

doc. PhDr. Tomáš Surý, ArtD. Katedra spevu, Katedra teórie hudby, Katedra scénografie.

Vysoká škola múzických umení v Bratislave. ORCID

Abstrakt: Príspevok je pripomenutím dvoch výročí, ktoré sa viažu k roku 2021. Pred dvesto rokmi zomrel anglický lekár a spisovateľ John William Polidori (7. 9. 1795 Londýn – 24. 8. 1821 Londýn) a pred stošesťdesiatimi rokmi zomrel „najdôležitejší nemecký operný skladateľ medzi Weberom a Wagnerom“, Heinrich August Marschner (16. 8. 1795 Zittau – 14. 12. 1861 Hannover). Tieto dve umelecké osobnosti spája téma upíra a dve prvenstvá: Polidori ako prvý uviedol túto tému do prozaickej literatúry (1819) a Marschner na operné javisko (1828). Aj keď je problematika vampirizmu výsostne predmetom bádania etnografie, archeológie a histórie, predsa stojí za pozornosť zamyslieť sa nad týmto fenoménom aj v oblasti hudobného divadla. Téma upírov mi osobne nie je nijako špeciálne blízka, a to aj napriek upírománii, ktorá sa na nás valí z brakovej literatúry a z televíznych seriálov pre mládež.¹ Motiváciou je skôr poukázať na niektoré zaujímavé aspekty transferu tejto témy z literárnej predlohy do operného libreta a následne na operné javisko, pričom prvoradú pozornosť chcem venovať fenoménu démonickosti a strachu v ranej nemeckej romantickej opere.

Kľúčové slová: John William Polidori, Heinrich Marschner, Richard Wagner, Upír, upír, vampirizmus, dramaturgické konvencie opery 19. storočia

In the Footsteps of Fear: Polidori's Vampire as a German Romantic Opera (1821-2021)

Assoc. Professor. PhDr. Tomas Sury, ArtD. Department of Vocal Studies, Department of Music Theory, Department of Stage Design. Academy of Performing Arts in Bratislava. ORCID

Abstract: This short study is a reminder of two anniversaries associated with 2021. The English physician and writer John William Polidori (September 7, 1795, London – August 24, 1821, London) died two hundred years ago. And one hundred and sixty years ago „the most important German opera composer between Weber and Wagner“, Heinrich August Marschner (16 August 1795 Zittau – 14 December 1861 Hannover) died as well. These two artistic personalities are connected by the theme of *the vampire* and *two firsts*: Polidori was the first to introduce this theme to prose literature (1819) and Marschner to the opera stage (1828). Although the issue of vampirism is supremely the subject of research in ethnography, archaeology and history, it will perhaps be worth noticing this phenomenon in the field of

musical theater, too. Personally, the topic of vampires is not particularly close to me, despite the recent vampire mania that has been pouring in on us from junk literature and television series for young people.² Rather, the motivation is to point out some interesting aspects of the transfer of this theme from a literary masterpiece to an opera libretto and, subsequently, to the opera stage, while I want to pay primary attention to the phenomenon of demonism and fear in the early German romantic opera.

Keywords: John William Polidori, Heinrich Marschner, Richard Wagner, Vampire, Vampirism, Dramaturgical Conventions of 19th Century Opera

Úvod

Túto krátku štúdiu ponúkam ako pripomenutie si dvoch výročí, ktoré sa viažu k roku 2021. Pred dvesto rokmi zomrel anglický lekár a spisovateľ John William Polidori (7. 9. 1795 Londýn – 24. 8. 1821 Londýn) a pred stošesťdesiatimi rokmi zomrel „najdôležitejší nemecký operný skladateľ medzi Weberom a Wagnerom“³, Heinrich August Marschner (16. 8. 1795 Zittau – 14. 12. 1861 Hannover). Tieto dve umelecké osobnosti spája téma upíra a dve prvenstvá: Polidori ako prvý uviedol túto tému do prozaickej literatúry (1819) a Marschner na operné javisko (1828). Aj keď je problematika vampirizmu výsostne predmetom bádania etnografie, archeológie a histórie, predsa stojí za pozornosť zamyslieť sa nad týmto fenoménom aj v oblasti hudobného divadla. Téma upírov mi osobne nie je nijako špeciálne blízka, a to aj napriek upírománii, ktorá sa na nás valí z brakovej literatúry a z televíznych seriálov pre mládež. Motiváciou je skôr poukázať na niektoré zaujímavé aspekty transferu tejto témy z literárnej predlohy do operného libreta a následne na operné javisko, pričom prvoradú pozornosť chcem venovať fenoménu démonickosti a strachu v ranej nemeckej romantickej opere.

Viera v upírov ako kultúrohistorický a spoločenský fenomén 18. storočia

Upír je legendárna bytosť, ktorá sa živí životnou silou svojich obetí, pričom ide zvyčajne o ich krv. Verilo sa, že existujú ľudia, ktorí z nejakého dôvodu po smrti nezomreli, žili sa jedným smrtného rubáša a pritom mľaskali. Najmä podľa folklórnej tradície navštevujú svojich príbuzných a blízke osoby a tieto udalosti sa odohrávajú zväčša na miestach, kde predtým žili. Tento v podstate iracionálny (a možno aj preto dodnes živý) fenomén, principiálne

pochádzajúci skôr z východu (Egypt, Sýria, východoslovanský svet) sa stal v prvej polovici 18. storočia v strednej Európe takmer hystériou. Prvýkrát sa rozšírili do nemecky hovoriacich⁴ oblastí príbehy o upíroch prostredníctvom cieleného osídľovania pohraničia utečencami z balkánskych oblastí po ukončení Rakúsko-tureckej vojny (1716-1718). Vtedy sa severné Srbsko a časť Bosny stali súčasťou Habsburskej monarchie a Balkáncom bola pridelená pôda za protihodnotu povinnosti brániť hraničné územia monarchie (tzv. „Wehrbauer“).

Rozširujúca sa viera v nemŕtvych súvisela s nachádzaním nerozložených ľudských tiel. Následne sa začali praktizovať pri úpravách mŕtveho pred pohrebom a pri samotných pohreboch špeciálne úkony a pohrebné rituály. Išlo napríklad o rituálnu dekapitáciu tiel, čím sa malo zabrániť ich premene na upíra, uzamykanie sánky a zaväzovanie rúk, aby sa nebožtík nemohol živiť pohrebným rubášom a následne telami iných ľudí.

V rámci osvietensky koncipovanej vlády Márie Terézie ale vychádzal z Viedne silný podnet, aby sa tieto povery potlačili. Dôležitú úlohu pri tom zohral Gerard van Swieten (1700 Leiden – 1772 Hietzing)⁵, osobný lekár cisárovnjej. Zvlášť dôležitá bola jeho účasť na boji proti poverám, najmä v prípade upírov hlásených z dedín v Srbsku v rokoch 1718 až 1732.

Podobné prípady sa objavili aj v Uhorsku, v Čechách⁶ a na Morave. V roku 1755 prišiel Gerard van Swieten na Moravu, aby situáciu v súvislosti s upírmí vyšetril. Van Swieten považoval mýtus o upíroch za „barbarstvo nevedomosti“ a jeho cieľom bolo jeho úplné odstránenie. Vo svojom spise s názvom *Pojednanie o existencii duchov: Spolu s dodatkom o vampyrizme* (1768)⁷ vysvetľuje dané skutočnosti racionálne, napríklad popisuje fermentačné procesy a nedostatok kyslíka ako príčinu pomalého rozkladu tiel a odmieta všetky nadprirodzené okolnosti spomínaného fenoménu. V predslove uvádza, že „... všetok ten rozruch nepochádza z ničoho iného, ako je márný strach, poverčivá dôverčivosť, temná a bohatá predstavivosť a jednoduchosť a nevedomosť medzi týmito ľuďmi“. ⁸ Následne vydala Mária Terézia dekrét, v ktorom sa zakazovali všetky ochranné protiupírske pohrebné opatrenia na mŕtvolách (zväzovanie, sŕtie, upálenie a pod.).

Z nášho prostredia stojí za zmienku kniha slovenského učiteľa a osvetového spisovateľa Pavla Michalka (okolo 1752, pravdepodobne Važec –1825, Irša) z roku 1802 s názvom *Rozhovory učiteľa so sedliakmi o škodlivosti povier panujúcich medzi pospolitým ľudom*. Na niektorých miestach sa dotýka aj našej problematiky, nespomína však vyslovene upírov.⁹

To, čo ale zakazovali úradné predpisy a zosmiešňovali osvetové texty, uvoľnilo fantáziu európskym umelcom.

Rané príklady z poézie

Už od počiatkov si môžeme všimnúť dve dejové línie, jednu o upíroch, ktorí pijú krv a druhú o nemŕtvych, ktorí krv nepijú, len sa vracajú zo záhrobia. V nemeckom literárnom prostredí sa rodí romantická téma upíra a nemŕtveho paralelne, ba ešte skôr, ako v anglickom gotickom románe.¹⁰ Je teda zrejmé, že počiatky romantizujúcich tendencií v Nemecku treba posunúť viac pred rok 1775 (Goethe: *Urfaust*), s ktorým sa často počiatky romantizmu spájajú. Je príznačné, že nemecký sklon k dekadencii našiel zaľúbenie práve v tejto morbidnej téme. Pravdepodobne prvá zmienka o upírovi v novodobej krásnej literatúre je báseň *Upír* (*Der Vampir*, 1748), ktorej autorom je Heinrich August Ossenfelder (1725 Drážďany – 1801 Frankfurt nad Mohanom). Krvilačný nemŕtvý sa vyhráža, že odvedie nevinnú pannu do svojho sveta, o ktorom je presvedčený, že je lepšie ako ten, v ktorom žije dievčina a ktorého hodnoty reprezentuje jej zbožná matka (preklad básne tu¹¹). V básni už nachádzame všetky charakteristické znaky raného nemeckého literárneho romantizmu: dobré a cnostné rady rodiča, na ktoré dieťa nedbá, zvodca-naničhodník, ktorý sa prikráda a bozkom saje z dievčaťa krv.¹² Báseň končí rečníckou otázkou: „Sú moje ponaučenia lepšie, ako rady tvojej dobrej matky?“¹³

Zvláštna, plná tajomna je aj báseň *Korinská nevesta* (*Die Braut von Korinth*, 1797) od Johanna Wolfganga von Goetheho (1749 Frankfurt nad Mohanom – 1832 Weimar). Téma vampirizmu je len naznačená, dokonca až nečitateľná: „noch den schon verlornen Mann zu lieben und zu saugen seines Herzens Blut“.¹⁴ Dostupné sú dva slovenské preklady: „Keď hodina duchov odbíjala, občerstvela v náhlej premene. Bledou perou žiadostivo sala husté víno jak krv červené...“¹⁵ a „Polnočný čas práve kdesi bilo, konečne v jej tele vládol mier a krvavočervený mok pilo hltavo dvoje jej bledých pier.“¹⁶ Prvý preklad stiera tému upírstva, druhý ju nijako špeciálne nepodčiarkuje. Z domáceho prostredia stojí za zmienku príbeh o Prdimuchovi, slovenskom vlkolakovi, ktorý sa menil na upíra. V Hornej Lehote (Horehronie) sa doteraz spomína jeho hrob a jeho príbeh. Najobšírnejšie sa mu venovala Božena Nemcová (1820 Viedeň – 1862 Praha), ktorá sa v rokoch 1851 až 1855 opakovanne vracala na Slovensko

zbierať slovenské rozprávky a povesti.¹⁷

Nemecké literárne prostredie obohatilo tému nemŕtvych aj o ďalší fenomén: návrat mŕtveho ženícha. V týchto dielach sa síce neobjavuje motív pitia krvi, no dobové publikum zrejme rovnako zachvátili zimomriavky. V básňach je hlavnou hrdinkou dievča Lenora, ktoré sa rúha Bohorodičke (v niektorých verziách preklája nebesia), pretože jej manžel zomrel vo vojne a ona ostala sama. Ako trest za jej správanie sa jej manžel vráti ako nemŕtvy. Báseň *Lenora* (*Lenore*, 1774) od Gottfrieda Augusta Bürgera (1747 Molmerswende – 1794 Göttingen) sa stala východiskom pre viacero spracovaní, či už v literatúre (Karel Jaromír Erben: *Svatební košile* zo zbierky *Kytice*, 1853), alebo ako rozsiahle oratóriá (Antonín Rejcha: *Lenora*, 1806¹⁸; Antonín Dvořák: *Svatební košile*, 1885; Vítězslav Novák: *Svatební košile*, 1913). Zaujímavým autorským variantom zápletky je slovenská balada *Žltá ľalia* (1849)¹⁹ od Jána Bottu (1829 Vyšný Skálnik – 1881 Banská Bystrica).

Polidoriho poviedka *Upír*

V lete v roku 1816²⁰ sa vo vile Diodati na brehu Ženevského jazera uskutočnil večierok, na ktorom sa stretli štyria priatelia: Percy Bysshe Shelley (1792 Horsham – 1822 Lerici), Mary Shelleyová (1797 Londýn – 1851 Londýn), John William Polidori (1795 Londýn – 1821 Londýn) a George Gordon Noël Byron (1788 Londýn – 1824 Mesolóngi). V rámci zábavy im zišlo na um napísať krátke strašidelné príbehy. S motívom upíra prišiel Lord Byron, ktorý síce poviedku začal koncipovať, no námet opustil a text dokončil jeho osobný lekár John William Polidori. V roku 1819 poviedka vyšla tlačou pod Byronovým menom, až neskôr sa autorstvo objasnilo. To je dôvod, že v staršej literatúre môžeme nájsť zmienky²¹, že Marschnerova opera vychádza z poviedky Lorda Byrona. Mary Shelleyová napísala Frankenstein a Polidori sa zaslúžil o samostatný hororový podžáner – upírsky román.

Polidori teda spracoval tému upíra prvýkrát ako prozaický text. Jeho poviedka je učebnicový príklad: učili sme sa o nej na dejinách literatúry, no po slovensky vyšla prvýkrát až v roku 2012²². Milovníkov *Draculu* však môže sklamať. Ide o pomerne krátky text v rozsahu necelých štrnásť knižných strán. Neorientovaného čitateľa azda prekvapí, že poviedka je pomerne strohá na opisy upírskych praktík a Lord Ruthven nie je ani otvorene eroticky profilovaný, ako sme zvyknutí z viacerých neskorších adaptácií upírskych tém. Atmosféra,

ktorú poznáme z neskorších románov (Stocker: *Dracula*, 1897) a filmov je celkom inej kvality. Ide o text raného romantizmu. Strašidelnosť je len naznačená, sexuálny kontext skôr okrajový, ale prítomný.

Ide ale skutočne o príbeh bez atmosféry, bez schopnosti vzbudiť strach? Polidoriho *Upíra* sa bojíme obdobne ako zjavenia Rytiera, ktoré je najstrašidelnejšou pasážou v románe *Zámok Otranto* (The Castle of Otranto, 1764) od Horacea Walpolea (1717 Londýn – 1797 Londýn).

Walpole aj Polidori sa spoliehajú na silu príbehu ako takého. Upírska problematika je strašidelná tým, že vychádza z reálnej viery a reálnych nálezov predovšetkým v prostredí vidieka, takže poviedka na túto tému bola vnímaná automaticky ako strašidelná.

Išlo ale len o princíp per analogiam? Spoliehal sa autor len na silu príbehu? Ak je upír strašidelná bytosť, tak poviedka o ňom bude tiež strašidelná? Pokiaľ ide o faktografiu, poviedka veľa neprezradí. To ale neznamená, že príbehu chýba atmosféra. Skúsme sa na všetko pozrieť historickými očami a pokúsme sa vcítiť do čitateľa prvých desaťročí 19.

storočia. Naznačil som, že téma vampirizmu nie je v európskej (a už vôbec nie v mimoeurópskej) kultúre nová, dá sa preto predpokladať, že čitatelia boli o problematike informovaní, niektorí s ňou mohli byť aj priamo konfrontovaní. Príbehy o nemŕtvych sa tradovali v rámci ľudového aj mestského prostredia. Opisovať fakty v umeleckom texte preto nebolo treba, ich naznačenie zrejme spúšťalo v čitateľovi nám dnes vzdialené pocity. Príbeh poviedky pôsobil vo svojej dobe azda veľmi extravagantne a nezvyčajne. Prenieslo sa niečo z tejto atmosféry aj do libreta opery? Umocnila tento účinok aj hudba? V nasledujúcej časti príspevku naznačím, aké dramaturgické postupy použili libretista a skladateľ, aby dosiahli čo najvýraznejší účinok diela.

Libreto opery

Libreto opery od Wilhelma Augusta Wohlbrücka (1795 Hannover – 1848 Riga) vychádza z divadelnej hry *Upír alebo Mŕtva nevesta* (Der Vampyr oder Die Totenbraut) z roku 1821 od Heinricha Ludwiga Rittera, ktorý prepracoval Polidoriho poviedku pre činohernú scénu. Opera *Upír* (Der Vampyr) mala premiéru v Lipsku v roku 1828.²³ „Lord Ruthven, titulná postava, je človek, ktorý sa stal upírom z vôle nadpozemskej moci, z trestu za spáchané previnenie.“²⁴ „... má za úlohu zlikvidovať tri dievčatá, aby sám neprepadol skaze.“²⁵ Libreto nekopíruje dej

poviedky v jej úplnosti, veď prenos literárnej predlohy do textu pre zhudobnenie nie je väčšinou priamočiary. V žiadnom prípade netreba predpokladať, že cieľom libretistu bolo literárnu predlohu adaptovať ako celok. Väčšinou slúžila len ako východisko zápletky (argomento). Keďže až do polovice 19. storočia boli umelecké žánre jasne profilované, nikto od opery neočakával, že bude zhudobnením celého deja literárneho diela a bude obsahovať všetky jeho zápletky. Ba naopak, čakalo sa na autorskú interpretáciu textového východiska. Rovnako tak sa nepredpokladala ilustratívnosť hudby, napríklad mľaskavý zvuk, ktorý upíri vraj vydávajú a dajú sa podľa neho rozoznať.

Opera nepotrebuje dokonca ani dodržať miesto deja, v ktorom sa predloha odohráva. „Do Grécka²⁶ je tiež situovaná kľúčová epizóda románu *Upír* (1819) z pera Johna Polidoriho, Byronovho lekára a sprievodcu na cestách. Išlo však len o medzihru, pretože nie je náhoda, že v opernej podobe Polidoriho románu *Upír* od Heinricha Marschnera (1828) je už zápleтка zasadená inam.“²⁷ Nie je náhoda, že si libretista ako miesto deja opery zvolil Škótsko, pretože v rámci Veľkej Británie sa považovalo za najtajomnejšiu a najromantickejšiu krajinu.

Predohra opery

Operu uvádza dlhšia koncertantná predohra. Je vystavaná na modelovej schéme, ktorú použil o sedem rokov skôr Carl Maria von Weber v predohre k opere *Čarostrelca* (*Der Freischütz*, Berlín 1821). Je to zrejme napríklad v záverečnej code. Marschner v skladbe exponuje kontrastné hudobné témy, ktoré sa v príbehu deja spájajú s kľúčovými dramatickými okamihmi, najmä vyznania lásky, Ruthvenove naliehanie na dievčatá atď. Témy sú naliehavé, deklamačné, tklivé... Predohra evokuje strach rovnakými hudobnými postupmi a prostriedkami, ako desí predohra Weberovho *Čarostrelca*, ktorý sa stal modelovým východiskom pre mnoho ďalších nemeckých romantických skladateľov z rokov 1820-1840.

Zbor čarodejní a duchov. Oscilácia reality a ireality deja

Posadnutosť tajomnosťou u nemeckých romantikov nie je ničím novým.²⁸ Pomerne zložitou, pre nemeckú romantickú operu typickou a pre ostatnú časť Európy nezvyklou, je oscilácia medzi realitou a irealitou deja: „realita deja sa prelína s fantastikou motivácie...“²⁹ V prípade Marschnerovej opery je ale situácia o niečo zložitejšia, pretože reálnu stránku príbehu reprezentujú ľudia a upír, zatiaľ čo ireálnu Arciupír (der Vampirmeister) a jeho sprievod

(duchovia, čarodejnice, škriatkovia, diabolské tváre). V intenciách celkového naladenia nemeckého prostredia a nadväzujúc na celý rad domácich opier³⁰, v ktorých sa motív nadprirodzených bytostí objavuje, otvára libretista operu introdukciou s čarodejnicami (Ihr Hexen und Geister). Polidoriho poviedka, ktorá je viac-menej civilná, pochopiteľne neobsahuje žiadne scény s čarodejnicami ani duchmi, ale je úzko koncentrovaná na motív prekliatia Ruthvena a potrebu získania krvi. Z pohľadu dramaturgie je zrejmé na mieste otázka, prečo si libretista a skladateľ vzali ako východisko príbeh o upírovi, s reálnou vierou v ich existenciu, keď následne príbeh doplnili o postavy a scény z prostredia ľudových „báchoriek“. Je zrejmé, že takto na dielo nazerať nemožno, pretože by sme ho hneď museli odsúdiť. Bolo v tej dobe ako strašidelnejšie vnímané to, čo bolo vyslovene vymyslené, niečo, čo si nemôžeme odôvodniť, voči čomu sa nevieme brániť (duchovia, čarodejnice), než to, čo síce bolo hrôzostrašné, ale vierohodné (existencia upírov)? Takýto spôsob na vysvetlenie nevysvetliteľného nájdeme v povestiach, rozprávkach, legendách a je základným východiskom nemeckej romantickej literatúry. Táto výpomoc svetom rozprávok, povedzme proces *mediocrisácie*³¹ bola aj typickým fenoménom nemeckej romantickej opery pred Wagnerom. Vychádzala pritom z hlbokkej stredovekej zbožnosti, z ťažoby širokých lesných a vlhkých území, z nedostatku slnka a klasickej tradície, rozpoltenosti národa konfesionálnymi šarvátkami, sklону k expresívnosti, z tendencie k dekadentnosti a pod. Ide o *prazdroj nemeckého romantického idiómu*. Je pozoruhodné, že na jednej z mála ilustrácií z 19. storočia, ktorá sa viaže na Marschnerovu operu *Upír*, nezachytil jej autor Carl August Schwerdgeburth (1785 Drážďany – 1878 Weimar), ako by sme predpokladali, scénu upírovho uhryznutia alebo scénu jeho zničenia zasiahnutím blesku, ale práve stretnutie Lorda Ruthvena s levitujúcim Arciupírom, pričom obe postavy sú obklopené všakovakou hávedou.³²



Arciupír a Lord Ruthven, ktorý je oblečený v škótskom tartane, sú obklopení diabolskými škriatkami. Ilustrácia A. C. Schwerdgeburtha z diela *Orphea-Tachenbuch* od H. Ramberga. Lipsko 1831. Obrázok z: PARKER, Roger: *The Oxford Illustrated History of Opera*. New York: Oxford University Press, 2001, s. 212.

Je to ďalší dôkaz o obľube projekcie nadprirodzených bytostí pri transfere literárnych príbehov do média nemeckej romantickej opery pred rokom 1840. Za porovnanie ale stojí, ako veľmi sa líši sila umeleckej výpovede u Marschnera a u Verdiho (1813 *Le Roncole* – 1901 Miláno). Verdi, nasledujúc Shakespeara, tiež otvára operu *Macbeth* scénou čarodejníc. Je *Macbeth* bez čarodejníc mysliteľný? Veď tvoria os spriadania osudu. Ak by libretista *Upíra* rezignoval na čarodejnice a podobné „nemecké povinné postupy“³³, možno by vznikla opera s oveľa modernejšou dramaturgiou a silnejšou ľudskou výpoveďou.

Zastavme sa pri tejto scéne ešte z hľadiska hudobnodramatického. Otvorenie opery zborovou scénou ako dramaturgický koncept vychádza z talianskeho prostredia (Rossini: *Tancredi*, Benátky 1813). Arciupír diktuje Lordovi Ruthvenovi podmienky, za akých má splniť dohodu. Marschner ale nepreberá celý Rossiniho koncept. Taliani často introdukciu spájajú s dvojčastovou áriou vedľajšej postavy, pričom do druhej časti väčšinou aktívne zasahuje zbor. Takéto vokálne myslenie s áriou „con due movimenti“ je nemeckému prostrediu s jeho inštrumentálnym východiskom principiálne cudzie. Tak ako barytón (Lord Ruthven) nezasahuje do výstupu zboru, rovnako zbor nezasahuje do bezprostredne nasledujúcej rozsiahlej árie Lorda Ruthvena, ktorá je riešená typicky nemecky: ako rozsiahlejší deklamačný monológ bez ambície primárne prezentovať krásu vokálneho umenia, vokálnej techniky a umelcovej exhibície.

Motív prekliatia a rozorvanosť opernej postavy

Príbehy nemeckých opier prvej polovice 19. storočia často stavajú na podobnom modeli: preferujú rozpoltené postavy, postavy prepadnuté zlu (ako trest za nejaký prečin), postavy, ktoré túžia po vykúpení. Dalo by sa povedať, že tento motív prekliatia a k nemu prináležiaci motív hľadania spásy kreuje na celé desaťročia základné východisko pre námetovú sféru nemeckej romantickej opery. Alfred Einstein dokonca hovorí o žánri „vykupiteľských opier“.³⁴ „Na rozdiel od Kindovho a Weberovho Gašpara lord Ruthwen (správne Ruthven, pozn. T. S.)

sa bráni svojmu hroznému údely, bráni sa ale márne a vie to (v tom je jeho trest)... Je dosť príznačné, že scéna, kde Ruthwen hovorí priateľovi o svojom treste, patrí k najlepším miestam opery.³⁵ Táto snaha o vyvolanie pocitu démonickosti tvorí v nemeckom prostredí celú samostatnú kapitolu, no Marschnerov upír prináša na nemeckú opernú scénu naviac dualitu rozorvanosti. Vo víre vášní sa totiž nepohybuje len hlavný negatívny hrdina (Lord Ruthven), ale aj prvý milovník Aubrey. Tá vyvrcholí v tzv. veľkej scéne (Große Szene: Wohl, du zwingst mich zum Verbrechen). Ide o dialóg Aubreyoho a Ruthvena. Lord v dlhej árii hovorí o mukách, ktoré ho čakajú, vyrozpráva svoj príbeh, pričom jeho vnútorné vyznanie končí skutočne dojímavým textom: „Povedal som ti svoj vlastný príbeh: teraz choď (trikrát opakuje strašné naliehanie) a poruš svoj sľub!“ Nasleduje attacca ária Aubryho (Wie ein schöner Frühlingsmorgen). Muž je otrasený hrôzou, zmieta sa medzi povinnosťou dodržať sľub mlčanlivosti a obavou o snúbenicu. Upokojenie v arióznej časti výstupu je len zdanlivé. Porovnáva svoj minulý život s pokojným jarným ránom. V kontexte romantického idiómu je porovnanie citu s kvetmi viac ako na mieste. Jeho život sa však zmenil, zlo priniesli démoni: „Buď sa zbláznim, alebo zomriem!“

Typológia sólového výstupu v nemeckej opernej tradícii

„V *Upírovi* Heinricha Marschnera spieva titulnú postavu nemŕtvy hrdina, akoby byronovský Lord Ruthven (barytón), mnohé z najkrajších melódií celej opery.“³⁶ V rámci typológie sólových výstupov v nemeckej romantickej opere nachádzame často širší diapazón, než v talianskom prostredí, ktoré bolo v opere medzi rokmi 1813 až 1851 zamerané viac na prezentáciu technickej bravúrnosti interpreta. Najčastejšie používané sú ária (Arie), pieseň (Lied), romanca (Romanze), balada (Balade) a prípitok (Trinklied). Jednotlivé typy sólového výstupu sa odlišujú nárokmi na technickú úroveň, stupňom prenikania italianity do nemeckého prostredia, charakterom výpovede, atmosférou aj hudobným riešením. Najviac talianskeho prístupu predstavuje v tejto typológii *ária* (Arie). Okrem sústredenia sa na reflexiu citového prežívania postavy kladie väčšie technické nároky, vlastne na nej najlepšie vysledujeme postupnú cestu smerom k vrcholom nemeckej romantickej opery (Wagner stredného tvorivého obdobia). Špecifickú podobu získava v nemeckom prostredí v podobe tzv. *monológu* vnútorne rozorvanej postavy. Marschner nie je prvý, kto uvádza na opernú

scénu podliaka prekliateho Bohom. Táto téma sa v nemeckom prostredí objavuje už skôr a bude sa opakovať častejšie. Okrem démonickosti samotného hlasového odboru (dramatický barytón) podčiarkuje Marschner jeho negatívu aj rozsiahlejším monológom Lorda Ruthvena, nadväzujúc tak na tradíciu „monológov zloduchov“, akým je napríklad Don Pizzaro z Beethovenovho *Fidelia* (Ha! welch ein Augenblick). Pokiaľ ide o hudobné poňatie monológov, najčastejšie sú postavené na podobnom princípe: po deklamačnej introdukcii (recitatívny úsek) nasleduje kantilénovo riešená rýchlejšia časť (ariózny úsek). Obe časti bývajú v nemeckom prostredí postavené skôr na sylabickom deklamačnom než na fioritúrálom vokálnom princípe.

Výstup Emmy (Dort an jenem Felsenhang) má formu *piesne* (Lied). Hrdinka spieva o Georgovi, o slnečných lúčoch, svoje pocity často prirovnáva k prírode. Hudobne je výstup riešený ako strofická pieseň s dvoma strofami.

Iný charakter majú romancy, ktoré sú menej typizované z formálneho hľadiska, viac v nich ide o obsahovú stránku, často naplnenú výrazným sentimentom. *Romanca* Emmy (Sieh, Mutter, dort den bleichen Mann) nastupuje po krátkej pasáži so zborom. Úbohé dievča rozpráva o tom, že prítomný muž je upír. Vo výstupe sa hudobne stupňuje strašidelnosť, osudovosť, do jej sólistického prejavu sa zapája zbor a klarinety nariekajú v sekundových vzlykoch. No ide, podobne ako pri Aničke z *Čarostrelca* (Einst träumte meiner sel'gen Base), o ironizovanie. Aj tieto scény z pohľadu modernej dramaturgie strašidelný dej retardujú, no z pohľadu súdobého libretistu patrili k tradícii nemeckej romantickej spevohry.

„V 20. rokoch 19. storočia sa vo všetkých operách s nadprirodzeným dejom začal objavovať jeden špecifický typ strofickej balady.“³⁷ V kontexte vtedajšej produkcie nemeckých romantických oper majú výstupy typu *balada* (Balade)³⁸ skutočne významné miesto. Často ich spievajú ženské postavy. Už svojou povahou, teda rozprávanie o niečom smutnom, majú výsostne romantický charakter. Za zmienku stojí aj konotácia s piesňovou literatúrou, pretože Heinrich Marschner patrila vo svojej dobe spolu s Carlom Loewem (1796 Löbejün – 1869 Kiel) k popredným tvorcom piesňovej literatúry, špeciálne balád.³⁹ Opomeniem nateraz tento fenomén v kontexte vývoja piesňovej a klavírnej literatúry a sústredím sa na materiál z prostredia hudobného divadla, ktorý často obsahoval nejakú tajomnú alebo smutnú udalosť, exponoval pocit strachu (Weber: *Anička*; Wagner: *Senta* a pod.). „Výrazné baladické číslo

na ňu samotnú.“⁴⁰ Prostota rytmu, opakovanie melódie je v romantickom protiklade k spievanému textu a vytvára tak určitý typ napätia. „Marschnerova balada v nezvyklej tónine es mol má na konci každej strofy ansámblový refrén, ktorého hudba ako keby pochádzala z dávno zabudnutej minulosti; je to divná pomalá gavota spievaná fascinovaným krúžkom poslucháčov.“⁴¹ Natíska sa prirovnanie k Sentinej balade o Holandʻanovi (Johohoe!), ktorá je z hudobného aj významového hľadiska východiskom pre celú operu *Blúdiaci Holandʻan* (Drážďany 1840), ktorá zároveň tvorí spolu s *Tannhäuserom* (Drážďany 1845) a *Lohegrinom* (Weimar 1850) vrchol vývoja nemeckej romantickej opery.

INHALT.

ERSTER AKT.	Pag.	ZWEITER AKT.	Pag.
Ouverture	2	N ^o 10. Introduction: Munter, edle Zecher	137
N ^o 1. Introduction: Ihr Hexen und Geister	11	= 11. Lied: Dort an jenem Felsenhang	147
= 2. { Recit: Ha, noch einen ganzen Tag	22	= 12. Romanze: Sieh Mutter, dort den	148
{ Aria: Ha, welche Lust	22	= 13. Terzett: Ihr wollt mich nur beschämen	151
= 3. Duett: Theurer Eltern einzige Freude	32	= 14. Scene: Wohl, du zwingst mich	167
= 4. Chor mit Soli: Wo kann sie sein	43	= 15. Arie: Wie ein schöner Frühlingsmor- gen.	175
= 5. Sostenuito begleitendes Musikstück	54	= 16. Duett: Leise, dort zur fernen Laube	180
= 6. Scene u. Arie: Heiter lacht die goldne	56	= 17. { Trinklied Im Herbst da muss man trin- ken. Quintett: Juch! Das ist 'ne Fröhlich- keit	188 190
= 7. Duett: Du bist's, es ist kein Traum	64	= 18. Chor: Freuden und Leiden	207
= 8. Terzett: Wie, mein Vater	74	= 19. Duett: Halt ein, ich kann es nicht	208
= 9. Finale: Blumen und Blüthen	92	= 20. Finale: Blumen und Blüthen	219

Dramaturgická štruktúra opery Henricha Augusta Marschnera *Upír*.

Ruthvenova mužská príťažlivosť a elegancia

Literárne, dramaturgické, hudobné a javiskové prostriedky na zvýšenie strachu a pocitu nervozity boli samozrejme rôzne. Na pomedzí strachu a vzrušenia bolo zrejme aj to, že Lord Ruthven svojím výzorom, ale aj slovným prejavom viac evokuje šviháka než odpudivé monštrum. „Kým Gašpar musí dodať diablu iba jednu obeť, Vampír musí dať až tri nevinné devy v priebehu dvadsiatich štyroch hodín. Opera oplýva svadobnými a pijanskými scénami, zvädzaním a nechýba ani brutálna vražda.“⁴² Jeho spev o tom, aké rozkošné je napiť sa krvi panny a ako mu to spôsobuje potešenie (Ha, welche Lust) evokuje skôr seladóna. Ide alebo nejde o „celkom ojedinelý prípad horroru na romantickom opernom javisku“?⁴³ Ruthvenove sólové aj ansámblové výstupy evokujú skôr zmiešaný typ predstavenia. Napríklad v tercete (Ihr Wollt mich nur beschämen) barytón zvädza soprán, scénu pozoruje rozhorčený tenor. Upír žiada bozk a hypnotizuje Emmu, potom ju náhle pobozká (počuť flauty) a nálada sa zmení. Prichádza téma zla, upír získal nad dievčinou moc a teraz ju môže ovládať. Rýchly záver plyní skôr v elegantnosti aristokratického plesu, než v strašidelnosti. Ambivalentná naliehavosť erotična a civilnosť stretnutia príťažlivého skúseného muža a neskúsenej dievčiny je o to markantnejšia. Navyiac, po krátkom prerušení ich dialógu pokračuje rozhovor duetom (Leise dort zur fernen Laube). Obe postavy na okamih opustili scénu, teraz sa po chvíli znovu vracajú v objatí, divák predpokladá, že sa asi niečo za scénou medzi nimi odohralo, napríklad uhryznutie, súlož a pod., pričom obaja spievajú o mesačnom svite a hviezdach. Hudba naliehavosťou anticipuje podobné kompozičné riešenia ako úvod do druhého dejstva Wagnerovho *Tannhäusera*,

Melodramatické úseky ako vrcholné okamžiky deja

Prozaické výstupy v opere *Upír* tvoria vrcholné okamžiky deja. Jedinou postavou, ktorá v diele nespieva a vyjadruje sa iba prózou, je Arciupír. Tu je na mieste sa pýtať, či je to náhoda, alebo premyslený dramaturgický plán. Rovnako totiž postupoval aj Weber v *Čarostrelcovi*. Uňho sú obeť zla, teda mladí poľovníci Max (tenor) a Gašpar (basbarytón), ovládaní diablom Samielom, ktorý tiež nespieva, podstatne však zasahuje do deja prozaickými aj melodramatickými úsekmi. Ponúkajú sa viaceré vysvetlenia. V nemecky hovoriacich krajinách bola pochopiteľne tradícia spevohry veľmi živá. Svedčia o tom aj vývinové línie nemeckej

spevhry.⁴⁴ Arciupír ale nespieva vôbec. Aj Wolfgang Amadé Mozart (1756 Salzburg – 1791 Viedeň) v *Únose zo serailu* (Viedeň 1782) necháva medzi spievajúcimi postavami jednu, nie nepodstatnú (paša Selim), len ako hovorenú postavu (Sprechrolle). Závažnosť Selimových replík svedčí skôr o tom, že autor chcel, aby hovorené slovo skutočne zaznelo ako výsostné posolstvo, dobre počuteľné a zrozumiteľné. Zároveň ide aj o určitý psychologický rozmer, napätie vyvolávajúci fenomén, keď sa v bohatom orchestrálnom pradive a po zborovej scéne ozve hovorené slovo. Okrem postavy Arciupíra, ktorý sa vyjadruje len prózou, obsahuje opera niekoľko úsekov, kde speváci prechádzajú zo spievaného partu k spôsobu melodramatickému. „Vrcholným okamžikom deja je nokturnový výjav upíra, v ktorom je podobne ako vo Vlčej roklíne v *Čarostrelcovi* využitá melodráma.“⁴⁵

Určite stojí za zmienku aj možnosť širšieho významového kontextu v rámci nemeckej tradície. Pripomeňme len jeden príklad: v stredovekej hudobnej moralite *Ordo Virtutum* (Bingen am Rhein 1152), ktorú napísala a zhudobnila sv. Hildegarda z Bingenu (1098 Bermersheim vor der Höhe – 1179 Bingen am Rhein), jedine postava diabla nespieva, pretože, podľa Hildegardinho názoru, diabol (v jej diele mužský hlas) len hovorí, kričí alebo vrčí, pretože nemôže produkovať Božskú harmóniu.⁴⁶ Ponechanie hovorenej postavy v príbehu *Upíra* teda je pokračovaním tradície nemeckej spevhry, zároveň môže ísť aj o nadviazanie na samostatne menej životaschopnú tradíciu nemeckých melodram (Jiří Antonín Benda, Anton Zimmermann).

Hlasové obsadenie ako určujúci fenomén

Zatiaľ čo v 17. a 18. storočí v talianskej vážnej opere bolo zaužívané, že hlavní mužskí predstavitelia boli zvyčajne kastráti, pričom charakter ich hlasového prejavu nekorešpondoval s ich povahovými vlastnosťami, v predromantickej a romantickej opernej tvorbe sa začína stále viac objavovať snaha o návrat k pôvodným východiskám⁴⁷ a teda priradovať postavám hlasové odbory v závislosti od ich charakteru: negatívna postava, staršia osoba, cigáni (nižší hlas), pozitívna postava (vyšší hlas). Tento spôsob obsadzovania a charakteristiky postavy pomocou farby a polohy hlasu, ktorý v kontexte plánovanej, no neuskutočnenej revízií *Idomenea* (Mníchov 1781) spomína vo svojej korešpondencii Mozart⁴⁸, sa najviac rozvinie práve po roku 1800. Odvtedy je hlasové obsadenie jedna z dôležitých

kategórií ako charakterizovať povahové vlastnosti postavy. Tak pre 19. a 20. storočie je typické, že zloduch býva obsadzovaný ako barytón alebo bas. Démonickosť a „neusporiadanosť“ tohto hlasu vychádza vlastne už z *Dona Giovanniho* (Praha 1787), ale ako skutočne zlého človeka ho exponuje Beethoven v postave Dona Pizzara vo *Fideliovi* (Viedeň 1805), kde sa objavuje aj typický pokrik „Ha!“ ako začiatok rozsiahlejšieho výstupu s vyhrázaním sa. V tomto rade treba spomenúť aj Weberovho Gašpara, Marschnerovho Ruthvena a Hansa Heilinga, Wagnerovho Holandána, Telramunda, Klingsora a viaceré postavy Ringu.⁴⁹

Obdobne postupuje Marschner aj pri ďalších hlavných postavách. Kladný mužský hrdina, prvý milovník, Sir Edgar Aubry, je lyrický tenor. Podobne je to aj so ženskými postavami: upírove obete (Malwina, Janthe a Emmy Perth) sú soprány, nižšie ženské hlasy sú len vedľajšie postavy. Otcovia, ako nositelia rodičovskej autority sú basy: to platí pre Malwininho otca (Sir Humphrey Davenaut), aj pre otca Janthe (Sir John Berkley).

Personen.

MALWINA.	}	Soprani.
JANTHE.		
EMMY.		
SUSE.		Alto.
AUBRY.	}	Tenori.
GEORG.		

GADSHILL.	}	Tenori.
SCROP.		
RUTHVEN.	}	Bassi.
DAVENAUT.		
GREEN.		
BLUNT.		

Hexen, Geister, Jäger, Landleute.

Hlasové obsadenie hlavných postáv opery *Upír*.

Koniec upíra na javisku

Aby upír zahynul, musí sa zničiť jeho vitálne centrum (srdce). Z toho vychádzajú všetky

ľudové zvyky a na tomto modeli je koncipovaný aj Stockerov román *Dracula*. V Polidoriho poviedke Lord Ruthven nezomiera vôbec, naviac, jeho zranenie je na ramene: „Rozhodli sa preto nepriateľovi postaviť tvárou v tvár. Ledva však stihli vybehnúť spod previsu, keď lorda Ruthvena do pleca zasiahla guľka a skolila ho na zem... Do dvoch dní sa mu na poranenom pleci vytvorila gangréna... nakoniec zomrel, ale Aubrey mu pred smrťou prisahal, že rok jeho meno ani nevysloví a nikomu nič neprezradí. Jeho telo potom vyniesli na vrcholok hory. Odtiaľ telo nasledujúceho rána zmizlo. Po roku sa Aubreyho sestra vydávala a keď Aubrey zistil, že jej ženíchom je Ruthven, viazaný prísahou nemohol o ňom nič prezradiť. Keď odbila polnoc, konečne mohol všetko rozpovedať, ale už bolo neskoro. Jeho sestra sa v ten deň vydala za upíra a ten ju počas svadobnej noci zavraždil.“⁵⁰ Na opernom javisku v prostredí nemeckej romantickej opery pred Wagnerom sa očakávalo, že opera skončí šťastne, teda jednoznačným víťazstvom dobra nad zlom. Preto Lord Ruthven musí zomrieť a nie pokračovať v nekonečnom kolobehu zabíjania, ako to vyplýva z Polidoriho poviedky. V opere upír zomiera „veľkooperne“, technicky náročnejšie a emočne vypätejšie, no z logického hľadiska trochu nezvyčajne: Lord Ruthven, ktorého oživuje mesačný svit, neskončí svoju existenciu v lúčoch slnečného svetla, ale zomiera následkom zasiahnutia bleskom. Napokon, tento náročný javiskový efekt je tiež dosť nervydrásajúci. Na najmenej pravdepodobný druh upíra, nesmrteľného fyzického upíra, si ešte budeme musieť počkať do vydania románu *Brama Stokera*.

Dobová recepcia tvorby Heinricha Marschnera

Marschnerove operné diela sa hrávali v 19. storočí veľmi často. Najčastejšie boli uvádzané opery *Upír*, *Templár a židovka* (Lipsko 1829) a *Hans Heiling* (Berlín 1833). Zohľadňujúc celé autorovo operné dielo sa dá povedať, že Marschner pokračoval v trende nastolenom Weberom: v ceste akejsi syntézy (nie synkrézy) italského vokálneho a nadalpského inštrumentálneho východiska. Pochopiteľne, v celoeurópskom, či celosvetovom meradle boli v jeho dobe populárnejšie operné diela talianskych a francúzskych autorov, ktorí kládli väčší dôraz na ľudský hlas, kantilénu a možnosti prezentácie umenia spevu, takže ich primárne východisko bolo buď vokálne alebo synkretické (ako francúzska opera po roku 1830). „Opery Heinricha Marschnera, Ludwiga Spohra a Alberta Lortzinga, ktoré boli populárne v Nemecku,

mali iba lokálny dopad, zatiaľ čo francúzska opera a opera ľahkého štýlu zachvátili celú Európu.⁵¹ Táto skutočnosť vlastne potvrdzuje, že práve uvedené tri Marschnerove diela predstavujú v jeho tvorbe vrchol, po ktorom nasledoval „...štýlový úpadok...“⁵² No Wagnerov *Blúdiaci Holanďan* vďačí *Upírovi* za veľa: bezprostredne z neho vychádza.⁵³ Samozrejماً je spojitosť už prvotnej myšlienky oboch diel: odsúdenie muža k večnému hľadaniu spásy. Porovnanie Marschnerovho Ruthvena s Wagnerovým Holanďanom je teda na mieste. Podobnosti a možné konotácie sú zjavné na prvý pohľad do dramaturgie diel. Upozornil na to už Donald Jay Grout⁵⁴.

Preto je smutné, že vo väčšine odbornej literatúry sa jeho opery spomínajú len ako východisko pre diela Richarda Wagnera, predovšetkým romantickú operu *Blúdiaci Holanďan*⁵⁵ a nie ako vrchol druhej, zrelšej fázy nemeckej romantickej opery prvej polovice tridsiatych rokov 19. storočia. Wagner pritom bezprostredne nadviazal nielen na dramaturgickú štruktúru a celkovú atmosféru, čo je jedna dôležitá rovina, ale „v neposlednom rade aj na harmonickú reč Spohra, Marschnera, Schumanna a Liszta.“⁵⁶

Po zhliadnutí predstavenia *Der Vampyr* napísal Richard Wagner Theodorovi Uhligovi: „... Veľmi ma pobavilo, keď som videl, ako ľahostajne reaguje publikum na odpornosť témy. Je to necitlivosť, ktorá by rovnako ľahostajne reagovala aj na ušľachtilosť. V opere možno ľuďom ukázať, ako sa vraždia a za živa jedia deti, a ľudia si vôbec neuvedomia, čo sa vlastne robí. Tentoraz ma znechutila hudba ako celok. Duetá, tercetá a kvartetá, všetko to skuvíňanie je šialene hlúpe a nevkusné, lebo vôbec neočarúva zmysly, takže ponúka len hrané a spievané noty. Každú výnimku z týchto slov rád uznám. Ale teraz konečne vidím, aké vzdialené sú moje opery od tohto takzvaného nemeckého typu, ktorý je v podstate iba talianskou hudbou, učene zimpotentnenou so znova podrazenou a vypodšívkanou nemeckou kožou.“⁵⁷ Ale nie je záverečná časť dueta Holanďana a Dalanda z prvého dejstva (Wie? Hor' ich recht? Meine Tochter sein Weib?) tiež v podstate „iba“ talianskou hudbou.

Marschnerove diela poznal Wagner nielen z operných predstavení.⁵⁸ Sám Wagner sa v tomto duchu vyjadruje pochvalne o svojej kompozícii: „K tenorovej árii Aubryho v Marschnerovom *Upírovi* som pripojil allegrovú vetu, ku ktorej som napísal aj text. Bolo to efektné a démonicky pôsobiace číslo, u publika zožalo potlesk a dočkal som sa aj bratovho povzbudivého uznania.“⁵⁹ Ide o záverečné allegro k árii č. 15 z roku 1833, ktoré prvýkrát predviedol na

javisku vo Würzburgu 29. 9. 1833 skladateľov brat, operný spevák a režisér, Albert Wagner (1799-1874).⁶⁰

„Heinrich Marschner bol vtedajším veľmi populárnym operným skladateľom – dve alebo tri z jeho opier sa v Nemecku stále udržujú na scéne – ktorý v takých dielach ako *Der Vampyr* prevzal štafetu od *Čarostrelca* a úspešne desil svojich divákov tridsiatych a štyridsiatych rokov svojimi duchmi a démonmi.“⁶¹

Dá sa povedať, že transfer ojedinelej témy upíra a nemŕtveho do oblasti umeleckej fikcie opery bolo v kontexte ostatných nemeckých romantických opier vlastne unikátne obohatenie. Je teda opera *Upír* „právom zabudnuté dielo“⁶²?

* * *

Post scriptum: Marschner a Bratislava

Marschner bol v Bratislave v kontakte s aristokratickými rodinami. Jeho krátke pôsobenie v meste je zdokumentované vo viacerých sekundárnych prameňoch.⁶³ Potvrdený je kontakt mladého skladateľa s rodinou Zichyovcov.⁶⁴ „U grófa Zichyho (v Bratislave) bol v tých časoch učiteľom hudby hudobný skladateľ Heinrich Marschner... kde potom napísal opery *Der Kyffhäuserberg* a *Saidor und Zulina*, ktoré mali v roku 1818 v Bratislave premiéry. Zásluhou Marschnera sa dostáva bratislavské obcenstvo po prvý raz do styku s operným romantizmom.“⁶⁵ Skladateľ, pôsobiaci v tom čase v Bratislave ako domáci učiteľ hudby, tu premiéruje dokonca svoju prvotinu s názvom *Kyffhäuserberg* (1816⁶⁶). Napokon, obľuba nemeckej romantickej opery bola v Bratislave v podstate nepretržitá, čo dokazuje prehľad repertoáru ku koncu 19. storočia ako aj frekvencia uvádzania Marschnerových diel v neskoršom období (najmä opera *Hans Heiling*).⁶⁷

Meno Heinrich Marschner by sa malo v Bratislave ozývať častejšie než sa to deje. Hrešíme zabúdaním naňho, rovnako ako na iné osobnosti, ktoré spojili zásadne svoj život na určitý čas s Bratislavou.⁶⁸

BIBLIOGRAFIA

Archívne pramene:

MARSCHNER, Heinrich: Der Vampyr. Klavírny výťah opery. Leipzig: Friedrich Hofmeister.

Dostupné:

https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP288436-PMLP66166-marschner_vampyr_voc.pdf (17.4. 2021).

Pramene:

GOETHE, Johann Wolfgang: Die Braut von Korinth. Dostupné online:

https://www.literaturwelt.com/die-braut-von-korinth-goethe/?fbclid=IwAR32IrkIPcR7JMtAq5wUtijnCelCaWXcZFTquzNsA-CMm1n4O3J_Jc05HVC (1. 11. 2021)

GOETHE, Johann Wolfgang: Korinská nevesta. In: Faustovské reflexie. Bratislava: Tatran, 1982, s. 82-88.

HEINE, Heinrich: K náboženstvu a filozofie v Nemecku. In: HEINE, Heinrich: Láska, hnev a nenávisť. Bratislava: Tatran, 1989, s. 185-255.

MARSCHNER, Heinrich: Der Vampyr (No. 1874). Klavírny výťah opery. Leipzig: Peters (No.1874).

MICHALKO, Pavel: Rozhovory učiteľa so sedliakmi o škodlivosti povier panujúcich medzi pospolitým ľudom. Bratislava: Tatran, 1977.

NEMCOVÁ, Božena: Slovenské starožitnosti s. 221. Dostupné online:

https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/64/narodopisne_slovensko.pdf (1.11. 2021)

NEMECKÍ ROMANTICI. Bratislava: Tatran, 1989.

OSSENFELDER, Heinrich August: Der Vampir. Dostupné online

http://www.vampire-world.com/literaturseiten/gedichte/der_vampir.ossenfelder.htm?fbclid=IwAR1L2aDFTbviUxBAHBZiHuFvuRSyRG1ASGU_rhrm6GuU5CqndaiviP37Dsc (1. 11. 2021)

POLIDORI, John William: Upír. Preklad z angličtiny Aňa Ostrihoňová. In: Na počiatku bol upír. Bratislava: Európa, 2012, 7-20.

ŠIBENIČNÉ PIESENE: Nemecká, rakúska, švajčiarska balada od 9. storočia po súčasnosť. Bratislava: Tatran, 1990.

WAGNER, Richard: Můj život. Praha: Národní divadlo, 2007.

WAGNER, Richard: O hudbě a umění. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby

a umění, 1959.

WAGNER, Richard: Opera a drama: Praha: Státní opera/Paseka, 2002.

Literatúra:

ABBATEOVÁ, Carolyn – PARKER, Roger: Dějiny opery: Posledních 400 let. Praha: Argo, 2017.

ARIÈS, Philippe, 2020. Dějiny smrti. Praha: Argo, 2020.

AUERBACH, Erich: Mimesis: Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách. Praha: Mladá fronta, 1998.

BACHTÍK, Josef: XIX. století v hudbě. Praha/Bratislava: Supraphon, 1970.

BARZAGHI, Maria: Il mito del vampiro. Da demone della morte nera a spettro della modernità. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2010, s. 193-194.

BELTING, Hans: Němci a jejich umění: Problematické dědictví. Brno: Books & Pipes, 2019.

BERESFORD, Matthew: The Lord Byron / John Polidori relationship and the foundation of the early nineteenth-century literary vampire. Dizertačná práce. Dostupné online:

<https://uhra.herts.ac.uk/bitstream/handle/2299/22626/13090610%20BERESFORD%20Matthew%20Final%20Version%20of%20PhD%20Submission.pdf?isAllowed=y&sequence=1&fbclid=IwAR3uN505R2nuvS1mTIUY3MEn5YRUyJn7hgmKXy9FGO0wooh6xwpXfqJTfME>

BERKOVSKIJ, Naum: Německá romantika: Praha: Odeon, 1976.

BOTTO, Ján: Žltá ľalia. In: Spevy. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1962, s. 77-83.

BRACCINI, Tommaso: Před Draculou: Archeologie upíra. Praha: Argo, 2014.

BURAN, Dušan a kol.: Krv. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2012.

BURIAN, Karel Vladimír: Car Maria von Weber. Praha-Bratislava: Supraphon, 1970.

Dějiny náboženského myšlení IV. Praha: Oikoymenth, 2008, s. 443-447.

DELUMEAU, Jean: Hřích a strach: Pocit viny na evropském Západe ve 13. až 18. století. Praha: Volvox Globator, 1998.

DOORMAN, Maarten: Romantický řád. Praha: Proster, 2008.

DRUMMOND, John Dorman: Opera in Perspective. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980.

EINSTEIN, Alfred: Hudba v období romantizmu. Bratislava: Opus, 1989.

- FISCHER, Ernst: Původ a podstata romantismu. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1966.
- GRASSL, Hans: Nástup romantismu. Praha: Malvern, 2010.
- GROUT, Donald Jay: A Short History of Opera. New York: Columbia University Press, 1965.
- HANZAL, Josef: Od baroka k romantismu. Praha: Academia, 1987.
- HARNONCOURT, Nikolaus: Hudobný dialóg: Myšlienky k Monteverdimu, Bachovi a Mozartovi. Bratislava: Hudobné centrum, 2003.
- HORÁK, Jiří: Vznik a rozšíření balád. In: Slovenské ľudové balady. Bratislava: slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 11-87.
- HOZA, Štefan: Opera na Slovensku 1. Martin: Osveta, 1953.
- HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin: Romantismus a romantismy: Pojmy, proudy, kontexty. Praha: Karolinum, 2005.
- KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol.: Hudobné dejiny Bratislavy: Od stredoveku po rok 1918. Bratislava: Ars Musica, 2020.
- Kolektív autorov: Tvorcovia hudobnej Bratislavy. Bratislava: SNM, 1992.
- KUČERA, Jan Pavel: Drama zrozené hudbou: Richard Wagner. Praha-Litomyšl: Paseka, 1995.
- LASLAVÍKOVÁ, Jana: Mestské divadlo v Prešporku na sklonku 19. storočia: Medzi provinciou a metropolou. Bratislava: Historický ústav SAV, Hudobné centrum, 2020.
- LAUX, Karl: Carl Maria von Weber. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1978.
- LEGRAND, Gérard: Romantismus. Praha/Litomyšl: Paseka, 2001.
- LEWIS, Matthew Gregory: Mních .. Bratislava: Tatran, 1986, s.7-13.
- MAGEE, Bryan: Wagner a filosofie. Brno: BB art, 2004.
- MALÍČKOVÁ, Michaela: Upír ako maska inakosti: OD netvora k civilizovaným ochrancom ľudstva. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2013.
- MATURIN, Charles Robert: Melmoth the Wanderer, 1820.
- MAUROIS, André: Don Juan alebo Byronov život. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1981.
- MIČKO, Miroslav: Expresionismus. Praha: Obelisk, 1969.
- MOLKOW, Wolfgang: The Shivering is the best part of Marschner. In: MARSCHNER, Heinrich August: Der Vampyr. Booklet k CD nahrávke. Frechen: Capriccio/WDR, 2001, s. 12-19.
- MÜLLER, Helmut a kol.: Dějiny Německa. Praha: Lidové noviny, 1995.

- NEJEDLÝ, Zdeněk. Richard Wagner: Zrození romantika. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.
- NICOLA, Ubaldo: Obrazové dějiny filozofie. Praha: Euromedia-Knižní klub, 2011.
- NOVÁČEK, Zdenko: Heinrich Marschner. In: NOVÁČEK, Zdenko: Významné hudobné zjavy a Bratislava v 19. storočí. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo politickej literatúry, 1961, s. 25-30.
- NOVÁČEK, Zdenko: Hudba v Bratislave. Bratislava: Opus, 1978.
- PARKER, Roger: The Oxford Illustrated History of Opera. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- PAVIS, Patrice: Analýza divadelního představení. Praha: AMU, 2020.
- PAVIS, Patrice: Divadelný slovník. Bratislava: Divadelný ústav, 2004.
- PROKOP, Otto a kol.: O mysticisme krvi a iných poverách. Bratislava: Psychoprof, 1997.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin: Literárne eseje a portréty. Bratislava: Tatran, 1983.
- SCHAEFFLER, Richard: „Redukcionalismus“ – a romantismus jako alternativa? In: ELIADE, Mircea: Dějiny náboženského myšlení IV.: Od epochy objevů po současnost. Praha: Oikymenh, 2008, s. 443 – 447.
- SCHÄFER, Thomas: Vize: Život, dílo a hudba Hildegardy von Bingen. Praha: Pragma, 2003.
- SCHONBERG, Harold Charles: Životy velikých skladatelů: Od Monteverdiho ke klasikům 20. století. Praha: BB/art, 2006.
- SCHURYOVÁ, Gudrun: Miazga života: Kultúrne dejiny krvi. Bratislava: Kalligram, 2004.
- SOLLERTINSKIJ, Ivan Ivanovič: Romantizmus, jeho všeobecná a hudobný charakteristika. In: SOLLERTINSKIJ, I. I.: Majstri a diela: Hudobné kapitoly. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 104-129.
- SOLLERTINSKIJ, Ivan Ivanovič: Wagnerov Blúdiaci Holanďan. In: SOLLERTINSKIJ, I. I.: Majstri a diela: Hudobné kapitoly. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 222-253.
- STIBRAL, Karel: Romantismus: Příroda jako obraz nitra. In: Estetika přírody: K historii estetického oceňování krajiny. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019, s. 321-336.
- STÖRIG, Hans Joachim: Malé dějiny filozofie. Praha: Zvon, 1992.
- ŠEDIVÁ, Viera: Richard Wagner. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1966.

TROJAN, Jan: Dějiny opery. Praha/Litomyšl: Paseka, 2001.

VOJTEK, Juraj: Romány, ktoré chceli strašiť, alebo fenomén, nazývaný „anglická gotika“. In: LEWIS, Mathew Gregory: Mních. MATURIN, Charles Robert: Pútnik Melmoth. Bratislava: Tatran, 1986, s. 7-13.

WARRACK, John: German Opera: From the Beginnings to Wagner. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

WARRACK, John – WEST, Ewan: Oxfordský slovník opery. Praha: Iris, 1998.

ZAJAC, Peter: Tak jasne žiaria hviezdy, tak ľahko plyní Rýn... In: ŠIBENIČNÉ PIESNE: Nemecká, rakúska, švajčiarska balada od 9. storočia po súčasnosť. Bratislava: Tatran, 1990, s. 275-281. ZÖCHLING, Dieter: Kronika opery. Praha: Fortuna Print, 1999.

Poznámky

1. Mám na mysli najmä: Richard Matheson: Ja legenda (I Am Legend, 1954), Stephen King: Prekliatie Salemu (Salem's Lot, 1975), Ann Rice: Rozhovor s upírom (Interview with the Vampire, 1976), Joss Whedon: Buffy, premožiteľka upírov (Buffy the Vampire Slayer, 1997-2003), Stephenie Meyer: Súmrak (Twilight saga, 2005-2008) a pod.
2. I mean in particular: Richard Matheson: I Am Legend (1954), Stephen King: Salem's Lot (1975), Ann Rice: Interview with the Vampire (1976), Joss Whedon: Buffy, Vampire Slayer (1997-2003), Stephenie Meyer: Twilight (2005-2008), etc.
3. TROJAN, Jan: Dějiny opery. Praha/Litomyšl: Paseka, 2001, s. 181.; https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Marschner (dat.: 20. 2. 2021).
4. Slovo upír je prvýkrát písomne zaznamenané v roku 1732 práve v nemčine. Zaujímavé je poznanie, že germánska kultúrna oblasť až do polovice 20. storočia stotožňovala tému upíra (s negatívnou kooptáciou) so slovanským svetom a za bytostne germánsku (s pozitívnou konotáciou) považovala vlkolaka. Na tomto koncepte stávala aj symbolika Tretej ríše. Informácia je z dokumentárneho filmu Nacisti a okultizmus (2017).
5. Jeho syn, barón Gottfried van Swieten (1733 Leiden – 1803 Viedeň) je známy nielen ako diplomat a knihovník, ale aj ako autor libriet k oratóriám Josepha Haydna *Die Schöpfung*

(1798) a *Die Jahreszeiten* (1801) a tiež ako mecenáš hudobného umenia a podporovateľ mladého Wolfganga Amadé Mozarta.

6. K upírkym rituálom už v 18. storočí a k nálezom z Českého Krumlova bližšie pozri dokumentárny film „Mýty a fakta historie – Upíří princezna Eleonora Schwarzenberg“ (2011).
7. *Abhandlung des Daseyns der Gespenster: Nebst einem Anhang vom Vampirismus* (1768). Dostupné online na: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV000910949> (3. 10. 2021).
8. <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV000910949> (3. 10. 2021).
9. Sedliak: „A môže to byť pravda, že taký mŕtvý človek, ktorého neuložili do hrobu správne, rovno a hore tvárou, nemá pokoj a že sa musí hore-dole túlať po svete?“ Iný sedliak: „Však sme už o tom počuli, že bezduchému telu je všetko jedno, ako leží, a že nemôže blúdiť po svete.“ Učiteľ: „Keby to bola pravda, že nedobre uloženie do hrobu nemajú pokoja a potom sa túlajú po svete, vtedy by musel byť celý svet plný takých blúdiacich nevoľníkov. Veď veľké tisíce vojakov, najmä pobitých vojakov pochovávajú tak, že sa nedbá o to, ako budú ležať v zemi. To je babská pletka.“ Citované podľa: MICHALKO, Pavel: Rozhovory učiteľa so sedliakmi o škodlivosti povier panujúcich medzi pospolitým ľuďom. Bratislava: Tatran, 1977, s. 203-204. Ďalšie „zaujímavosti“ o praktikách súvisiacich s mŕtvym telom pozri aj na s. 209-211.
10. Mám na mysli najmä diela ako: Horace Walpole: *The Castle of Otranto* (1764); William Beckford: *Vathek, an Arabian Tale* (1786); Ann Radcliffe: *The Mysteries of Udolpho* (1794); Matthew Gregory Lewis: *The Monk* (1796); Charles Robert Maturin: *Melmoth the Wanderer* (1820).
11. Moja drahá slúžtička verila
Skalopevne presvedčená
Na večné poučenia
vždy cnostnej matky
Keď verili národy na Tise
V smrteľných upírov
Skalopevne presvedčená
Teraz počkaj drahá Kristínka
nebudeš ma vôbec milovať

Pomstím sa ti
A dnes v Tokaji
Si pripijem na upíra
A zatiaľ čo budeš spokojne spať
z tvojich jemných líc
Budem čerstvý purpur sať
Potom sa preľakneš
Keď ťa pobožkám
A ako upír bozkáva
Keď sa preľakneš / budeš sa triasť/
A ako handrová bábika v mojom náručí
Hneď klesneš do údolia smrti
Potom sa ťa spýtam
Sú moje poučenia lepšie
Ako tie tvojej milej matky? (Preklad: Helena Le Sage)

12. Originál básne pozri in:
http://www.vampire-world.com/literaturseiten/gedichte/der_vampir.ossenfelder.htm (12. 10. 2021).
13. „Sind meine Lehren besser, als deiner guten Mutter?
14. Citované podľa <https://www.literaturwelt.com/die-braut-von-korinth-goethe/> (3. 10. 2021).
15. Preklad Ján Kostra. In: GOETHE, Johann Wolfgang: Faustovské reflexie. Bratislava: Tatran, 1982, s. 82-88.
16. Preklad Ľubomír Feldek a Magdaléna Rozkošná: In: Šibeničné piesne: Nemecká, rakúska, švajčiarska balada od 9. storočia po súčasnosť. Bratislava: Tatran, 1990, s. 50-53.
17. „Na západ je nízká návršina, dílem zoraná, dílem pažitem porostlá, a za návrším leží Dolní Lehota. Mezi těma dvěma dědinami, na mezi při rozcestí, viděti kámen asi na čtvrt lokte nad zem vynikající, mechem porostlý; pod tím kamenem prý leží Prdimucha, který býval vlkodlakem. Když po smrti, pochován jsa na hřbitov, z hrobu vstával a pokoje nedával, vykopali ho vesničané, hlavu sryli rejčem, položili mezi nohy, srdce probili osikovým kůlem a tam k rozcestí na mez pochovali, kde se posud říká „Prdimuchův hrob“. Musel

by to byť hodný chlap, kdo by tamtudy v noci šel; toho prý by to tak pomátlo, že by se na jednom místě do rána motal, a přece domů netrefil, navzdor že dědina před očima.“ Pozri in: NEMCOVÁ, Božena: Slovenské starožitnosti, s. 221. Zdroj:

https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/76/64/narodopisne_slovensko.pdf (25. 4. 2021).

18. „Strhující, avšak prakticky neznámé Rejchovo monumentální celovečerní oratorium pro sóla, sbor a orchestr zkomponované ve Vídni 1805–6 na text Bürgerovy balady (námětově totožné s erbenovskými motivy Svatební košile), bylo ve své době díky odvážnému námětu vídeňskou cenzurou zakázáno, a to navzdory Beethovenovu doporučení k jeho provedení.“
<https://www.ceskatelevize.cz/porady/13317888649-lenora/32029131011/> (17. 4. 2021).
19. Balada Žltá ľalia „ďľa prostonárodnej povesti, počutej na Rimave“ vznikla v roku 1849, ale tlačou vyšla prvý raz až v roku 1860 v časopise Sokol. Báseň pozri in: BOTTO, Ján: Spevy. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1962, s. 77-83.
20. MAUROIS, André: Don Juan alebo Byronov život. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1981, s. 405.
21. Uvediem len tri príklady z bežne dostupnej literatúry: (1) „... na námet údajne od Byrona“ (TROJAN, Jan: Dějiny opery. Praha/Litomyšľ, 2001, s. 181.); (2) „Dej Upíra podľa poviedky lorda Byrona Lord Ruthwen sa sústreďuje okolo hrdinu, ktorý je démonickou zmesou da Ponteho Dona Giovanniho a Gašpara z Čarostrelca.“ (EINSTEIN, Alfred: Hudba v období romantizmu. Bratislava: Opus, 1989, s. 154.); (3) „Bolo by veľmi zložité zisťovať, odkiaľ prevzal jednotlivé dejovo-motivické prvky Marschnerov libretista, jeden z priamych predkov libreta – mimochodom obratne postaveného – je však Byron, a akási anonymná, neprávom Byronovi pripisovaná novela.“ (BACHTÍK, Josef: XIX. století v hudbě. Praha/Bratislava: Supraphon, 1970, s. 39).
22. POLIDORI, John William: Upír. Preklad z angličtiny Aňa Ostrihoňová. In: Na počiatku bol upír. Bratislava: Európa, 2012, s. 7-20.
23. Analýzy diela pozri najmä in: MOLKOW, Wolfgang: The Shivering is the best part of Marschner. In: MARSCHNER, Heinrich August: Der Vampyr. Booklet k CD nahrávke. Frechen: Capriccio/WDR, 2001, s. 12-19.; WARRACK, John: German Opera: From the Beginnings to Wagner. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, s. 326-329.
24. BACHTÍK, Josef: XIX. století v hudbě. Praha/Bratislava: Supraphon, 1970, s. 39.

25. TROJAN, Jan: Dějiny opery. Praha/Litomyšl, 2001, s. 181.
26. Ako pravlasť upírov sa často uvádzajú hornaté krajiny, napríklad Grécko.
27. BRACCINI, Tommaso: Před Draculou: Archeologie upíra. Praha: Argo, 2014, s. 21.
28. ABBATEOVÁ, Carolyn – PARKER, Roger: Dějiny opery: Posledních 400 let. Praha: Argo, 2017, s. 202.
29. BACHTÍK, Josef: XIX. století v hudbě. Praha/Bratislava: Supraphon, 1970, s. 39.
30. Franz Danzi: Der Berggeist (1813), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Undina (1814), Carl Maria von Weber: Der Freischütz (1821), Louis Spohr: Der Berggeist (1825) atď.
31. Mediocris fabula (lat.) = rozprávka.
32. Ilustrácia prevzatá z: PARKER, Roger: The Oxford Illustrated History of Opera. Oxford: Oxford University Press, 1994, s. 419.
33. Napríklad romantizujúca symbolika čísla tri. V Polidoriho poviedke nevystupuje Emma, ale len dve ženské postavy: Aubreyho snúbenica Ianthe a jeho sestra.
34. EINSTEIN, Alfred: Hudba v období romantizmu. Bratislava: Opus, 1989, s. 229.
35. BACHTÍK, Josef: XIX. století v hudbě. Praha/Bratislava: Supraphon, 1970, s. 39.
36. ABBATEOVÁ, Carolyn – PARKER, Roger: Dějiny opery: Posledních 400 let. Praha: Argo, 2017, s. 202.
37. Bližšie pozri: ABBATEOVÁ, Carolyn – PARKER, Roger: Dějiny opery: Posledních 400 let. Praha: Argo, 2017, s. 204.
38. Literatúra k problematike literárnej balady: HORÁK, Jiří: Vznik a rozšíření balád. In: Slovenské ľudové balady. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 11-87.; ZAJAC, Peter: Tak jasne žiaria hviezdy, tak ľahko plynú Rýn... In: ŠIBENIČNÉ PIESNE: Nemecká, rakúska, švajčiarska balada od 9. storočia po súčasnosť. Bratislava: Tatran, 1990, s. 275-281.
39. TROJAN, Jan: Dějiny opery. Praha/Litomyšl: Paseka, 2001, s. 181.
40. ABBATEOVÁ, Carolyn – PARKER, Roger: Dějiny opery: Posledních 400 let. Praha: Argo, 2017, s. 205.
41. ABBATEOVÁ, Carolyn – PARKER, Roger: Dějiny opery: Posledních 400 let. Praha: Argo, 2017, s. 205.
42. EINSTEIN, Alfred: Hudba v období romantizmu. Bratislava: Opus, 1989, s. 154.

43. TROJAN, Jan: Dějiny opery. Praha/Litomyšl: Paseka, 2001, s. 181.
44. „Lahší“ severonemecký singspiel (Ferdinand Hiller, Jiří Antonín Benda, Christian Gottlob Neffe) a „závažnejší“ juhonemecký singspiel (Ignaz Umlauf, Carl Ditters von Dittersdorf, Wolfgang Amadé Mozart, Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber).
45. TROJAN, Jan: Dějiny opery. Praha/Litomyšl: Paseka, 2001, s. 181-182.
46. SCHÄFER, Thomas: Vize: Život, dílo a hudba Hildegardy von Bingen. Praha: Pragma, 2003, s. 195-204.
47. Vlastne už Monteverdiho L'Orfeo (Mantova 1607).
48. Pôvodné obsadenie opery: starý kráľ Idomeneus ako tenor, jeho syn Idamantes ako kastrát, považoval Mozart azda za dramaturgickú chybu a vo svojej dobe za anachronizmus, keďže plánoval dielo revidovať. Súčasťou zmien mali byť okrem prekladu z taliančiny do nemčiny aj zmena hlasových obsadení na bas (kráľ) a tenor (syn). Bližšie pozri: HARNONCOURT, Nikolaus: Hudobný dialóg: Myšlienky k Monteverdimu, Bachovi a Mozartovi. Bratislava: Hudobné centrum, 2003, s. 149-150.
49. Ako archetyp tento fenomén prechádza aj do iných národných operných tradícií a vrcholí napríklad u Verdiho (Macbeth, Francesco Moor, Jago), Boita (Mefistofele), Pucciniho (Scarpia) alebo Gounoda (Mefistofeles) a pod.
50. Citované podľa: POLIDORI, John William: Upír. In: Na počiatku bol upír. Bratislava: Európa, 2012, s. 14.
51. SCHONBERG, Harold Charles: Životy veľkých skladateľů: Od Monteverdiho ke klasikům 20. století. Praha: BB/art, 2006, s. 256.
52. NEJEDLÝ, Zdeněk. Richard Wagner: Zrození romantika. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 239-241.
53. GROUT, Donald Jay: A Short History of Opera. New York: Columbia University Press, 1965, s. 395.
54. GROUT, Donald Jay: A Short History of Opera. New York: Columbia University Press, 1965, s. 389.
55. GROUT, Donald Jay: A Short History of Opera. New York: Columbia University Press, 1965, s. 396.; PARKER, Roger: The Oxford Illustrated History of Opera. Oxford: Oxford University Press, 1994, s. 213 a s. 220.; TROJAN, Jan: Dějiny opery. Praha/Litomyšl: Paseka, 2001. s.

189.

56. DRUMMOND, John Dorman: Opera in Perspective. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980, s. 284.
57. EINSTEIN, Alfred: Hudba v období romantizmu. Bratislava: Opus, 1989, s. 302-303.
58. GROUT, Donald Jay: A Short History of Opera. New York: Columbia University Press, 1965, s. 393.
59. WAGNER, Richard: Můj život. Praha: Státní opera/Paseka, 2002, s. 72.
60. WAGNER, Richard: Můj život. Praha: Státní opera/Paseka, 2002, poznámka č. 145 na s. 72.
61. SCHONBERG, Harold Charles: Životy velikých skladatelů: Od Monteverdiho ke klasikům 20. století. Praha: BB/art, 2006, s. 161.
62. Termín do častých spoločných odborných diskusií pri káve uviedol doc. Róbert Pechanec, ArtD.
63. NOVÁČEK, Zdenko: Hudba v Bratislave. Bratislava: Opus, 1978, s. 44; HOZA, Štefan: Opera na Slovensku 1. Martin: Osveta, 1953, s. 65 a s. 75; TROJAN, Jan: Dějiny opery. Praha/Litomyšl: Paseka, 2001, s. 181; KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol.: Hudobné dejiny Bratislavy: Od stredoveku po rok 1918. Bratislava: Ars Musica, 2020, s. 309, s. 314, 321 (obr. 139); <https://snd.sk/historia-opery-snd> (9. 4. 2021).
64. NOVÁČEK, Zdenko: Hudba v Bratislave. Bratislava: Opus, 1978, s. 44.; HOZA, Štefan: Opera na Slovensku 1. Martin: Osveta, 1953, s. 65 a s. 75.
65. HOZA, Štefan: Opera na Slovensku 1. Martin: Osveta, 1953, s. 65.
66. <https://snd.sk/historia-opery-snd> (9. 4. 2021).
67. LASLAVÍKOVÁ, Jana: Mestské divadlo v Prešporku na sklonku 19. storočia: Medzi provinciou a metropolou. Bratislava: Historický ústav SAV, Hudobné centrum, 2020, s. 47, 112, 151, 156, 217, 225, 231, 281.
68. Mám na mysli najmä skladateľov ako Samuel Capricornus, Joseph Umstatt, Anton Zimmermann, Joseph Haydn, František List, Ferenc Erkel, Béla Bartók.