

III. SOUVISLOSTI A PŘESAHY: RUSKO

MOZART A SALIERI

(Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov a jeho „puškinovská“ opera)

Rudolf Pečman (Brno)

Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov (1844–1908) patří spolu s Musorgským a Borodinem k předním představitelům tzv. Mocné hrstky (Mogučaja kučka). Představuje typ široce vzdělaného skladatele. Původně námořní důstojník, který v letech 1862–1864 podnikl tříletou námořní cestu kolem světa, byl soukromým žákem zakladatele Mocné hrstky Milije Alexejeviče Balakireva (1836–1910). Již za svých středoškolských studií získal široký rozhled. Četl své oblíbené ruské klasiky Puškina a Gogola, vysoce cenil Bělinského a Gercena. Ze světové literatury soustavně studoval Homéra, Shakespeara a Goetha, z filozofů Spinozu, Buckla, Milla a Spencera.

Svou první rozsáhlou skladbu, *Symfonii Es dur* (dok. 1865), psal během uvedené námořní cesty, kdy se umělecky uvědomil. Od r. 1865 zaujal v Petrohradě významné postavení ve veřejném hudebním dění, od r. 1871 se stal profesorem tamní konzervatoře. Skladatelsky se plně rozvinul, získal značnou technickou pohotovost a dospěl i k pozoruhodnému stupni hudebně teoretického odbornictví (napsal vynikající *Nauku o harmonii*, 1886).

Byl jedním z nejplodnějších ruských operních skladatelů. Napsal celkem 15 oper. V tzv. přípravném období vytvořil *Pskovanku* (1868–1872), pak romanticko-komickou operu *Májová noc* (podle Gogola, 1877–1887) a operní pohádku *Sněguročka* (1880–1881). Ke Gogolovi se vrací *Noci před Štědrým večerem* (1894). Fantazijní prvky uplatňuje v opeře-bylině *Sadko* (1894–1896). V době své tvůrčí zralosti skládá jednoaktovou operu *Mozart a Salieri* (1897) podle Puškina.

O nové puškinovské opeře zaznamenává ve své autobiografii *Letopis mého hudebního života* (čes. překlad Romana Mrázka, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958, s. 241): „...bez nějakého určitého, vyčteného plánu odjel jsem na letní byt do Smyčkovy, šest verst od Lugu.

V létě r. 1897 jsem ve Smyčkově komponoval mnoho a bez zastávky. První skladbou byla kantáta *Svitězjanka* pro soprán, tenor, sbor a orchestr; její hudba byla převzata z mého starého romansu. Nová metoda vokální tvorby v ní však uplatněna nebyla. Pak následovala řada romansů a po nich jsem se chopil Puškinova *Mozarta a Salieriho*, mnil jsem mu dát podobu dvou operních obrazů recitativně-ariosního stylu. Ta skladba byla skutečně čistě pro zpěvní hlasy; melodika byla dána linií textové předlohy a byla skládána jako první, přede vším ostatním: doprovod, dosti složitý, vznikl až

dodatečně a jeho původní skizza se velmi lišila od konečné úpravy orchestrálního doprovodu. Byl jsem spokojen: bylo tvořeno něco, co mi bylo nové a co se víc blížilo stylu Dargomyžského v *Kamenném hostu*: přitom však forma i modulační plán v *Mozartovi* nebyly tak nahodilé jako v opeře Dargomyžského. Pro doprovod jsem vzal zmenšené obsazení orchestru. Oba obrazy byly spojeny fugovým intermezem, ale později jsem je zrušil. [...]“ Dále Rimskij-Korsakov pokračuje (s. 242): „Doma jsme provedli *Mozarta a Salieriho* a líbil se všem. V. V. Stasov [Vladimír Vasiljevič S., 1824–1906, výtvarný a umělecký kritik, inspirativní spolupracovník Mocné hrstky: pozn. R. P.] dělal hodně hluku. Ukázalo se, že má mozartovská improvizace je zdařile stylově výstižná. Zpívali G. A. Morskij [Gavriil Alexejevič M., 1862–1915: pozn. R. P.] a M. V. Lunačarskij [Michail Vasiljevič L., amatérský barytonista, bratr prvního lidového komisaře osvěty Anatolije Vasiljeviče Lunačarského: pozn. R. P.]. Doprovázel F. Blumenfeld [Felix Michajlovič B., 1863–1931, žák Rimského-Korsakova: pozn. R. P.]“

K premiéře *Mozarta a Salieriho* došlo v Moskvě 7. 12. 1898 v Divadle Solodovnikových péčí Souboru ruské privátní opery Savvy Ivanoviče Mamontova. Operu označil Rimskij-Korsakov jako „Dramatické scény podle A. S. Puškina“. Za textový podklad mu posloužila „malá tragédie“ Puškinova, kterou nepatrně zkrátil a dodatečně dedikoval památce hudebního skladatele Alexandra Sergejeviče Dargomyžského (1813–1869), zesnulého po premiéře nové Korsakovovy opery. S Dargomyžským a jeho operou *Kamenný host* (1863–1869) – psanou rovněž na „malou tragédii“ A. S. Puškina – vedl Korsakov umělecký dialog zejména v pojetí recitativu.

V *Mozartu a Salierim* zpracovávají Puškin i Rimskij-Korsakov dobově populární námět: Mozarta nenávidí jeho věčný sok, skladatel a císařský kapelník Antonio Salieri (1750–1825); život znamená pro Salieriho především uplatnění vládyčtivých choutek, umění je mu nástrojem vlády v rukou vyvolených. Jeho věhlas zpochybní Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), a proto musí zemřít. Salieri ho otráví. Po Mozartovi však zůstane lesk a sláva, zatímco Salieri upadá ve stále větší zapomenutí. (Romanticky vypjatá motivace Mozartovy smrti, jak prokázalo pozdější bádání, se nezakládá na pravdě: Salieri nebyl Mozartovým vrahem – a jak nás poučuje historie, byl naopak velmi dobrým skladatelem i dirigentem, ředitelem vídeňské konzervatoře a dvorním komponistou, který proslul také jako vynikající učitel hudební skladby a pěveckého umění. Salieriho žáky byli např. Ludwig van Beethoven, Franz Liszt, Giacomo Meyerbeer, Franz Schubert aj., z pěvců vychoval slavnou Caterinu Cavalieriovou, Annu Milder-Hauptmannovou – legendární Leonoru z Beethovenova *Fidelia* –, Josepha Seipelta, Karolinu Ungerovou a další.)

Již Lessing ve své *Hamburské dramaturgii* píše o tom, že v dramatu nemusí tzv. jevištní skutečnost souhlasit se skutečností historickou. Dramatický spisovatel „nepotřebuje příběh proto, že se udál, nýbrž proto, že se

udál tak, jak by jej pro svůj současný záměr sotva dovedl lépe vybásnit“; a dále: „Tragédie není dějepis ve formě dialogu; dějiny nejsou pro tragédii ničím jiným než rejstříkem jmen, s nimiž jsme zvyklí spojovat jisté charaktery.“ (*Hamburská dramaturgie*, čes. překlad Josefa Pospíšila, který vyšel v Čs. spisovateli, Praha 1951, s. 46 a 65.) Umělec se přidrží historické skutečnosti jen letmo, ale z ní vybere nebo akcentuje motivy – lhotejno zda se udály, nebo nikoliv. To je případ Puškinův. Romantický a v jeho době všeobecně rozšířený motiv o Mozartově smrti rukou Salieriho je vůdčím motivem celého básníkovy díla, a potažmo pak také díla Rimského-Korsakova. V libretu jsou obě hlavní postavy obohaceny o figuru slepého houslisty a o smíšený sbor (ad libitum), který představuje neviditelné hlasy.

První scéna opery se odehrává v Salieriho pokoji. Vysvitne, že Salieri spojuje právo s obchodnickým mamonem, neboť oprávněnost skladatelovy světské slávy souvisí s bohatstvím, které mu kompozice přinesou. Píle, strádání a snaživost jsou Salierimu znaky génia. Co si myslet o Mozartovi, který popírá Salieriho typologii génia? Lehkostí své tvorby potírá Salieriho myšlenku o géniově snaživosti a strádání, které mají provázet umělcův tvůrčí čin. Hle, vzdálená hudba, kterou notují žebraví muzikanti, zaznívá Zerlininou árií; zní na ulici a dostává se k Salieriho sluchu. Jak populární je Mozartův *Don Giovanni*! Hru žebravých hudebníků považuje Salieri za znevážení všeho umění. On, císařský kapelník, se podivuje tomu, že právě Mozart si tolik zakládá na své popularitě. Jeho, Mozartova, hudba je sice geniální, ale přitom je také „pouliční“. Je třeba umění očistit od takové hudby; Salieri se cítí povolán k tomu, aby odstranil Mozarta. Ano. Pozve jej k obědu do vyhlášené restaurace – a potají mu podá jedu! Božské hudební umění bude zbaveno klamně Mozartovy popularity.

Druhá scéna se odehrává v separátním pokoji vídeňského hostince. Je v něm k dispozici klavír. Mozart při rozhovoru se Salierim vypráví o tom, že ho navštívil neznámý, černě oděný muž, který si u něho objednal *Rekviem*. Zároveň se Mozart vyznává z psychologie svého tvoření. Jako komponista vidí ve skládání svůj život. Svým subjektem chce se podílet na objektivním dění. Cítí, že je součástí univerza. Pronásledují jej myšlenky na smrt. Hle, zasedne ke klavíru a předehrává Salierimu úseky ze svého *Rekviem*. Salieri jej nechápe. Pro něho je život touhou po moci a po triumfu. Mozartův talent mu překáží, staví totiž Salieriho do stínu. Proto se rozhodl, že mu podá jedu. Ještě krátce předtím, než se ke svému činu odhodlá, zaslechne Mozartovu větu, že génius a zločin se vzájemně vylučují. Jako by ji přeslechl. Vykoná svůj čin, a teprve poté si uvědomuje, co učinil. V uších mu zní věta Mozartova a sám v ní vidí rozsudek nad svým počinem.

Mozarta a Salieriho, druhou ze svých „malých tragédií“, označil Puškin původně jako „Zášt“. Teprve později se rozhodl uplatnit titul, v němž by figurovaly dvě skladatelské osobnosti stojící svým zaměřením i svým

životem proti sobě. Puškinovo dílko má být tragédií, jež zároveň prezentuje dvě historicky a sociálně odlišná pojetí umění a života.

Rimskij-Korsakov myslel při kompozici *Mozarta a Salieriho* na Dargomyžského a na jeho *Kamenného hosta*. I když se vzdaluje Dargomyžskému tím, že pracuje „al fresco“, že pojímá recitativy jako melodizovanou řeč, stojí před jeho duševním zrakem čistota Dargomyžského idejí i jeho odsouzení postavy Dona Juana. I Rimskij-Korsakov odsoudí Salieriho jako temnou vražednou sílu a oslaví svým dílem génia Mozartova. Z násobuje Puškinovy verše, „neznehudebňuje“ je pouze. Počal kompozici notováním recitativně ariózního vokálního partu. Chce tedy zachytit způsob mluvy obou protagonistů – o to mu jde především. V tom vidíme jisté styčné body dokonce s Musorgským, ba spatřujeme tu anticipaci nadto i janáčkovskou. Teprve po koncipování zpěvního partu komponuje Korsakov skici k orchestraci, zamítá je a znovu a znovu přepracovává. Chce dosáhnout toho, aby figury uplatnily v mluvě svůj základní neopakovatelný gestus. Přitom však se inspiruje „mozartovskou“ hudbou a píše své dílo v jejím duchu. Příkladí se tak k principu, který nacházíme např. u Griega (suite *Z časů Holbergových*, 1888), u Čajkovského (*Mozartiana*, 1887), ale hojně i u Brahmsa: rodí se tu totiž princip „novoklasicismu“ dávno před vznikem tohoto hudebního směru. V této souvislosti dlužno připomenout, že *Mozartem a Salierim* inspiroval Rimskij-Korsakov svého geniálního žáka Igora Stravinského k jeho novoklasickým koncepcím (vlivů tu bylo samozřejmě více, ale *Mozart a Salieri* představoval jeden z nich).

Za mimořádně šťastné považujeme Korsakovovo modelování postavy Salieriho. Myšlenkový svět zloducha je charakterizován především textem, který recituje a zpívá; ale hudba tu nikterak nezůstává pozadu. Charakterizuje Salieriho jako představitele nepřátelského světa, hovoří v rovných taktech, je plna těžkých akcentů a skryté agresivity, zpřítomňované širokými intervalovými skoky. Každá Salieriho myšlenka jako by se vracela neúprosně zpět a počínala s novým zdůrazněním. Nic ji nezadrží, začíná vždy znovu, ale spádně se propadá do nicoty. W. A. Mozart je naproti tomu charakterizován „nadýchnutým“ způsobem. Nikde stopa po zlobě, závisti a po strohé racionalitě. Jeho hudba je jasná a průhledná. Má radostný gestus, chmury jsou tytam, je plna emocionality.

Je možno říci, že zatímco Salieri představuje subjektivizující princip, tíhne Mozart jednoznačně k objektivizujícímu vyjádření. Je to duch apollónský, zatímco dionýský Salieri často vzdychá v bolestně chromatických strukturách. Mozart naproti tomu dovede odhodit vše temné a těžkomyslné.

Skladatel Rimskij-Korsakov předpokládal pečlivou interpretaci svého díla. Předepisoval volný zpěv „al fresco“, avšak zároveň toužil po výsostně ukázněném reprodukcijním projevu. Jeho dílo je na svou dobu obdivuhodně moderní. Nerozplývá se v drobnokresebnosti, nýbrž má jednotný tah tíhnoucí k velikosti. A přesto není určeno velkým „kamenným“ scénám,

nýbrž předpokládá komorní provedení. Před premiérou své opery napsal skladatel 29.10.1898 hudebnímu kritikovi Semjonu Kruglikovovi pozoruhodná slova, jimiž naznačuje, že se bojí o osud svého *Mozarta a Salieriho*: „Obávám se, že orchestr ‚Mozarta‘ je příliš jednoduchý a skromný a předpokládá přesné vytvarování, tak jak to není již více možné při dnešní soudobé přebujelosti. Obávám se také, že ‚Mozart‘ je jednoduše komorní hudbou, která je schopna vyvolat dojem i v pokoji s klavírem, bez jakékoli scéně, ale která ztratí svůj půvab na velkém jevišti. Stejně tak je tomu s ‚Kamenným hostem‘, který je celkem ještě o něco dekorativnější. Tam máme Španělsko, hřbitov, sochu, Lauru s písněmi, ale u mne jsou jen jeden pokoj, jeden hostinec, jsou jednoduché kostýmy, i když ovšem také z minulého století, jsou rozmluvy a rozmluvy. Mozartův odchod také ani nepostřehneme. Vše je příliš intimní a hudebně komorní. Možná, že jsem měl v instrumentaci nenásledovat vše to, co především mi prochází často hlavou.“

Mozart a Salieri čeká dosud na svého geniálního moderně orientovaného režiséra. Když došlo k moskevskému uvedení opery (1898), byly kostýmy a dekorace svěřeny geniálnímu malíři Michailu Vrubelovi. Šaljapin zpíval v Moskvě Salieriho a ztělesnil jej i v dalších nastudováních, například ve velkém sále petrohradské konzervatoře (1899), v moskevském Novém divadle (1901), v Divadle petrohradské Ermitáže (1902) a v Mariinském divadle petrohradském (1905). Památný je 26. listopad 1906, kdy Šaljapin zpíval, resp. recitoval obě postavy opery na večeru u Rinského-Korsakova.

Po Říjnové revoluci bylo dílo provedeno až r. 1941 (ve Velkém sále Moskevské konzervatoře) a o tři léta později v Divadle Stanislavského a Němiroviče-Dančenka v Moskvě. Roku 1976 vstoupil Korsakovův *Mozart a Salieri* do repertoáru Velkého akademického divadla v Moskvě. Došlo i k provedením mimo Rusko. Tak 1924 poznala dílo Ljubljana, 1927 a 1934 Londýn, 1929 Varšava, 1932 Würzburg (v německém překladu Augusta Bernharda); téhož roku zazněla opera v Paříži a r. 1933 ve Forest Park v USA.

Dílo patří bezesporu k nejúspěšnějším puškinovským kracím v ruské hudbě a opeře. Škoda, že u nás dosud nezapustilo kořeny.

Prameny a literatura

Autograf opery je uložen ve Státní veřejné knihovně M. J. Saltykova-Ščedrína v Petrohradě.

Partitura a klavírní výtah vyšel v nakladatelství Bel' aieff, Lipsko 1898.

Klavírní výtah vydal Muzgiz, Moskva 1937.

Partitura vyšla in: N. A. Rimskij-Korsakov, Polnoe sobranije sočiněni, sv. 7, Muzgiz, Moskva – Leningrad 1950.

Klavírní výtah tamtéž, sv. 35, Muzgiz, Moskva – Leningrad 1950.

Belza, Igor: Mozart i Salieri. Tragedija Puškina. Dramatičeskije sceny. Moskva 1953.

Levik, Boris: Mozart i Salieri. In: Opery N. A. Rimskogo-Korsakova. Moskva 1976.

Neef, Sigrid: Handbuch der russischen und sowjetischen Oper. Berlin 1985, s. 435-438.

Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andrejevič: Letopis mého hudebního života. Z ruštiny přel. Roman Mrázek. SNKLHU, Praha 1958.