první části po hornovém úvodu začnou některé dívky zpívat a časem se k nim připojí i ostatní. Není zde žádná uchopitelná melodická linka, Každý zpívá chvíli svůj určený tón a po chvíli na čas přestane. Vznikne tak zajímavý souzvuk, který vytvoří v posluchači pocit kontaktu s dávnými časy. Intuitivně se v něm rodí představa archaické společnosti, která se sešla na prostranství, aby provedla určitý rituál. Z celé skladby je cítit svěžest přírody, spontánní a magický charakter archaické doby.

Tento pocit nás provází i ve druhé části, v které dochází k oslavě významné litevské hory. V případě hudební složky druhé části již můžeme hovořit o konkrétní melodii. Ta je opět zpívána převážně dívkami. Začíná jedna dívka a postupně se k ní přidávají další. I ostatní zpívají stejnou melodii, nastupují ovšem kanonicky a zpravidla od jiného tónu. Opět tak vznikne jedinečný souzvuk hlasů, jenž se nese v duchu oslav hory. V podobném stylu pak Kutavičius pokračuje i ve zbývajících částech. Nebudeme se však zabývat hudebními vyjadřovacími prostředky, jež skladatel zvolil, ani pocity, které se v nás během poslechu mohou rodit. Naším úkolem a cílem je představit jednotlivé části v kontextu inspiračních prvků a jejich následnou interpretaci na poli archaického prostředí. Podíváme se proto na samotné složení *Pohanského oratoria*.

Již jsme zmínili, že celá skladba se nese v pohanském, přírodním duchu. Zaměříme-li se na název všech čtyřech částí, musíme si na první pohled povšimnout tematické kostry, kterou je příroda se všemi svými vlastnostmi. První část jednak uvádí oratorium a dále oslavuje tvora zastoupeného v přírodě, v krajině, v které archaické kultury žily. Je to zelený konipásek nebo kobylka. Spolu s ní se ve skladbě objevuje ještě jeden tvor, vnímaný však v negativním úhlu pohledu většinami kultur. Třetí část je věnována zaříkání, zaklínání hada. Ten pro svůj mytologický původ a charakter nebyl zpravidla moc oblíben. Stačí si vzpomenout na obrovského hada Midgarsorma v germánské mytologii, jenž se měl i podílet na konečném zániku světa.¹⁵⁸ Stejně tak v Mezopotámii byl na nový rok připomínán mýtus o Mardukovi, jenž porazil hada symbolizujícího oceán.¹⁵⁹ Na uvedených příkladech vidíme, že had byl brán jako věčný nepřítel lidské společnosti. Nemusel ublížit pouze na kosmogonické

¹⁵⁸ SPÁČILOVÁ, Libuše. WOLFOVÁ, Maria. *Germánská mytologie*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 35. ISBN 80-7198-138-9.

¹⁵⁹ ELIADE, Mircea. *Mýtus a skutečnost*. 1. vydání. Praha: Oikoymenh, 2011. s. 34-43. ISBN 978-80-7298-462-6.

úrovni nebo při konečném zániku světa, aby ho společnost brala negativně. Stačí jen připomenout, že uštknutí jedovatým hadem málokdo přežil.

Druhá a čtvrtá část již nevychází z tvorů žijících okolo lidí, nýbrž z významných míst vyskytujících se v přírodě, konkrétně hora a strom. Abychom pochopili smysl těchto dvou uvedených záležitostí pro člověka žijícího v archaické společnosti, představíme jejich mytologický význam v širokém kontextu. Pro archaické dávné společnosti byla důležitá symbolika středu. V určitém místě totiž docházelo k propojení mezi třemi kosmickými úrovněmi. Existovala tak zvaná osa světa, „axis mundi“, v které se pojilo mezi sebou nebe, země a podsvětí. Magická jednota této v jednom místě sjednocené trojici chápala jako osu světa například horu nebo strom.¹⁶⁰ Stačí si vzpomenout na posvátný strom Yggdrasil v germánské mytologii, který nebyl chápán pouze jako veliký strom, ale také jako označení veškerého kosmu v jeho kompletní šíři.¹⁶¹

Proto nelze vidět ve využití stromu nebo hory v hudebním díle pouze uctívání přírody. Nemůžeme „pohanského“ člověka na základě běžného a každodenního kontaktu s přírodou chápat jako uctíváče háje, stromu, lesa a živlů. Tehdejší náboženství hrálo nesmírně důležitou roli v životě jedince. Na hudební skladbě Velja Tormise jsme viděli, že mytologický původ a povahu neměly jen jevy spojené se stvořením, ale i hmotné, pro nás dnes dokonce i obyčejné materiály, jako je železo. Tehdejší člověk měl mytologii a příklady kosmogonie doslova na každém kroku. A také si jí pravidelně připomínal. Prostřednictvím připomenutí nebo absolvování daného rituálu se navracel do počáteční harmonie, dokonalosti, celistvosti. Tehdejší rituály měly uvést konkrétní věc do stavu, v jakém byla primárně stvořena, bez jakýchkoliv nedostatků. Počáteční stav rovnající se také bezchybnosti můžeme na závěr vidět ještě na posledním uvedeném příkladu. Křesťanská tradice prvopočáteční dokonalost připodobnila k rajskému stavu, který skončil až prvním hříchem. Ovšem tradice spojená s prvotním rajským stavem není křesťanského původu, je mnohem starší. Jedná se totiž o univerzální lidskou bezčasovou veličinu nezpochybnitelného stáří jednotného formátu typického pro všechny dávné archaické kultury včetně těch, kterým jsme se v této práci věnovali.¹⁶²

¹⁶⁰ Symbolice středu věnována jedna celá kapitola (s. 25-56): ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly*. 1. vydání. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 80-722-6902-X.

¹⁶¹ SPÁČILOVÁ. *Germánská mytologie...*, cit. d., s. 35.

¹⁶² ELIADE, *Obrazy a symboly...*, cit. d., s. 153-179.

Závěr

V poslední řadě provedeme finální shrnutí celé bakalářské práce s jejími stanovenými cíli. Naším úkolem od samého začátku bylo sledovat inspirační zdroje archaické kultury a pohanství, které měly vliv na vznik hudebních děl v 19. a 20. století. Pro připravované analýzy byla vybrána díla z rukou Richarda Wagnera, Igora Stravinského, Velja Tormise a Broniuse Kutavičiuse. Jejich skladby pojila archaická kultura a pohanské prvky. Ovšem každý skladatel komponoval pod jiným úhlem vlivu daného tématu. V první řadě každý skladatel pocházel z jiné země a každá tato země měla svoji, domácí kulturu, popřípadě i mytologii. Tím pádem jsme se mohli zaměřit i na srovnání jejich děl mezi sebou. U následné komparativní metody jsme poukazovali na okolnosti, které vedly ke zkomponování hudební práce, inovační metody, jimiž byly skladby psány, a na jejich následný význam pro umělecký svět. V druhé řadě jsme vedle sebe postavili skladatele z odlišných období. Tím jsme si mohli povšimnout vývoje zpracování dávnověkých epoch. U interpretace daných skladeb jsme se neomezovali pouze na analýzu, ale i na samotnou symboliku a účel archaických prvků, kdy hrály pouze vedlejší roli a kdy právě na jejich váze stál i význam celé skladby. Vzhledem k tomu, že skladatelé žili v rozdílných dobách a prostředích, viděli jsme i rozdíly v otázce hudebního zpracování. Záměrně jsme se ovšem nezaměřili na hudební analýzu, neboť předmětem práce nebylo rozebírat díla z hlediska harmonického či formálního. Pravdou zůstává, že jsme ale několikrát nahlédli do hudební charakteristiky skladby. Bylo to však pouze tehdy, kdy nové inspirační prvky skladatel vyjádřil také prostřednictvím nových uměleckých prostředků.

Na začátku práce jsme se věnovali Richardu Wagnerovi, respektive jeho *Prstenu*. Představili jsme si literární prameny, které stály na počátku kompozice takto rozsáhlého díla. Wagnerovu skladbu jsme uvedli na prvním místě z toho důvodu, že se jednalo o jednu z prvních prací komponovaných pod vlivem archaické kultury, respektive mytologie. Tou dobou již existovala díla čerpající náměty z dávných dob, jednalo se ale převážně o inspiraci antickou, řeckou a římskou kulturou. Proto jsme pohanstvím vnímali nikoli pouze jen předkřesťanskou éru, nýbrž původní, dávnověkou, mytologickou dobu, jejíž doba postupně končila, ale i přes hegemonii křesťanství dokázala udržet některé své prvky odrážející se v každodenním životě jedince. Spolu s operní reformou, nad kterou celý život Wagner pracoval a jíž rozvíjel, byla připravena půda pro *Prsten Nibelungův*. Ukázali jsme si, že italský a francouzský typ opery byl již podle skladatele dávno přežitý a pouze německý typ opery se zdál být skladatelem perspektivní. Německý typ opery vycházel z folklórních a pohádkových

prvků. Právě přes tyto prvky se Wagner dostal až ke germánské mytologii, kterou se rozhodl ve velikém formátu zpracovat. Vznikla ohromná čtyřdílná opera, jež i díky svému hudebně-uměleckému formátu, velikostí a originalitou předčila tehdejší díla. Po všech analýzách jsme došli k závěru, že *Prsten* využil mytologii, avšak v romantickém duchu. Archaická kultura Wagnerovi posloužila k vyjádření své představy, podle které u dávných společností hrály cit, láska a soucit nejdůležitější roli. V 19. století však podle skladatele společnost postrádala čisté a nevinné city, společnost byla zkažená a to nejen v rámci chování, ale také i v rámci hodnot, které si historickým vývojem stanovila. Wagner rozhodně již nebyl během kompozice opery spokojen s charakterem doby, spolu s nespokojeností se v něm začaly tedy rodit i filosofické myšlenky, pod jejichž vlivem se jeho tvorba odrážela. Proto se nedržel přísně mytologické předlohy, respektive představy, která byla na základě tehdejších archeologických a literárních pramenů vytvořena, pouze se o ně opřel, vycházel z nich, ale nesnažil se přísně dodržet role a charakteristické vlastnosti mytologických postav a tradic (narážíme například na pojetí Wotana/Ódina nebo na ragnarök). Hovoříme tedy o inspiračním zdroji stále pod vlivem probíhajícího období romantismu.

Posun kupředu v rámci pojetí archaických představ a jejich hudebního vyjádření vykonal ruský skladatel Igor Stravinskij. Jeho tvorba, stejně jako Wagnerova, čerpala z domácího prostředí. Opřel se o slovanskou mytologii s tím rozdílem, že nevyužil pro svoji skladbu žádné slovanské božstvo. Nestavěl velkolepé výpravné dílo, ale obrátil pohled na rituály, prvky, jež byly nedílně součástí archaické kultury. V jeho díle není konkrétně zmiňováno jarní božstvo, protože to pro Stravinského nebylo v danou chvíli důležité. Hlavní roli dostala obyčejná dívka, panna, které měla být obětována Zemi během jarních oslav a jejím životem žádali obyvatelé božstvo o plodnost, blahobyt a přízeň transcendentních bytostí. Stravinskij tedy pojímal jiným způsobem pojem pohanství nebo ho aspoň jinak vyjádřil než Wagner. Nápomocny mu měly kromě hudby být i doprovodné složky jeho díla, konkrétně baletní a výtvarná linie. Prostřednictvím významného baletního choreografa změnil taneční složku uměleckého díla. Diváci byli doslova v šoku, když se poprvé setkali s „antibaletem“. Oproti standardnímu základnímu postavení a klasickým tanečním figurám baletky na jevišti skákaly, dupaly, využívaly křečovitých pohybů, jejich chodidla měla opačné postavení, než jak je tomu u klasického baletu. Bohužel bylo *Svěcení jara* souzeno, aby jeho jedinečnost v době vzniku zůstala nedoceněna. Jeho originální a ve všech ohledech revoluční dílo je dnes již patřičně oceněno a patří mezi světový, stále živý a oblíbený koncertní repertoár.

Stravinskij ovšem nevykreslil pohanské doby pouze prostřednictvím baletu nebo výpravy. Posloužit jeho záměru měla také hudební stránka skladby. Naturální stránku

archaických dob vyjádřil skrze „stille barbaro“ neboli neoprimitivismus. Upouští od velkých romantických melodických ploch, volí spíše jednodušších melodických frází a silně akcentuje rytmus. Ten totiž dostane nesmírně důležitou roli. A právě prostřednictvím výrazného rytmu a hrubějších hudebně vyjadřovacích prvků ztvárnil svým uměleckým dílem svojí představu o pohanských, přírodních dobách.

Obdobným způsobem ztvárnil pohanskou dobu, respektive dávný rituál, i estonský skladatel, Veljo Tormis. Zpracoval starodávnou obřadní očistu a znovuzrození v dokonalé podobě materiálu, který svým objevením a využitím markantně změnil dějiny lidstva, železo. Stejně jako Stravinskij i Tormis podřizuje hudební složku svým představám. Významnou rolí zakomponoval do své skladby šamana, pod jehož osobností se archaická společnost zúčastnila a podílela na vyhánění zlých duchů a démonu ze železa, které již během svého bájného zrodu prodělalo prvotní hřích, takže mu již byly předurčeny negativní nebo nevyzpytatelné vlastnosti. Tormis tento rituál ztvárnil taktéž svými představami o pohanských naturálních dobách. Tak jako Stravinskij i on neměl potřebu využívat původní božstvo, pro svou práci uchopil téma zase z pohledu každodennosti, respektive cyklicky se opakujících náboženských aktivit archaické společnosti.

V poslední kapitole jsme pak představili posledního skladatele, o jehož tvorbu se tato práce opírala. Bronius Kutavičius čerpal z domácího prostředí stejně jako výše uvedení umělci, ale jeho skladba *Pohanské oratorium* se neopírala pouze o národní dávnověkou historii a výrazové prostředky, jimiž představil svůj pohled na pohanské věky, ale uchopil i specifické lidové zpěvy s mnohaletou tradicí, jimiž dokonale propojil archaickou minulost s folklórní kulturou stále ještě zastoupenou a živou ve společnosti.

I když jsme uvedli celou řadu inspiračních prvků, jež evokovaly ve skladatelích touhu komponovat, na prvním místě musela stát fascinace a okouzlení dávnými dobami. Umělci tak posilovali v dobách národního obrození lásku k historii svého národa, k minulosti vážící se k původu a nejstarším dějinám, jež začala být aktuální zejména v 19. století. Truhla plná domácí historie pak pro skladatele skrývala další možné využití. Poté, co byly bájně a mytologické příběhy, umělecky zpracované, představeny společnosti a světu, začali skladatelé tyto inspirační zdroje využívat pro svoji jedinečnost a kulturní krásu. Spolu s postupem času se prohlubovalo poznání těchto dob a spolu s tím se posouvaly dopředu i umělecké prostředky. I když dnes existuje mnoho skladeb, které právě tuto národní truhlici skrývající historické poklady využily, zdaleka není obsah vyčerpán. Přejde časem další generace skladatelů, která sáhne dovnitř, uchopí nalezenou předlohu a zkomponuje dílo, jež se bude moct právem postavit třeba vedle skladeb takových velikánů, jako je Stravinskij, Kutavičius, Tormis nebo dokonce i samotný Wagner.

Resumé

Unser Ziel war es von Anfang an, die Inspirationsquellen der archaischen Kultur und des Heidentums zu analysieren, welche Einfluss auf das Schaffen der Musikwerke im 19. und 20. Jahrhundert hatten. Für die anschließende Analyse wurden Werke von Richard Wagner, Igor Strawinsky, Vejle Tormis und Bronius Kutavičius gewählt, denn in ihren Kompositionen kommen heidnische Elemente sowie die archaische Kultur zum Vorschein. Allerdings ist festzustellen, dass jeder der obigen Komponisten diese Motive unter einem anderen Gesichtspunkt verwendete. Erstens stammen alle diese Komponisten jeweils aus einem anderen Land, so dass sie die Kultur bzw. Mythologie ihres eigenen Volkes berücksichtigen. Bei der anschließenden Vergleichsmethode, weisen wir auf die Umstände hin, die die Arbeit der Komponisten beeinflussten. Überdies haben wir auf die innovativen Methoden bei der Arbeit der Künstler aufmerksam gemacht und wir haben deren Bedeutung für die künstlerische Welt hervorgehoben. Zweitens stellten wir Komponisten aus verschiedenen Epochen nebeneinander. Dies ermöglichte uns den Entwicklungsprozess der künstlerischen Bearbeitung der altertümlichen Epochen zu verfolgen. Bei der Analyse zogen wir auch den Zweck und die Symbolik der archaischen Elemente in Betracht.

Als erstes für die Analyse haben wir Richard Wagners *Ring des Nibelungen* ausgewählt, weil es als eine der ersten Kompositionen unter dem Einfluss der archaischen Kultur und Mythologie gilt. Zwar wurden bereits früher Kunstwerke produziert, die auf die archaische Inspiration zurückgriffen, doch es handelte sich hierbei vor allem um antike (griechische oder römische) Inspiration. Wir haben gezeigt, dass dem Autor die italienische und französische Art der Oper längst überholt schien und dass er nur das deutsche Modell der Oper für zukunftsträchtig hielt. Der deutsche Operntyp setzte Elemente des deutschen volkstümlichen Brauchtums und des Märchen ein. Gerade diese Elemente führten Wagner zur germanischen Mythologie, so dass er beschlossen hat, sie in einem großen Format zu behandeln. Während der Analyse sind wir zu dem Schluss gekommen, dass der Komponist im *Ring des Nibelungen* zwar Mythologie verwendete, diese allerdings dem Geiste der Romantik anpasste. Die archaische Kultur hat Wagner zur Projizierung seiner eigenen Ideen gedient. Dem Autor und seinen Ideen zufolge hätten in archaischen Gesellschaften solche Kräfte die wichtigste Rolle gespielt, die Emotionen, Liebe und Mitgefühl einbezogen. Im 19. Jahrhundert habe die Gesellschaft jedoch die Reinheit und Schuldlosigkeit der Gefühle verloren. Die Menschen schienen dem deutschen Komponisten verdorben, und zwar nicht nur im Verhalten, sondern auch in Bezug auf ihre Werte. Wagner war beim Komponieren der

Oper mit dem Wesen seiner Zeit unzufrieden und parallel dazu begann er eigene philosophische Gedanken zu formulieren, die sein Schaffen widerspiegeln. Darum hat er sich weder strikt an den mythologischen Vorlagen gehalten, noch an jenen Konstruktionen, die anhand der archäologischen und literarischen Quellen geschaffen wurden. Wir sprechen in diesem Zusammenhang also von Inspirationsquellen unter romantischem Einfluss.

Der russische Komponist Igor Strawinsky hat einen Schritt nach vorwärts in der Auffassung der archaischen Ideen und ihres musikalischen Ausdrucks gemacht. Sein sowie Wagners Werk haben aus dem heimatlichen Milieu geschöpft. Strawinsky orientierte sich an der slawischen Mythologie, doch mit dem Unterschied, dass er für seine Komposition keine slawische Gottheit benutzte. Er hat kein großartiges Ausstattungstück geschrieben, aber er wendete sich Riten zu, welche zweifelsohne Elemente der archaischen Kultur darstellten. Die Hauptrolle wurde einem gewöhnlichen Mädchen (einer Jungfrau) zugeteilt, welche bei der Frühlingsfeier der Erde geopfert werden soll. Mit dieser Opferhandlung erhofften sich die Bewohner Fruchtbarkeit, Wohlstand und Gunst jener Gottheit sowie verschiedener anderer überirdischer Wesen. So konzipierte Strawinsky den Begriff des Heidentums unterschiedlich, bzw. hat ihn zumindest auf eine andere Art und Weise als Wagner zum Ausdruck gebracht. Neben der Musik sollten ihm dabei deren Begleitelemente behilflich sein, insbesondere Ballett und Dekorationen. Das Publikum wurde buchstäblich schockiert, als ihm zum ersten Mal „Antiballett“ dargeboten wurde. Im Vergleich zu üblichen Ballettstellungen und klassischen Figuren, wurde auf der Bühne gesprungen und gestampft; die Bewegungen waren zuckend; die Füße der Tänzerinnen hatten ganz andere Stellungen als beim klassischen Ballett.

In ähnlicher Weise hat der estnische Komponist Vejle Tormis die heidnische Periode bzw. den alten Ritus dargestellt. So wie Strawinsky, stellt auch Tormis die musikalische Seite seinen Ideen unter. In seine Komposition hat er einen Schamanen eingebaut, unter dessen Aufsicht die archaische Gesellschaft sich an der Vertreibung der bösen Geister und Dämonen aus Eisen beteiligt. Dieses Material sei nämlich bereits seit dessen mythischer Geburt von der Erbsünde gekennzeichnet. So wie Strawinsky hatte Tormis kein Bedürfnis, die alttümliche Gottheit in seine Arbeit einzusetzen. Er betrachtete das Thema wiederum aus der Perspektive des Alltags, bzw. der sich zyklisch wiederholenden religiösen Aktivitäten der archaischen Gesellschaft.

Im letzten Kapitel haben wir den letzten Komponisten präsentiert, dessen Schaffen die vorliegende Arbeit untersuchte. Bronius Kutavičius schöpfte aus dem gleichen heimatlichen Milieu wie die oben angeführten Künstler, aber sein Werk *Heidnisches Oratorium* stützte sich

nicht nur auf die altertümliche Volksgeschichte, sondern bearbeitete auch spezifische Volkslieder mit einer langjährigen Tradition, wodurch er die archaische Vergangenheit mit der noch lebendigen Volkskultur hervorragend verknüpfte.

Obwohl wir eine breite Palette inspirierender Elemente angeführt haben, welche in Künstlern den Wunsch nach Komponieren angefacht haben, so seien an erster Stelle wohl die Faszination und der Zauber der archaischen Zeiten zu nennen. Die Künstler verstärken so zu Zeiten des nationalen Erwachens die Liebe der Menschen für die Geschichte ihres Volkes, ihre Wurzeln und die älteste Geschichte, die besonders im 19. Jahrhundert wieder als aktuell erschienen. Nachdem die mythologischen und sagenhaften Erzählungen kunstvoll bearbeitet worden waren, begannen die Komponisten, diese Inspirationsquellen für ihre kulturelle Eigenart und Schönheit zu verwenden. Im Laufe der Zeit vertiefte sich die Kenntnis dieser Epochen und gleichzeitig vervollkommneten sich die künstlerischen Mittel, die den Künstlern zur Verfügung standen. Obwohl bis in die heutige Zeit viele Musikschröpfer die Schatztruhe der historischen Schätze für ihr Schaffen benutzt haben, so ist ihr Inhalt bei weitem nicht ausgeschöpft. Hoffen wir, dass die nächste Generation sich durch die altertümliche Kultur inspirieren lässt und Werke komponiert, die sie mit Recht neben Kompositionen solcher Riesen wie Strawinsky oder sogar Wagner selbst stellen wird.

Seznam literatury a pramenů

Prameny

Kalevala. Přeložil Josef HOLEČEK. 3. vydání. Praha: Odeon, 1980.

KUTAVIČIUS, Bronius. *Last pagan rites* [CD]. Helsinky: Ondine, 2001. ODE-972-2.

Le Sacre du printemps [divadelní záznam]. Hudba Igor STRAVINSKIJ. Choreografie Vaslav NIŽINSKIJ (znovunastudování choreografie a uvedení na scénu Millicentem HODSONEM). Výprava a kostýmy Nicholas ROERICH (realizace podle původní výpravy Kenneth ARCHER). Dirigent Valery GERGIEV. Mariinsky Theatre (St. Petersburg), Rusko, 2008.

Píseň o Nibelunzích. Překladatel Jindřich POKORNÝ. 1. vydání. Praha: Odeon, 1974.

PROKOFJEV, Sergej Sergejevič. *Cesta k hudbě socialistického života*. Přeložil Ivan Vojtěch. 1. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

Sága o Völsunzích a jiné ságy o severském dávnověku. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0400-4

STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Přeložil Stanislav HANUŠ. Praha: Orbis, 1937.

STRAVINSKY, Igor. *Le sacre du printemps: The rite of spring: pictures of pagan Russia*. New York: E.F. Kalmus, 1940. ISBN-10: 0-7692-3551-4.

STRAVINSKY, Igor. *The rite of spring*. Předmluva: Boris Michailovič JARUSTOVSKIJ Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2000. ISBN 0-486-41174-5.

STURLUSON, Snorri. *Edda a sága o Ynglinzích*. Překladatel Helena KADEČKOVÁ. 1. vydání. Praha: Argo, 2002.

The Anglo-Saxon Chronicle. Trans. James Ingram. London: Everyman Press Edition, 1912.

TORMIS, Veljo, August ANNIST, Paul-Eerik RUMMO a Jaan KAPLINSKI. *Raua needmine: naiskoorile, sopranile, alstile (meeskoorile, tenorile, bassile) ja nõiatrummile = Curse upon iron : for women's choir, soprano, alto (or men's choir, tenor, bass) and shaman drum*. Helsinky: Fennica Gehrman, 2005. 43 s. ISBN 979-0-55009-239-6.

WAGNER, Richard. *Prsten Nibelungův: slavnostní hra ve třech dnech a předvečeru*. 1. vydání. Praha: Státní opera, 2002. ISBN 80-238-8486-7.

Použitá literatura

ALLEN, Douglas. *Myth and religion in Mircea Eliade*. New York: Garland Pub., 1998.

BRODSKÁ, Božena a Vladimír VAŠUT. *Svět tance a baletu*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-004-X.

- CUSACK, Carole. NORMAN, Alex. *Handbook of new religions and cultural production*. Boston: Brill, 2012. ISBN 978-900-4221-871.
- DAITZ, Mimi. TORMIS, Veljo. *Ancient song recovered: the life and music of Veljo Tormis*. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2004. ISBN 1-57647-009-1.
- DŘÍZAL, Jan. *Estonská hudební tradice a její pokračovatel Veljo Tormis: Analýza skladby Raua needmine*. Praha, 2013. Hudební akademie múzických umění. 12 s.
- DUMÉZIL, Georges. *Mýtus a epos II*. 1. vydání. Praha: Oikoymenh, 2005. ISBN 80-7298-117-X.
- ELIADE, Mircea. *Kováři a alchymisté*. 1. vydání. Praha: Argo, 2000. s. 59-63. ISBN 80-7203-320-4.
- ELIADE, Mircea. *Mýtus a skutečnost*. 1. vydání. Praha: Oikoymenh, 2011. ISBN 978-80-7298-462-6.
- ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly*. 1. vydání. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 80-722-6902-X.
- JUTIKKALA, Eino. PIRINEN, Kauko. *Dějiny Finska*. Praha: Lidové noviny, 2001, 408 s. Dějiny států. ISBN 80-7106-406-8.
- KADEČKOVÁ, Helena. *Dějiny Islandu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.
- KALWEIT, Holger. *Germánská kniha mrtvých: výklad severského eposu Edda a esoterní nauka o třech světech, strom světa Iggdrasil a kladivo Tóra Hromovládného, síň padlých Valhalla a nesmrtelné valkýry*. Praha: Eminent, 2003. ISBN 80-7281-159-2.
- KRAUSE, Arnulf. *Skutečná Středozeď: Tolkienova mytologie a její středověké kořeny*. 1. vydání. Praha: Grada Publishing, 2013. ISBN 978-80-247-4489-6.
- LITTLETON, C. Scott. *Gods, goddesses and mythology*. New York: Marshall Cavendish, 2005. ISBN 0-7614-7559-1.
- MAGEE, Brian. *Wagner a filosofie*. 1. vydání. Praha: BB/ art, 2004. ISBN 80-7341-337-X
- MARTAN, Petr. *Poselství přírodních národů*. Písek: Nakladatelství Blanka Vondrášková, 1998.
- PAGE, R. *Severské mýty*. Praha: Lidové noviny, 1997. ISBN 80-7106-218-9.
- PÁSKOVÁ, Olga. ŽDICHYNCOVÁ, Věra. *Základy klasického tance: odborná příručka pro učitele tanečních oborů lid. škol umění*. 1. vydání. Praha: SPN, 1978.
- SCHONBERG, Harold C. *Životy velkých skladatelů: od Monteverdiho ke klasikům 20. století*. 1. vydání. Praha: BB/art, 2006. ISBN 80-734-1905-X.
- SPÁČILOVÁ, Libuše. WOLFOVÁ, Maria. *Germánská mytologie*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 35. ISBN 80-7198-138-9.

TARASTI, Eero. *Myth and music: a semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen Seura, 1978. Acta musicologica Fennica, 11. ISBN 95-195-3353-2.

TURVILLE-PETRE, Gabriel. *Myth and religion of the North: the religion of ancient Scandinavia*. 1. vydání. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964.

VÍTEK, Bohuslav. *Přehled dějin hudby: faktografický soubor hlavních údajů a poznatků pro předmět Dějiny hudby*. 1. vydání. Pardubice: Luděk Šorm, 1994. ISBN 80-901702-0-X.

VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého II: Skladatelé a hudební spisovatelé*. 1. vydání. Vizovice: Lípa, 1999. ISBN 80-86093-23-9.

Časopisecké studie

HIS VOICE: časopis o jiné hudbě. Praha: Hudební informační středisko, 2002. č. 6. ISSN 1213-2438.

HIS VOICE: časopis o jiné hudbě. Praha: Hudební informační středisko, 2014. č. 2. ISSN 1213-2438.

MIKEŠ, Vítězslav. Bronius Kutavičius 80. *Harmonie: Klasická hudba, jazz a world music*. 2012. č. 10. ISSN 1210-8081.

Internetové zdroje

ANDERSON, Martin. *Bronius Kutavičius: Reviving Lithuania's Pagan Past* [online]. 29. 6. 2012 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <http://litsmeet.co.uk/2012/06/29/bronius-kutavicius-reviving-lithuanias-pagan-past/>

MIKEŠ, Vítězslav. Životní jubileum "pohanského avantgardisty". *Navýchod: časopis, který rozšíří vaše obzory* [online]. 2002(2) [cit. 2015-06-28]. ISSN 1214-2492. Dostupné z: <http://navychod.cz/articles.php?id=37bed4da-8e81-11df-aa30-00304830bcc4/>

Přilohy

Raua needmine

hudba: Veljo Tormis; slova z Kalevaly;
upraveno: Tauno Aints;
zveřejněno: FennicaGerman

Ohoi sinda, rauda raiska,
rauda raiska, rähkä kurja,
liha sööja, luu pureja,
vere süütuma valaja!
Kust said kurja, kange'eksi,
üleliia ülbe'eksi?
Hurjuh sinda, rauda raiska!
Tean ma sündi su sõgeda,
arvan algust su õela!

Käisid kolme ilmaneitsit,
taeva tütarta tulista,
lüksid maale rindasida,
soo peale piimasida.
Üks see lüksis musta piima,
sest sai rauda pehme'eda,
teine valgeta valasi,
sellest tehtud on teraksed,
kolmas see veripunasta,
sellest malmi ilma tulnud.

Tean ma sündi su sõgeda,
arvan algust su õela!

Ei sa siis veel suuri olnud,

Curse Upon Iron

music: Veljo Tormis; lyrics from Kalevala;
arranged by Tauno Aints;
published by FennicaGerman

Ohoy, villain! Wretched iron!
Wretched iron! Cursed bog ore!
You flesh-eater, Gnawer of bones!
You spiller of innocent blood!
Wicked, how did you get power?
Tell how you become so naughty!
Damn you, bastard! Wretched iron!
I know your birth, you purblind fool,
I know well your source, you evil!

Once there walked three nature spirits,
three fiery daughters of the sky.
They milked their swelling breasts to earth,
They squeezed their milk into the fens.
From the first maid spurted black milk,
this turned into soft wrought iron.
White milk squirted the second maid
this was the source of tempered steel.
The third maid spouted blood-red milk,
This gave birth to bog iron ore.

I know your birth, you purblind fool,
I know well your source, you evil!

Then you were not high and mighty,

ei veel suuri, ei veel uhke,
kui sa ääsilla ägasid,
vingusid vasara alla.

Toodi ussilta ilada,
musta maolta mürgikesta.
Ei see raud kuri olekski
ilma usside ilata.

Varja nüüd vägeva Looja,
kaitse kaunike Jumala,
et ei kaoks see mees koguni,
hoopistükkis ema lapsi.

not yet mighty, not yet haughty,
when you moaned in the white-hot furnace,
Whined under baeting hammers.

Saliva was brought from a viper,
venom from a black snake!
For iron wouldn't harbor evil
Without saliva from snakes.

Shelter us, supreme Creator!
Keep us safe, God Almighty!
So the mankind would not perish,
mother's child vanish without trace.