

RICHARD STRAUSS

(1864 Mníchov – 1949 Garmisch-Partenkirchen)

ZATÍMCO NĚKTEŘÍ MODERNISTÉ, jako byl Emil Nolde, projevovali k nacismu sympatie a jiní, kteří se ve třetí říši snažili najít své místo, měli ambivalentnější názor, našli se i tací, kteří doufali v přijetí, a přitom Hitlera a jeho režim vyloženě kritizovali. Významný skladatel Richard Strauss spadl někam mezi poslední dvě kategorie, ačkoli jako u většiny osobností, které jsme zmínili v této knize, ani jeho postoje nebyly neměnné a jeho původní srdečnost a optimismus vystřídal zřetelný odpor k Hitlerovu režimu. Strauss dal najevo svou počáteční ochotu najít společné východisko, když na podzim roku 1933 přijal Goebbelsovu nabídku na funkci prvního ředitele Říšské hudební komory. Důvody pro toto rozhodnutí byly spletité. Později prohlásil, že chtěl zmírnit negativní vliv režimu na hudbu v Německu, jako byly zvýšené represe, zhoršující se kvalita vzdělávání a poškození mezinárodní reputace země. Upřímně věřil, že ve vedoucí pozici by mohl jiným umělcům pomoci. Stejný názor zastává i historik Peter Paret: „Richard Strauss nebyl žádným obdivovatelem Hitlera, byl schopen žít v jakémkoli prostředí, které by nijak vážně nenarušovalo jeho práci.“⁴ Ačkoli je toto tvrzení pravdivé, chybí zde zmínka o optimismu, který naplnil skladatelovu mysl v prvních letech třetí říše.

„Optimismus“ je v případě tohoto nevrlého a komplikovaného hudebního génia, který svou první skladbu napsal v šesti letech, možná až příliš pozitivní označení, Strauss byl patricijský, arogantní a opovrhoval výmarskou demokracií – stejně jako vším, co s ním bylo spojované, a to včetně odborových organizací a živé populární kultury. Strauss vyrostl v privilegovaném a konzervativním prostředí. Byl synem Franze Josepha Strausse, nadaného hráče na lesní roh mnichovské dvorní opery a později profesora na Bavorské královské hudební škole, a Josephine Pschorrové, která pocházela z dynastie pivovarníků a jejíž rodina patřila k nejbohatším v Mnichově. To, že jeho otec byl nemanželské dítě, mu dodalo pocit společenské nejistoty, již si kompenzoval povýšeností a přísnoští. Jeho „ultrakonzervativní“ otec, který byl jeho prvním učitelem hudby, nahlížel dokonce i na opery Richarda Wagnera s obavami, neboť skladatele považoval za příliš pokrokového. Strauss zůstával politicky konzervativní, a když v roce 1914 začala válka, projevil se jako vlastenec. To, že následně přišel o miliony marek, které investoval s londýnským bankéřem sirem Edgarem Speyerem těsně před válkou – do fondů, které byly zabaveny Trojdohodou jako válečné reparace –, jen podpořilo jeho národní šovinismus.²

Richard Strauss byl neobyčejně komplikovaná osobnost. Ačkoli byl nacionalista, pokládal za svého „nejlepšího přítele“ pacifistu, levicového spisovatele Romaina Rollanda a za první světové války odmítl podepsat proslulý válečný manifest, který probíhající válku označil za konflikt, v němž stojí učená německá *Kultur* proti povrchní západní civilizaci poháněné penězi. Podobně nebyl Strauss ani jednoznačným modernistou, a to i přesto, že do své tvorby zapojoval prvky disonance, progresivních synkop a zároveň zkoumal nové tóny a struktury. Muzikologové popisují způsob, jakým do svých skladeb, které byly jinak stále dosti konvenční, začleňoval modernistické prvky, termíny „eklektický“ a „stylistický pluralismus“.³ V mnoha ohledech zůstával rozkročen mezi devatenáctým a dvacátým stoletím – byl osobností na přechodu mezi romantismem a moderní érou. Ještě než dosáhl věku dvaceti jedna let, býval označován za nástupce Brahmsa a Wagnera (s tím, že Wagner byl ve své době „na hranici moderny“) a také Kurt Weill Straussovi přiznával velký vliv. Dokonce i Arnold Schoenberg „aktivně vyhledal mistrův názor na hudbu, kterou napsal“.⁴ Ačkoli se Strauss bránil zjednodušenému škatulkování, nejčastěji bývá hudebními vědci označován za moderního tvůrce.

Z hlediska tematiky rozvíjel náměty, které byly mezi mnoha modernisty v oblibě, jako například téma evokace sexuálního uspokojení (*Růžový kavalír*, 1910), vztahu mezi lidmi a přírodou (*Alpská symfonie*, 1915) a síly emocí a instinktů. Jeho dnes pravděpodobně nejslavnější dílo, *Tak pravil Zarathustra* (1896), které ve filmu 2001: *Vesmírná odysea* použil režisér Stanley Kubrick, bylo inspirováno Friedrichem Nietzschem, jenž z velké části položil filozofické základy moderny. Nietzscheho zkoumání „dionýských“ impulzů ve vysokém umění – tedy iracionálních, pudových, niterných, vášnivých a osvobozujících vlastností – je samou podstatou projektu moderny. A Strauss to pochopil. Na začátku osmdesátých let 19. století studoval filozofii a dějiny umění na Mnichovské univerzitě a již tehdy vykazoval po intelektuální stránce jistou sofistickou vanost. Později měly skladatele silně ovlivnit také myšlenky Arthura Schopenhauera: bolest a utrpení světa se dají nejlépe, ačkoliv jen dočasně, překonat estetickým rozjímáním. Schopenhauerův zájem o iracionální a niterné aspekty života – nejčistší formou vyjádřené v hudbě – byl pro Strausse také důležitý, ale nakonec zavrhl metafyziku tohoto německého filozofa v jiných klíčových ohledech, neboť Schopenhauer nepovažoval hudbu „za nic víc než hudbu“, nebyla pro něj transcendentním fenoménem.⁵

Straussův odklon od konzervativního přístupu k hudbě směrem k moderně se udál na konci osmdesátých let a v devadesátých letech 19. století. Pod vlivem skladatele a houslisty Alexandra Rittera, který se přiznal do Wagnerovy rodiny, začal Strauss zkoumat to, čemu s Ritterem říkali „hudba budoucnosti“, a přiklonil se ke komponování umělecky ambicióznějších symfonických básní. Jeho *Don Juan* z roku 1889 mu podle jeho životopisce Bryana Gilliama „vynesl mezinárodní uznání jako modernistovi“ díky „provokativnímu námětu a hudební brilantnosti díla“.⁶ *Don Juan* vyžadoval téměř od všech hráčů v orchestru hudební virtuozitu (a z tohoto důvodu se také často používá během konkurzů). Straussovy práce byly zpravidla extrémně složité a náročné na interpretaci. Symfonická báseň *Tak pravil Zarathustra* z roku 1896 a o dva roky mladší *Don Quijote*, jenž využíval „prudkých chromatických struktur“, byly součástí přípravy na jeho nejsmělejší období. Na přelomu století se začal věnovat opeře. Strauss byl podle Gilliama „literárním či obrazovým skladatelem v tom, že potřeboval mimohudební obrazy, aby povzbudily jeho představivost či stimulovaly jeho intelekt k tvořivosti“.⁷ Vznikla tak mimo jiné i *Salome* (1905), která vycházela ze hry Oscara Wildea. *Salome* vypráví příběh o ženě,

kteřá setla hlavu Janu Křtiteli, „protože odmítl uspokojit její chtíč“. To, že měl Strauss v oblibě silné ženské postavy, představuje další prvek moderny v jeho tvorbě. Tato troufalá opera, která obsahovala motivy incestu, setnutí hlavy a nekrofilie, vyvolávala silné reakce; někteří diváci byli dotčeni jejím skandálním námětem a jiným se zase nelíbila disonance. První uvedení doprovázely výrazy jako „burácení“, „rámus“ a „orchestrální kakofonie“.⁸ Ve Spojených státech nebyly reakce o nic zdrženlivější a *Salome* byla v Metropolitní opeře v New Yorku zrušena po jediném představení.

Co se týče atonality a disonance, zašel Strauss ve své další opeře *Elektra* (1909) ještě dál. Toto dílo, jež vzniklo na libreto Huga von Hofmannsthal, rozvíjelo niterná témata vášně, pomsty a hrůzy. Vrcholem je Elektřin „extatický triumfální tanec“, který je považován za dramatické vyjádření dionýského impulzu. Typickým znakem této opery se stal také „akord *Elektra*“, mocný, dlouhý a bitonální. Igor Stravinskij k *Elektře* poznamenal: „Jsem v naprosté extázi. Je to jeho nejlepší skladba. Ať si klidně mluví o vulgarismech, které u Strausse vždy najdete. (...) Straussova *Elektra* je úžasná věc!“⁹ Kritici srovnávali postavu Elektry s Lulu z dramatu Franka Wedekinda *Duch země* (1895) a *Pandořina skříňka* (1904). Rebelující prostitutka byla i ústředním motivem stejnojmenné opery Albana Berga z roku 1935. Strauss také spolupracoval s modernistickým choreografem Sergejem Ďagilevem. Tento ruský emigrant si u něj, stejně jako u Maurice Ravela, Daria Milhauda a dalších modernistických skladatelů, objednal balet pro svůj pařížský soubor Ballets russes. Zkrátka a dobře, ačkoli byl Strauss osobností na přechodu mezi romantismem devatenáctého století a wagnerovskou tradicí, zároveň byl i součástí modernistického hnutí dvacátého století. To platí obzvláště, vezmeme-li v potaz tematické faktory, jako byl jeho zájem o iracionální a sexualitu, a pomineme-li definici moderny v hudbě jako pouhé odmítnutí tonality.

Elektra byla Straussovým nejdobrodružnějším výpadem do moderny, jeho skladby pak začaly být méně agresivně disonanční, i když jeho reputace rostla. Nadále zkoumal chromatičnost a disonanci – tato zubatá ostří v jeho díle zůstala – a čerpal z dřívější operní tradice způsobem, který předjímal postmoderní strategie. Strauss se totiž odkazoval na dřívější díla a nesměle je parodoval, čímž „vytvářel nový vztah mezi skladatelem, účinkujícím a publikem“, od něhož se čekalo, že jeho narážky pochopí.¹⁰ Ale moderoval tón své hudby – někteří by řekli, že se „vracel zpátky“ –, tak aby byla plynulejší a přístupnější.