

1921 HUM
01621

Státní opera  Praha

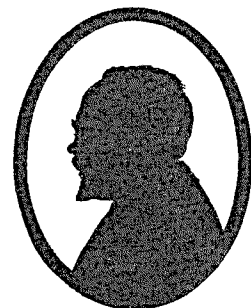
E N G E L B E R T

HUMPERDINCK

Perníková chaloupka

HÄNSEL UND GRETEL





E N G E L B E R T
HUMPERDINCK
Perníková chaloupka

HÄNSEL UND GRETEL

DIRIGENT
František Vajnar

REŽIE
Peter Lauscher

SCÉNA
Josef Zubák

KOSTÝMY
Věra Mejtová

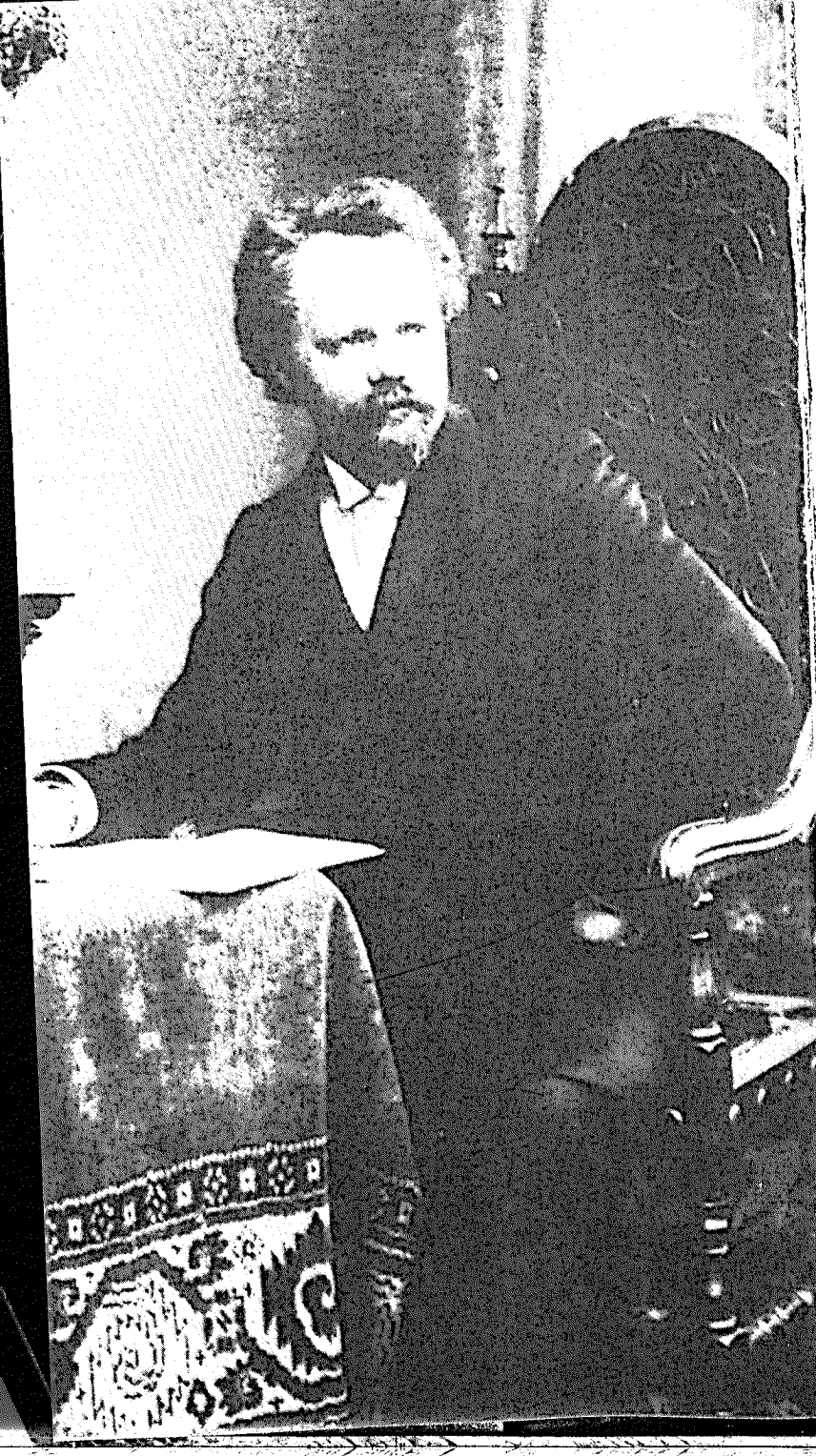
CHOREOGRAFIE
Andrew Morris

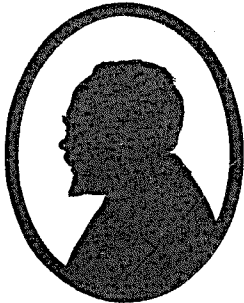
SBORMISTŘI
Pavel Chaloupka, Jan Snítíl a Jiří Chvála

ORCHESTR, SBOR A BALET
STÁTNÍ OPERY PRAHA,
ČLENOVÉ KÜHNHOVA DĚTSKÉHO SBORU

Premiéra německé verze dne 17. prosince 1992
a české verze dne 20. prosince 1992







E N G E L B E R T

HUMPERDINCK

Perníková chaloupka

HÄNSEL UND GRETEL

DIRIGENT

František Vajnar

REŽIE

Peter Lauscher

SCÉNA

Josef Zubák

KOSTÝMY

Věra Mejtová

CHOREOGRAFIE

Andrew Morris

SBORMISTRŮ

Pavel Chaloupka, Jan Snítíl a Jiří Chvála

ORCHESTR, SBOR A BALET

STÁTNÍ OPERY PRAHA,

ČLENOVÉ KÜHNOVA DĚTSKÉHO SBORU

Premiéra německé verze dne 17. prosince 1992
a české verze dne 20. prosince 1992



*Na první straně obálky:
Humperdinck jakožto Ježibaba,
dobová karikatura*

*Na druhé straně obálky:
E. Humperdinck v době premiéry
Perníkové chaloupky*

OBSAH OPERY

1. Byli jednou jedni chudí rodiče a ti měli dvě děti, Jenička a Mařenku. Tatínek doma vyráběl košťata a právě odjel prodávat je do města. Maminka dětem uložila práci a šla do lesa na chrastí, aby mohla uvařit kaši. Ale děti se práci moc nevěnovaly. Tešily se na kaši a začaly skotačit. V jejich zábavě je zastihla maminka, rozzlobila se a když děti chtěla potrestat, rozbila hrnec s mlékem, ze kterého měla být kaše. V zlosti pak děti vyhnala do lesa, aby přinesly alespoň jahody. Sotva děti odešly, vrátil se v dobré náladě domů tatínek. Prodal všechna košťata a za stržené peníze koupil plný košík jídla. Když se dozvěděl, že děti šly navečer do lesa, kde bydlela zlá Ježibaba, velmi se polekal a vydal se i s maminkou děti hledat.

2. Dětem se v lese brzy podařilo brzy nasbírat plný košík jahod, jenže zabloudily. Když se začalo stmívat, dostaly strach. Bály se čím dál tím víc, ale naštěstí je víla Večerka uspala.

3. Když je nazítří ráno zase probudila víla Jitřenka, děti si nejprve vyprávěly sny, které se jim zdály, avšak brzy zpozorovaly, že usnuly docela blízko chaloupky z perníku. Protože měly hlad, začaly perník z chaloupky loupat. Vtom se objevila Ježibaba, lákala děti na nejrůznější dobroty a snadno se jí podařilo je chytit. Rozhodla se Jenička nejprve vykrmit a Mařenku upéct a sníst hned. Rozpálila pec a chtěla do ní Mařenku vstrčit, ale Mařenka se stavěla hloupou, potřebuje prý ukázat, jak se má k peci postavit. Když jí to nepřilíš inteligentní Ježibaba ukazovala, děti ji samu vstrčily do pece. Sotva byla Ježibaba v peci, všechny perníkové figurky obživly a z radosti začaly tančit. Uprostřed veselí konečně přispěchali i tatínek s maminkou, šťastní, že se dětem nic zlého nestalo.

INHALT DER OPER

1. *Es waren einmal rechtarme Leute, die hatten zwei Kinder, Hänsel und Gretel. Der Vater, ein Besenbinder, war gerade in die Stadt gefahren, um seine Arbeit zu verkaufen. Die Mutter trug den Kindern eine Arbeit auf und ging in den Wald Reisig sammeln, damit sie Brei kochen könnte. Die Kinder widmen sich ihrer Aufgabe nicht mit sonderlichen Eifer; sie freuen sich auf den Brei und beginnen umherzutollen. Bei ihrem lustigen Spiel werden sie von der Mutter überrascht, die sich sehr ärgert. Als sie die Kinder strafen will, zerschlägt sie den Topf mit der Milch für den Brei. Zornig jagt sie die Kinder in den Wald, damit sie wenigstens Erdbeeren sammeln. Kaum sind die Kinder gegangen, kehrt der Vater gutgelaunt nach Hause zurück. Er hat alle Besen verkauft und vom Gewinn einen ganzen Korb voll Lebensmittel erworben. Als er erfährt, daß die Kinder noch am Abend in den Wald gegangen sind, wo eine böse Knusperhexe haust, erschrickt er heftig und macht sich mit der Mutter auf, die Kinder zu suchen.*
2. *Die Kinder hatten im Wald ihren Korb bald mit Erdbeeren gefüllt, sich jedoch beim Sammeln verirrt. Als es zu dunkeln beginnt, überkommt sie Angst. Sie fürchten sich immer mehr. Zum Glück werden sie von der Abendfee eingeschläfert.*
3. *Als sie am nächsten Tag von der Morgenfee geweckt werden, erzählen sich die Kinder zuerst die Träume der vergangenen Nacht, stellen dann aber bald fest, daß sie ganz in der Nähe eines Knusperhäuschens eingeschlafen waren. Da sie Hunger verspüren, beginnen sie Lebkuchen vom Häuschen zu brechen. Da erscheint die Knusperhexe und lockt die Kinder mit verschiedenen Leckereien näher; es ist ihr ein leichtes die beiden zu fangen. Sie hatte beschlossen, Hänsel erst einmal dick zu füttern, Gretel jedoch gleich zu braten und zu verzehren. Sie heizt den Backofen an und will Gretel hineinschieben. Das Mädchen stellt sich jedoch dumm, es will gezeigt haben, wie es sich vor den Ofen stellen soll. Als das die nicht sonderlich gescheite Hexe vorführt, stoßen sie die Kinder in den Backofen. Sobald*

das geschehen ist und die Hexe verbrennt, weden alle Lebkuchenfiguren lebendig und beginnen von Freude zu tanzen. Inmitten der Fröhlichkeit kommen schließlich auch Vater und Mutter herbeigeeilt und sind glücklich, daß den Kindern nichts geschehen ist.



SYNOPSIS OF THE OPERA

1. *Once upon a time there lived a poor broom-maker's family with two children — Hänsel and Gretel. One day, the father had left for the town to sell the brooms and the mother had given the children some housework while she went out to the forest to pick up wood to be able to cook a pudding. But rather than doing the housework, the children preferred to play. They frolicked in anticipation of the pudding. When the mother came home, she scolded them and wanted to punish them but accidentally broke the jug with the milk for the pudding. Angrily, she sent the children out to gather strawberries in the wood. Shortly after the children had left, the father came home, full of cheer. He had sold all the brooms and bought a basket full of good things for the larder. His high spirits were shattered when he heard that the children had gone into the wood late in*

the afternoon, for a Witch dwelt there. In anxiety, the parents rushed off to search for them.

2. The children soon had the basket full of strawberries but realized they had lost their way. When dusk had fallen they got frightened. As their fear grew, the Sleep-Fairy appeared and sent them to sleep.

3. The following day, the Dawn-Fairy woke them up. The children told each other their dreams. Suddenly, they noticed they had been sleeping near a house made entirely of sweets and cakes of all kinds. Because they were hungry they started nibbling at the sweets. The Witch came out and promised more sweets to them. Instead, she caught them and decided to fatten Hänsel but bake and eat Gretel at once. Having heated up the oven she was about to push Gretel inside but Gretel pretended to be stupid and asked the Witch to show her how to stand at the oven. When the silly Witch bent to show her, the children pushed her inside. As soon as the Witch was in the oven, all the gingerbread children freed from their spell began to dance with joy. Amidst the merrymaking, Father and Mother appeared on the scene, happy to find their children safe and sound.



CONTENU DE L'OPERA

1. *Il était une fois de pauvres parents qui avaient deux enfants, Hänsel et Gretel. Le père, qui fabriquait chez lui des balais, était parti les vendre en ville. La maman avait donné du travail aux enfants et était allée chercher du bois mort dans la forêt pour cuire la soupe. Mais les enfants ne se consacraient pas beaucoup à leur travail. Ils attendaient avec impatience la soupe et commencèrent à s'amuser. La maman les surprit dans leurs jeux. Elle se fâcha et en voulant punir les enfants, elle cassa le brot contenant le lait qu'elle voulait utiliser pour la soupe. Dans sa colère, elle envoya les enfants dans la forêt pour qu'au moins ils ramènent des fraises. A peine les enfants partis, le père rentra de bonne humeur de la ville. Il avait vendu tous les balais et avait acheté, avec l'argent gagné, tout un panier de nourriture. Quand il apprit que les enfants étaient allés dans la forêt où vit une méchante sorcière, il prit peur et partit avec la maman les chercher.*
2. *Les enfants avaient très vite ramassé tout un panier de fraises, mais ils s'étaient perdus. Lorsque le jour commença à tomber, ils ne se sentirent plus en sécurité. Leur peur augmenta, jusqu'au moment où la fée du soir les endormit.*
3. *Lorsque le lendemain matin les réveilla la fée du matin, les enfants se racontèrent tout d'abord leurs rêves, puis ils se rendirent compte qu'ils avaient dormi tout près d'une maison en pain d'épices. Comme ils avaient faim, ils commencèrent à manger le pain d'épices de la maisonnette. Apparut alors la sorcière qui réussit à les attraper en les attirant avec diverses gâteries. Elle décida tout d'abord d'engraisser Hänsel et de rôtir Gretel pour la manger aussitôt. Elle alluma le four et tenta d'y faire entrer Gretel, mais la petite fille joua l'empotée. Elle demanda à la sorcière de lui montrer comment elle devait se mettre pour pouvoir entrer dans le four. Lorsque la sorcière, pauvre d'esprit, lui montra, les deux enfants la poussèrent dans le four. A peine la sorcière était-elle dans le four que les figurines en pains d'épices se mirent à vivre et à danser de joie. Au milieu de la fête, le père et la maman arrivèrent enfin, heureux que rien de mal ne soit arrivé à leurs enfants.*

CONTENUTO DELL' OPERA

Una volta c'erano genitori troppo poveri, avendo due creature, Hänsel e Gretel. Il loro papà fabbricava delle scope e proprio oggi si è recato alla città per venderne al mercato. La madre ha distribuiti i compiti ai figli e lei stessa è andata al bosco per raccogliere il legname secco, per poter cucinare la farinata. Ma, le creature non avevano troppo voglia a lavorare, anzi, non vedevano più l'ora del pasto miserero a rozzare. La mamma, rincasata, trovò i bambini rozzanti e — volendo castigare i bambini — e presa di voglia riuscì a rompere il recipiente con latte, proprio destinato per farne la farinata. Arrabbiata la madre ordinò ai figli di andare al bosco per raccogliere almeno qualche fragola. Partiti i figli, torna a casa il padre, tutto in buon umore riuscito a svendere tutte le scope e per i soldi così guadagnati ha comprato un cesto pieno di cibi prelibati. Però, quando ha saputo che i figli si recassero al bosco, in cui abita una cattiva Strega, si è emozionato al massimo e si recò — assieme all sua moglie — a cercare i bambini nel bosco. I bambini sono nel frattempo riusciti a raccogliere un cesto pieno di fragole — però si sono persi nel bosco. Quando poi venne il buio cominciarono ad aver paura. Passavano la notte sempre di più, però — fortunatamente — una buona fata Vespertina li fece addormentare. All'altro mattino i bambini furono svegliati dalla fata cattiva: i bambini si raccontano i loro sogni della notte passata, però fra poco avvertono, di aver dormito proprio vicino ad una casupola tutta fatta di marzapane. Come avevano fame, si misero a strappare il marzapane dalla parete della casupola. In quel momento appare la Strega, mostrando i bambini con tante caramelle varie — e così riescì finalmente a sedurre ed acchiappare i bambini. La Strega vuole d'ingrassare prima il maschietto, invece la femmina potrebbe essere cotta e mangiata anche subito. La Strega fa il fuoco al forno e si prepara d'introdurci la Gretel. La Gretel fa finta di esser stupida e maldestra e chiese alla Strega gli faccia vedere, come avvicinarsi — di

modo giusto — al forno. Quando poi la Strega — ingenua e stolta — glielofa vedere, ambedue bambini mettono la Strega al forno: appena la Strega si trova nelle fiamme del forno, tutte le figurine di marzapane si mettono a ballare di gioia. E fra tanta allegria arrivano anche il papà e la mamma dei bambini, ovviamente felicissimi di rivedere i loro figli vivi e sani.



DOBROMYSLNÝ TULÁK

ENGELBERT HUMPERDINCK

Narodil se 1. září 1854, v malém porýnském městečku Siegburgu, kde jeho otec působil jako ředitel gymnasia. Jeho první krůčky na cestě do říše hudby vedla matka hodinami klavíru i pěkným kolorturním sopránem. Komponovat začal brzy, i když zachovány zůstaly až skladby čtrnáctiletého a patnáctiletého chlapce, především „Jubelhymnus“, napsaný na oslavu vítězných Prusáků, vracejících se z Francie, ale také „Ave Maria“ pro tenor a smyčce. Přesto nebylo dlouho jisté, zda mu hudba bude určena jako povolání. Na přání otce začal koketovat s architekturou, ale to nemělo dlouhého trvání. V roce 1872 ukázal řediteli kolínské konzervatoře Ferdinandu Hillerovi ouverturu ke Goethově „Claudine von Villa Bella“ a „papež rýnské hudby“, jak byl Hiller (kdysi vpravdě zázračné dítě a přítel Mendelssohnův) často nazýván, okamžitě rozpoznal talent. Humperdinck se záhy stěhoval – první cesta jeho tuláckého života.

Také ostatní učitelé na kolínské konzervatoři (Gernsheim Jensen) souhlasili s Hillerovou diagnózou a shledali Humperdincka „až neuvěřitelně nadaným“. Přesto studium mladého adeptu hudby nebylo vůbec snadné. Často stonal a navíc si musel přivydělávat na živobytí v chrámech piva. A potkala ho ještě jiná neštěstí. V roce 1875 zemřela sestra, kterou zbožňoval, prodělal velice těžký zápal plic a v témže roce lehl popelem rodný dům skoro se všemi jeho rukopisy. Až na podzim 1876 se na něho opět usmálo štěstí. Získal stipendium mozartovské nadace města Frankfurtu a tak mohl pokračovat ve studiu. Komise byla velkorysá natolik, vzhledem k jeho věčným nemocem mu zvýšila původní stipendium ve výši 1000 marek ročně na 1800. Humperdinck si zvolil hudební ústav mnichovský (Königliche Musikschule) a tam se stal žákem Josefa Rheinbergera. V Mnichově při studiu vznikla Humperdinckova první významná díla, především písně, a zároveň rozšířil okruh důležitých známých. V roce 1877 slyšel v Kolíně Verdiho Requiem pod skladatelovou taktovkou a zároveň se seznámil s dávným přítelem Franze Schuberta, Franzem Lachnerem, staršíčkým pánem a zapřísáhlým antiwagneriánem. Přes věkové rozdíly se sblížili, Lachner dokonce pozval Humperdincka na dovolenou a během ní mu dával hodiny. Humperdinckovy technické znalosti už byly na výši a zároveň stoupalo i jeho renomé. Na začátku r. 1878 u něho hudební škola objednalo dílo, kantátu „Wallfahrt nach Kevlaar“ (podle H. Heina). Tak vzniklo Humperdinckovo první velké dílo, premiérované v létě téhož roku s sporným úspěchem.



*Na horním snímku:
Student E. Humperdinck, Kolín nad Rýnem 1872
Na snímku dole:
E. Humperdinck, Vídeň 1894*

V roce 1879 získal Humperdinck první cenu v mende-
novské soutěži a ta mu umožnila odcestovat do Itálie. Pozn-
celý italský jih, od Říma až po Neapol, kde se poprvé osob-
tkal s Wagnerem. Po návratu do Německa se usadil v Bayreuthu,
kde pomáhal s nastudováním Parsifala. Odpočívat jel opět do
Mnichova, ale už na podzim roku 1882 je v Paříži, kde se díky Lisztovi
známil nejen s francouzskými hudebníky (Saint-Saëns, d'Albény),
ale i s Turgeněvem a celou řadou dalších umělců. Z náruče Lisztova
ho vytrhl až telegram od Wagnera s pozváním do Benátek, kde
mělo být jako překvapení pro paní Wagnerovou provedeno
Wagnerova mládí, symfonie C dur. Na začátku roku 1883
Humperdinck zase v Paříži, hlavně v kroužku tamějších wagner-
ců. Tam 14. února obdržel zprávu, že Wagner je mrtev. Pro
Humperdincka to byla přetěžká rána. „Jeho dílo je završeno, ale p-
zemřel příliš brzy“, komentoval Humperdinck svoji situaci a
nepřeháněl. Až do roku 1890, do začátku kompozice „Hänsel
a Gretel“ (Perníková chaloupka), nebyl po dlouhá léta schop-
psat takřka ani notu.

Rozrušení jel uklidnit do Španělska: Toledo, Córdoba,
Granada. V létě pobýval v Marseille a pak ve Švýcarsku.
tam se mu paradoxně vrátil plicní neduh a víc mrtvý než živý
do Kolína, kde se jeho švagrovi, dr. Wettemu, podařilo na p-
ní chvíli mu zachránit život. Sotva se Humperdinck jakž takž
vyl, dostal pozoruhodnou nabídku z Francie. Jistá bohatá
francouzka, madame Pelouze, vlastnila jeden ze slavných zám-
ků v Loíře, Chenonceaux, a protože fanaticky milovala Wagnera,
hodla se vybudovat na zámku „Le Petit Bayreuth“ a v něm p-
Parsifala. Humperdinckovým úkolem bylo udělat úpravu pro-
lý smyčcový orchestr a dva klavíry. Neobvyklá práce ho doc-
ujala, ač na ni měl jen málo času, když se stal druhým kapelní-
kem Kolínské opery. Na tomto místě se ale — navzdory Lisztovi,
Brahmsovi a Bülowovému doporučení — setkal s nevlídným
Mnichovským tím právě díky nevděčné nálepce wagneriánství. Totéž se p-
opakovalo i v Bonnu. Právě tehdy prožíval těžké deprese. V
Mnichově dával samotu, ale přitom ji nesl těžce. Navštívil Bayreuth, v
něm jen Wagnerův hrob. Bayreuth byl v roce Wagnerovy smrti m-
městem, vdova po Mistrovi, paní Cosima, trvale zahalená
v černém, nikoho nepřijímala. Ještě smutnější odjel Humperdinck
do Mnichova, aby připravil představení Parsifala pro jediného
krále, bavorského krále Ludvíka II. Ani pohled na podivínského
krále, sedícího samojediného v temnu své lóže, nemohl být pro
Humperdincka nijak povzbudivý. Ale bizarností jako by nebyl
jen král. Na doporučení Richarda Strausse si Humperdincka
„otec Tlusté Berty“ čili „král kanónů“ A. Krupp. Funkce
zvláštní: „Musikergast“! Funkce zvláštní, povinnosti pra-
žádné, snad jen občas zahrát něco na klavír. To za skvělý plat

méně skvělé bydlení v přepychové vile u Essenu. To Humperdincka nemohlo dlouho bavit a také nebavilo. Po několika měsících této zapeklité služby se rozhodl Německo opustit a odcestovat do Španělska. Prožil další drobné peripetie (onemocnění, bláznivá láska k jisté slečně) a na konci roku 1885 Německo opustil, aby nastoupil v Barceloně jako učitel na konzervatoři.

Jak se brzy ukázalo, nebylo to šťastné řešení. Studenti i kantotři v Barceloně hořeli jen pro italskou operu, kdežto pro Bacha, Beethovena či Wagnera měli jen — v nejlepším případě — chladnou zdvořilost. To „l'Alemana“ samozřejmě popuzovalo. Navíc neuměl ani slůvko španělsky a tak výsledek jeho vyučování byl katastrofální. K tomu všemu opět onemocněl a nakonec byl rád, že po necelém půlroce mohl Španělsko opustit. Přes zámek Chenonceaux a Bayreuth přibyl do Kolína, kde přijal profesuru na konzervatoři. Zároveň začal psát hudební kritiky do německých časopisů a novin. To už se chystaly významné změny jeho života. V roce 1890 začal pracovat na Perníkové chaloupce, zamiloval se do své budoucí nevěsty Hedwigy Taxerové a na žádost Cosimy Wagnerové začal vyučovat jejího syna Siegfrieda. Definitivní obrat pak znamenalo všeobecně nadšené přijetí Perníkové chaloupky snad ve všech německých operních divadlech (premiéra 23.XII. 1893).

Perníková chaloupka především pronikavě změnila Humperdinckovy poměry finanční. Jen v letech 1900—1910 mu vynesly tantiémy z díla dva milióny marek! Vskutku mimořádný úspěch však znamenal především povzbuzení tvůrčí a tak, když na jaře roku 1895 Humperdinck opět cestoval do Itálie, měl v zavazadlech také libreto ke své nové opeře „Královské děti“. Měla premiéru 2. ledna 1897 a úspěch se vyrovnal úspěchu Perníkové chaloupky, i když, jak čas ukázal, nebyl ani zdaleka tak trvalý, snad kvůli pochmurně laděnému příběhu, snad pro neobvyklost formy, neboť Královské děti jsou napůl operou a napůl melodramem. Právě toto jinak velmi zajímavé řešení přináší nezvyklé a těžko překonatelné interpretační obtíže, které už samy o sobě brání větší popularitě díla. Premiéry kdekoliv ve světě však znamenaly úspěch, ba triumf. Tak tomu bylo jak v Londýně, tak v Petrohradě — obě premiéry dirigoval skladatel.

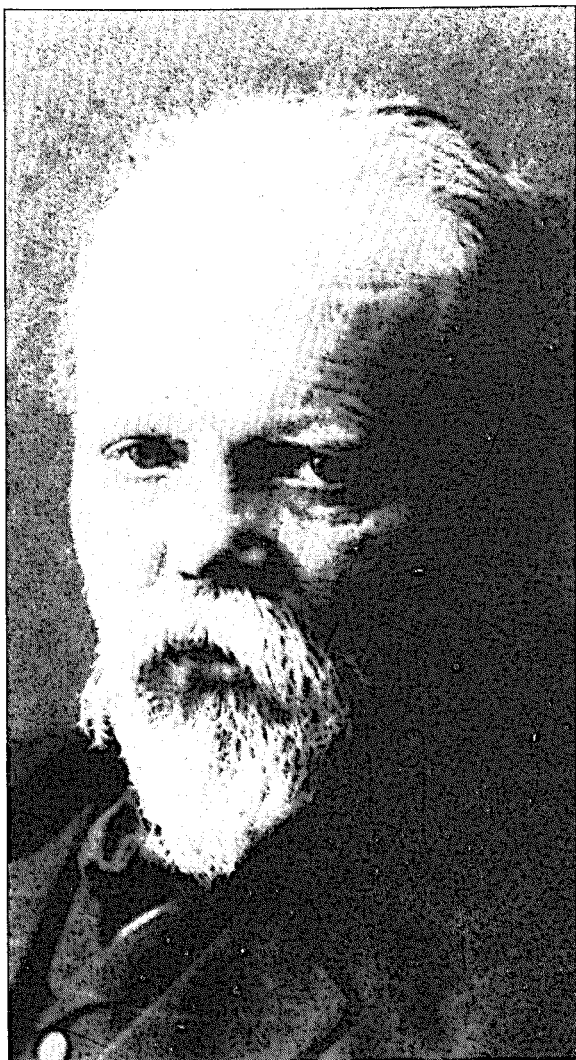
Rok 1898 přinesl skladateli neštěstí v podobě sluchového onemocnění. Humperdinck slyšel v každém uchu jinak vysoký tón a navíc mu sluch zeslábl. Když prohlížel příliš hutnou instrumentaci jednoho ze svých žáků, poznamenal: „To je hudba pro Beethovena, Smetanu a . . . Humperdincka!“ Navíc onemocněl tak silným zápallem plic, že byl už podruhé ve svém životě na pokraji hrobu. Sotva se trochu uzdravil, pokračoval ve svém nestálém životě. Další triumf zažil v Paříži, kdežto v Německu se přestěhoval do Berlína. Vyvíjel především činnost organizátorskou, ke které měl skvělé vlohy také díky své nezištnosti a velkorysosti. Studenti

ho milovali a skladatelé mu byli zavázáni a rádi se s ním p
at' už zmíníme Richarda Strausse, Gustava Mahlera, Maxe
linga, Eugena d'Alberta, nebo mladého Bruno Waltera a V
ma Furtwänglera. Měl dar být milován a prokazovalo se to
kam přišel. V Itálii se přátelil s Boitem a Giordanem, ve
především s Massenetem ale i Charpentierem, v Anglii
k nejpopulárnějším osobnostem hudebních kruhů. Z mno
jektivních okolností mu chybělo soustředění na práci a tak k
zice další opery, „Nedobrovolný sňatek“ (Heirat wider V
postupovala jen velmi pomalu a měla pod taktovkou Ri
Strausse premiéru až 14. dubna 1905. Také tentokrát to by
úspěch, nicméně, i když jde o hudbu nesporně inspirovanou
ně napsanou, svoji životnost dílo dosud neprokázalo.

V téže době se Humperdinck seznámil s Maxem Re
tem, který právě v Berlíně začal řadu svých slavných premié
ležité místo v Reinhardtových inscenacích měla scénická
která měla být těsně spojena s děním na jevišti. Náročivý rež
nehodlal spokojit s průměrnou „kapelnickou“ hudbou a ob
s žádostí o spolupráci právě na Humperdincka. Humpe
souhlasil a jeho scénická hudba k inscenaci Benátského ku
sklonku roku 1905 znamenala novou etapu v jeho sklada
tvorbě. Poslední dny v roce trávil v New Yorku, kde měla Pe
vá chaloupka před zcela vyprodaným hledištěm (poslední li
prý koupil Mark Twain) další triumfální úspěch. Ten se stal
nec jedním z motivů, proč se Humperdinck rozhodl přepr
Královské děti do čistě operní podoby. Premiéra byla určen
Metropolitní opeře a Humperdinck se horlivě účastnil zk
Opět tu uzavřel řadu krásných přátelství, mimo jiné s Tosca
Carusem, Destinnovou a především s Puccinim, jehož Dě
zlatého Západu tu mělo nedávno světovou premiéru. Ohla
lovských dětí bohužel rychle zapadl, zastíněn premiérou Str
va Růžového kavalíra, a Humperdinckův cestovní kolotoč p
čoval dál: Berlín, Hamburk, Londýn, Milán, Řím a setkání s
markem, Elgarem, Saint-Saënem, Debussym. Když pak
perdinck odjel do severní Afriky (Alžír, Tunis, Egypt), stála
pa na prahu válečné katastrofy. Po vypuknutí války se šedes
skladatel zdráhal hrůzám zpráv z bojiště uvěřit. Svět se p
změnil a on se cítil být sám, zvláště když mu zemřela sestra
želka. Toto odcizení už nezměnil ani konec války; Berlín mu
„blázincem na Spréve“. Jen své žáky miloval jako dřív a b
útěchou ve stáří. Opláceli mu stejně, dokonce i generace ne
ší, například Kurt Weill. Zemřel 21. září 1921. Pro obec
zůstává přece jen trochu nespravedlivě autorem jednoho jed
díla, Perníkové chaloupky.

řátelili
e Schil-
Wilhel-
všude,
Franci
i patřil
ha ob-
ompo-
Villen),
chardá
l veliky
a jem-

nhard-
ěr. Dů-
hudba,
žisér se
rátil se
rdinck
pce na
atelské
erníko-
ístek si
nako-
acovat
a opět
oušek.
ninim,
vče ze
s Krá-
ausso-
pokra-
Gold-
Hum-
Evro-
átiletý
rudce
i man-
zůstal
yli mu
jmlad-
enstvo
liného



*Jedna z posledních fotografií
Engelberta Humperdincka*



HUMPERDINCKOVA OPERNÍ POHÁDKA

Na konci devatenáctého století vznikla řada operních p
Platí to především o opeře německé, ale můžeme si v této
slosti připomenout také operní dílo Rímského-Korsakov
Čerta a Káču a Rusalku Antonína Dvořáka. Tento pozor
zájem o žánr pohádky můžeme interpretovat různě, třeba
ternativu k Wagnerovu hudebnímu dramatu a italskému
či jako reakci na rostoucí industrializaci evropské kultury.
něme jenom, že operní pohádka není nějakým vynálezem
ho hudebního romantismu. Pátráme-li v historii po první
pohádce, dostaneme se až do poloviny osmnáctého století.
Baldassare Galuppi napsal na Goldonihho libreto první oper
hádka „Il paese della Cuccagna“. Asi nejčastějším oper
hádkovým námětem je Popelka, zhudebněná například J. J.
ettem (1759), N. Isouardem (1810), D. Streibeltem (1810),
Rossinim (1817), C. Reineckem (1878), J. Massenetem (1878),
E. Wolfem-Ferrari (1900) a L. Blechem (1905). Nicméně
různější vpád pohádky do operních námětů lze zaznamenat
v Německu u tzv. Wagnerových následovníků. Lze asi přit
zoru, že směr od wagnerovských mýtů k pohádkám odpoví
tickému vývoji od monarchie k republice, nicméně problém
zjednodušovat už proto, že pohádky nebývají zpracovávané
Na jedné straně jsou pohádky výrazně realistické, jako j
klad Čert a Káča nebo Perníková chaloupka, na druhé straně
pohádky chápány silně symbolistně asi v tom smyslu, jak

covával O. Wilde, M. Maeterlinck a G. Hauptmann. Jde tedy o rozdíl mezi pohádkou dětskou a uměleckou. Zdaleka ne všichni skladatelé poslední třetiny devatenáctého století psali pohádky. Mnozí, jako např. P. Cornelius, H. Goetz, L. Blech, H. Wolf nebo Nietzscheův přítel Petr Gast, se z obtížného wagnerovského dědictví, které pro mnohé bylo dědictvím danajským, snažili vymanit příklonem ke starším formám komické opery. Klasickým příkladem může být Corneliův „Lazebník bagdádský“. Druzí se naopak inspirovali lidovým tónem německé raně romantické opery a velký divácký ohlas řady děl, která dnes známe v nejlepším případě jen podle názvu (např. „Dornröschen“ Ferdinanda Langera, 1871, „Der faule Hans“ Alexandra Rittera, 1885, „Bärenhäuter“ Siegfrieda Wagnera, 1899), jasně ukázal, že to byla volba správná, pokud se ovšem v hudební řeči při všem příklonu k lidovosti nezřekla Wagnerových kompozičně-technických objevů. Že to nebyla reakce pouze z nouze a ani krátkodechá, dosvědčují operní pohádky našeho století, třeba „Trojí přání“ B. Martinů, „Wir bauen eine Stadt“ P. Hindemitha či Henzeho úspěšný „Pollicino“ (1980).

S romantismem má pozdně romantická operní pohádka společné především to, že námětově těžší ze sbírek národních pohádek. Skladatelsky se pak naprostá většina autorů opírá o práci s leitmotivy, i když zdaleka ne tak důsledně, jako bayreuthský Mistr. To je právě případ Humperdincka a jeho Perníkové chaloupky, která jako jediná z početné literatury operních pohádek z posledních desetiletí minulého století zůstala živou součástí dnešního operního repertoáru. Úspěch tohoto díla se může zdát překvapivý, uvážíme-li, že v dnešním slova smyslu není Perníková chaloupka dětskou operou — na to je v orchestraci partitura příliš hutná, na to je polyfonní předivo hlasů příliš složité. Na druhé straně o hudbě této opery je možno říci mnoho pochvalného. Nápadný je především její lidový tón, těžící z lidové písně buď přímo, nebo alespoň v reminiscencích. V tom také tkví kouzlo a sugestivnost Humperdinckovy melodické inspirace. Šťastná je také rytmičnost této hudby. Má často taneční charakter, je nesložitá a živá. Naopak komplikovaná je harmonická a polyfonní složka partitury. Prozrazuje to už poslech přede hry, která zpracovává čtyři hlavní témata celé opery. Začíná v C dur, které je třeba chápat jako dominantu nejvyšší F dur, hlavní tóniny díla. Volbou tónin jednotlivých obrazů dosahuje Humperdinck nezbytných náladových kontrastů, jak ukazuje třeba porovnání první a druhé scény a vůbec nejlépe zvukomalebně poloná „čarodějnická jízda“. V podstatě poněkud nečekaný je závěr díla. Humperdinck svoji pohádku uzavírá nábožensky laděným čtyřhlasem chorálového charakteru. Tu je třeba připomenout, že skladatel byl hluboce věřícím katolíkem a tak se mu přirozeně projevuje žitá radost, hněv, úzkost, strach i veselí v jednom celku vlévalo do je zpra-

modlitby. Jen pro úplnost dodejme, že pro inscenaci Cos-
nerové v Dessau Humperdinck zkomponoval nový zá-
však vyznívá stejně jako závěr původní.

Zvláštností „Perníkové chaloupky“ a zároveň inter-
svízelem je skutečnost, že Humperdinck dětské role ur-
lým zpěvákům. Hlavním důvodem je samozřejmě hutná
masivní orchestrace, se kterou by si dětské hlasy sotva
Přesto se dnes pravidelně objevují pokusy obsadit dětm-
níčka a Mařenku, ale také obě víly. Pokud se najdou vhod-
a dirigentovi se podaří „ukrotit“ zvuk orchestru, inscen-
samozřejmě přesvědčivěji a lépe. S obsazením opery se
lají všelijaká kouzla, především bývá part Ježibaby svěř-
ristovi, ač proti tomu autor důrazně (a marně) protest-
chologicky mnohem zajímavější je další možný postup,
part matky a Ježibaby jedné představitelce. Part tak sice
přesáhne dvě oktávy, avšak podle režiséra Arno Wüste-
tak plně zdůrazní, že svět matky (bezpečného domova)
rodějnice (svět nebezpečí) jsou dva aspekty téhož. Jak je
od času samoučelný režisérismus současných operních
může být i zábavný. Má to jediný háček: pohádky mus-
naprosto vážně, jinak je jejich kouzlo to tam.



*Humperdinck tančí s Ježibabou a dětmi
(ilustrace Otto Böhlera)*

HUMPERDINCK A WAGNER

Dnes je téměř nemožné představit si v plné míře tu takřka posvátnou úctu, kterou Wagner probouzel v těch, kdo propadli jeho kouzlu. Prožíval ji Nietzsche, byť se brzy dokázal — alespoň částečně — z Klingsorova kouzla vymanit, prožíval ji milý a naivní Anton Bruckner, který chodil po Vídni s frakem přes ruku, aby se do něj mohl spěšně obléci, kdyby potkal zbožňovaného Mistra, prožíval ji mladý, vášnivý, ironický a uštěpačný Hugo Wolf, který se hnal jako střelený městem, jen aby mohl otevřít dveře Wagnerova fiakru, a prožíval ji Engelbert Humperdinck, kterému wagnerovské kouzlo nepřekonatelně bránilo komponovat. V roce 1890, ještě jako šestatřicetiletý, se v dopise rodičům světuje: „Od té doby, co jsem přijel k Wagnerovi do Bayreuthu, byl s mojí vlastní tvorbou náhle konec. Hlavní je, abych znovu našel sám sebe“. Humperdinck to vystihl přesně. Naštěstí se mu to podařilo, a to právě kompozici Perníkové chaloupky.

Wagneriánem se stal už za svých studií v Mnichově. Byl přijat do doslova fanatické studentské sekty, která se nazývala „Die Ritter des Heiligen Graals-Ordens“, a pilně se účastnil jejich schůzek (Graalssitzungen). Student Humperdinck si zprvu myslel, že jeho úcta k Wagnerovi je jen platonická, jak to sám nazval, ale Wagnerovo „obrovité dědictví“ brzy začalo tížit. K rozhodujícímu však mělo teprve dojít. V roce 1880, když Humperdinck cestoval po jižní Itálii, dozvěděl se, že Richard Wagner je právě v Neapoli. Odhodlal se k návštěvě, byl vlídně, přátelsky přijat a byl — ztracen. Když ho nakonec Wagner vyzval, zda by byl ochoten v Bayreuthu asistovat při premiéře Parsifala, nebyl Humperdinck schopen slet na nic jiného. Na jaře příštího roku spěchá do Bayreuthu. Má nějaké peníze (už potřetí obdržel stipendium, tentokrát „meyerbeerovské“, to ovšem musí Wagner spolknout a spokojit se s tím, že jeho pes roztrhne Humperdinckovi kabát), může opisovat Parsifala, může poslouchat, jak ho jeho bůh škádlivě nazývá „du Hümpchen“, může dokonce s bohem hrát čtyřručně na klavír a večer smí usednout do měkké lenošky a poslouchat, jak Wagner předčítá své oblíbené mistry, Goetha, Aischyla, Cervantese, Shakespeara. Doprovází Wagnera do Berlína na provedení „Ringu“, vrátí se s ním do Bayreuthu, zkouší sbor „Blumenmädchen“ a dokonce pomáhá Wagnerovi při instrumentaci. V létě konečně asistuje při šestnácti provedeních Parsifala, načež nervově úplně vyčerpan odjede uklidnit se do Itálie. Ještě jednou ho povolá Mistrův hlas, tentokrát do Benátek. Prohlíží si město v doprovodu Siegfrieda a večer dělá Wagnerovi společnost. Jeho finanční tíseň řeší Wagner velkorysým darem. Když protestuje, že suma je příliš velká, Wagner ho uklidní: „Nemýlím se nikdy, jsem neomylný jako



Vlevo: E. Humperdinck v roce 1880, kdy se poprvé setkal s R. Wagnerem; v pravo: Richard Wagner na rytině podle obra Franze von Lenbach

papež!“ Když Wagnera s bolestí opustí a odjede do Paříže už ho nespátí. V Paříži dostane zprávu, že Wagner z Humperdincka je to doslova otřes. Neztratil podle vlasten učitele a Mistra, nýbrž také přítele. „Všechno je pryč v dopise a vzpomínal, jak s Wagnerem procházel Beecham symfonie nebo Tristana a Isoldu, jak Wagner žertoval, jak pít víno. A z deníku Cosimy Wagnerové víme, že nejen dal Wagnerovi také některé své skladby, především pro strovi se líbily, hovořil o nich, rozbíral je. To vše bylo plánů do budoucna, které měl spojeny především s ním dem Wagnerem. Nepochybně, Wagner dovedl být přátem Humperdincka přišlo toto krátké, dvouleté přátelství dletil na plných sedm let svoji kreativitu. Našel sice sám sebe ně docela náhodným setkání s pohádkou bratří Grimmů se mu vytvořit dílo nesporně mistrovské, ale nelze se ujmou, že je to přece jen málo vzhledem k míře jeho talentického mistrovství. Byl asi nejnadanější z těch, kteří Klingsorovu kouzlu, a platil způsobem nejkrutějším – z sama.

ZROZENÍ JEDNÉ OPERY

„Od té doby, co jsem přijel k Wagnerovi do Bayreuthu, byl náhle konec s mou vlastní produkcí . . . Hlavní je najít opět sám sebe poté, co jsem se po devět let sám sobě odcizoval“, píše Engelbert Humperdinck Johannu Degenovi v roce 1890.

První krok v tomto směru se uskutečnil ještě v Mohanu. Než tam 1. května odjel, vyřídil ještě spěšně malou prosbu své sestry Adelheid. Byla to opět jedna z oněch „náhod“, které, téměř nepovšimnuty, v sobě nesou netušený vývoj. V naléhavém dopise ho Adelheid prosila o zhudebnění čtyř dětských písní pro svou právě dokončenou pohádkovou hru „Jeníček a Mařenka“. K textům písní, které měly být zpívány dvojhlasně, připojila krátký popis své dramaturgie, s jejímž vznikem to bylo tak:

Svého času byla v jedněch rodinných novinách uveřejněna „Sněhurka“ v dramaturgii Adelheid Wetteové s písněmi jejího bratra; ta měla takový úspěch, že básnička byla oněmi novinami požádána, aby pro ně formou hudebních her pro děti zpracovala další pohádky. Zpočátku nevěděla, po čem sáhnout; tu ji však pozorování vlastních dcer, které s loutkovým divadlem improvizovaly pohádku O Jeníčkovi a Mařence, přivedlo na myšlenku zvolit si právě ji. Dlouhou dobu se však cítila v provedení omezoována; příčina tkvěla ve zlém úmyslu pohádkových rodičů poslat děti, aby je zkazili, do lesa. Adelheidin mateřský cit se bránil této krutosti, které se ve hře pro své děti chtěla vyhnout. Teprve když dostala nápad spojit tuto příhodu, jako lehký trest za neposlušnost, s poetickým motivem hledání jahod, rychle hru dokončila.

Vyhlídky „Jeníčka a Mařenky“ nebyly špatné; pohádky byly o vánocích velmi vyhledávány a zájem rostl. Tak se začalo se zápallem přepracovávat. Protože kromě Wetteových, kteří přicházeli pravidelně každý víkend, byli nápomocni i Engelbertův otec, nevěsta a její mladší sestra, nabyl rodinný kolektiv veselého a příjemného rázu, což byl také důvod, proč Humperdinck nazýval jevištní dílo dozrávajícím díky tolikerému úsilí žertem „rodinnou chorobou“.

Koncem srpna byl celý text hotov. Přibyl výrobce košťat, písečný a rosný mužiček, scéna rodičů v prvním obraze, děti s koláči a ještě mnohé, co původní text neobsahoval. Kardinální otázka, zda party „Jeníčka a Mařenky“ mají být komponovány pro dětské či dospělé představitele, byla z uměleckých důvodů rozhodnuta ve prospěch dospělých.

Během září dokončil Humperdinck jedním tahem téměř celou kompozici. Toto pro něj nezvyklé tempo ukazuje, jak blízká mu látka byla.

Z původního textu zůstalo jen „Taneční dueto pojd', tančí se mnou . . .“). Jako doplňky byly použity upraveny dvě lidové písně: „Píseň pro Zuzanu“ na začátku prvního a „Píseň šípků“ na začátku druhého aktu.

Téměř hotová kompozice byla předvedena v Kolíně před pozvanými hosty. Vzbudila všeobecné nadšení, Humperdinck nebyl spokojen; viděl ještě mnohé, co bude třeba . . .

Objevily se však potíže. Nedostatky v textu a korekturách ostatních působily rušivě. Kniha byla předčítána v kruzích a vzbudila rozpaky, takže Humperdinck psal, že už teď získal představu o přijetí, kterého se pohádka publika nejspíše dostane. Byly postrádány mnohé lidové jako Jeníčkovy hledání cesty s „půvabnou křemínkovou“ a další známé a oblíbené rysy pohádky. Že se po scéně mluví o hladovění a bídě, bylo haněno jako realismus, který nezapadá do pohádkové atmosféry. Požadovalo se obnovy originálu bratří Grimmů a ve velice neurčitých odůvodňovalo, jak si to dotyčný představuje. „Jak vidíte,“ píše Adelheidě a Hermannovi, „je věc ohromně jednoduchá, však může zhruba říci, jak se věc má dělat, ale provedení je v druhém.“

Úsudky tohoto druhu, jakkoli zněly málo povzbudivě, mohly ovlivnit celek, rozpoznáný jako správný; bylo třeba dost detailů, které musely být písemně vyjasněny s Kolínem, bylo mimo jiné potřeba třikrát textově i hudebně přepracovat ladu čarodějnice, než dostala podobu, která nám dnes známa je a samozřejmě.

V prosinci byla hotová kompozice finále a malé opery. Již byla ukončena pohádková opereta, kterou obdržela Hofmayer jako svatební dar u příležitosti oficiálního zasnoubení o v roce 1890.

Protože ho netlačil čas — s uvedením se počítalo teprve v zimě v Karlsruhe a Frankfurtu — mohl se Humperdinck jistě dovolit novat vylepšování. Jeho často vysmívaná váhavost (ve skutečnosti umělecká tíseň, nevydat z perá nic neuspokojivého) se měla prokázat jako šťastná: během těchto dodatečných oprav prokázal nakonec celé dílo, zprvu nechtěně, v operu se všim, co k tomu. Tuto myšlenku sice podnítila už Wetteová, ale Engelbert ztratil trval na operetě: cítil se vázán slibem Hedvice, že partitura končí nejpozději do jara. Když teď zkracoval mluvené dialogy a pokoušel se je zkusmo hudebně skicovat, psal nevěstě: „Fakť, teď opět na Jeníčkovy a Mařence a zdokonaluji tu slátaninu. pomysli, pokaždé, když k němu usedám, stěží odolávám, přece celý ten kus prokomponovat — a přece se musím ovládat, jinak bych byl hotov ještě později . . .“ Podobně píše Wette

jedno místo, v němž Mařenka vypráví právě prožitý smatického hlediska jistě zcela zbytečné, ale přesto ne-
né, protože nabízí jedinou příležitost k vytvoření t-
— jsem často zcela rozladěn tím, že ti chudáčci malí si
máhat rozvíjením motivu; čarodějnice a oba rodiče j-
mnohém lépe.“

V polovině června odjíždí opět jako účinkující a
do Bayreuthu na tamější premiéru „Tannhäusera“. Bě-
šek si ještě našel čas na dokončení téměř celé první polo-
ho aktu. Poté, co začala festivalová představení, je-
zdržovaly novinářské povinnosti, a jen stále určitější př-
že se ten odvážný kousek podaří a pohádková opera b-
rá“, mu pomáhalo překonat deprese z takové ztráty čas-
tenkrát skutečně odvaha, oddat se tak vážně kompozici r-
ské pohádky. Wagnerovský styl a nové verismo ovládl
ry; pochopení pro zvláštní Humperdinckův záměr moh-
jen nemnozí. I uznalý Richard Strauss, hudební ředitel ve-
jenž také asistoval na festivalu, žil v jiném světě. Na dlou-
cházkách rozvíjel před přáteli plán na hrdinskou ope-
a hřích“ (Guntram). Přesto si spolu s Felixem Mottlem c-
kající pohádkové hudby natolik, že oba přislíbili její uv-
Výmaru a Karlsruhe.

Na poslední týdny „prázdnin“ odjel Humperdinck
nu. Zde, v přátelské atmosféře v domě své nevěsty, vytv-
svěží úvod ke třetímu obrazu „Jeníčka a Mařenky“. V
listopadu je ve Frankfurtu kompozice hotova. Opět na Št-
čer předal hotovou kompozici „Jeníčka a Mařenky“, — t-
opery — své nevěstě. Jednoduše vázaná notová kniha c-
veršované věnování s dodatkem: „Vánoce 1891, na první
našeho zasnoubení.“ Zároveň jí sdělil, že s počínající „s-
jeho díla — tak nazýval zpracování skladby pro orchestr —
teční i jejich sňatek. Jak nevypočitatelné je však dokonče-
leckého díla, měli zjistit i snoubenci, kteří termín svého sňa-
novili na nadcházející jaro. Oni své předsevzetí skutečně
uběhly ještě téměř dva roky, než byla dokončena umělecká
sňatek tónů s orchestrem.

Hned na začátku roku vedlo nachlazení u Humper-
k nepříjemnému onemocnění sluchu; vnímání tónů v levém
bylo posunuto o čtvrt tónu výše než v pravém, navíc slyšel
ství harmonických tónů. Po lékařském zákroku bylo zvukov-
jení obou uší opět obnoveno, zůstala však nedoslýchavost na
ucho.

V zimě 1892 — 1893 bylo vlastně jen málo dnů v měsíci
našel Humperdinck klid pro svou partituru. Tak se instrum-
druhého obrazu protáhla až do 1. února 1893. 1. března
s třetím obrazem; pevně věřil, že bude do konce dubna hotov

en, je z dra
postradatel
oku hudby
musí vypo
sou na to

zpravoda
hem zkou
oviny třet
j znatel
esvědčení
ude „dob
u. Byla i
aivní děl
svět ope
li projev
Výmar
hých pro
ru „Vir
enil vzn
edení v

do Bon
ořil ran
polovin
ědrý ve
entokr
obsahu
í výro
vatbou
se usk
ní um
tku st
nili; a
svatb

dinck
n uch
mnoh
é sp
prav

ci, kd
entat
zač
v. N



E. Humperdinck

51437
E. Humperdinck s Jeníčkem a Mařenkou,
dobová karikatura

bízely se teď také vyhlídky na uvedení ve Frankfurtu, bez ú
ještě neuzavřené otázce premiéry. Ta se měla brzy vyřešit d
hodě: 11. května obdržel Humperdinck telegrafickou vý
Hermana Levisa z Mnichova, aby věnoval skladbu pro tamě
tíval hudebníků. Humperdinck nejprve váhal, potom poslal
ke „Snové pantomimě“ z druhého obrazu pohádkové ope
festival hudebníků přišla pozdě. Ale Leviho fragment tak
že pověřil intendant von Possarta, Perfallova nástupce, ab
sjednal první provedení opery a stanovil je na 14. prosince.
před tím získal dílo i Mottl pro Karlsruhe. Tak byly i s Fr
tem zajištěny už tři přední scény. Čtvrtá, výmarské Dvorn
lo, zůstala, dokud Richard Strauss pobýval v Egyptě a
předběžně nerozhodnuta. A přece měl nakonec právě Vý
stat přednost.

Po slavnostech školy v Bayreuthu u příležitosti první
čí její existence se Humperdinck nejprve sám vrátil do Fran
Zde 17. září dokončil partituru „Jeníčka a Mařenky“. Byl
čas. Chyběl ještě celý prováděcí materiál a instrumentace
hry. Konečně, 1. října, byla partitura v 50 autografovaných
plátech hotova. Víc nebylo vyrobeno, protože vada
Schott, které ještě pochybovalo o šanci na úspěch a přev
prodej, počítalo nanejvýš se 40 divadly. Jeden krásně
exemplář daroval Engelbert svým rodičům ke 40. výročí sv
října); jim také věnoval své první operní dílo. Do stanove
částku zkoušek v Mnichově a Karlsruhe zbývaly ještě čty
v té době bylo nutné zvládnout značné pensum věcí. Kron
tury k předešlé a vytvoření orchestrálních hlasů spěchal
výtahy pro klavír; ty byly v první řadě potřeba pro nas
a zkoušky. Nabídl se k tomu Iwan Knorr. Kvůli urychlení
brání Humperdinckův žák Oskar Fried a mladý klavírista
edberg; toho později vystřídal Hans Pfitzner.

26. října o sobě dal slyšet i Výmar. Intendant von
prohlásil, že je připraven uvést na vánoce „Jeníčka“ —
budou vyžadovány žádné zvláštní ústupky.“ Hospodář I
divadla ve Výmaru, sám také skladatel, je tak málo př
o úspěchu naivní pohádkové opery, že počítá pouze s
představeními, z nichž první má být benefice pro zan
a „nesmí pokud možno způsobit žádné výdaje.“ Záhy v
maru přichází i něco jiného. Richard Strauss se vrátil ze s
ské cesty a seznámil se s partiturou. 1. listopadu došel c
furtu jeho hezký dopis:

Milý příteli!

Právě jsem si prohlédl partituru Tvého „Jeníčka a Mařenky“ a hned sedám za stůl, abych se ti pokusil vylíčit, jak velmi mne tvé dílo nadchlo.

Skutečně, to je mistrovské dílo první třídy, k jehož šťastnému dokončení Ti skládám k nohám má nejsrdčejší blahopřání a nejhlubší obdiv; je to po dlouhé době opět něco, co mi zaimponovalo.

Jaký humor, jenž osvěží srdce, jak půvabně naivní melodika, jaké umění a cit v zacházení s orchestrem, jaká dokonalost v utváření celku, jaký vzkvétající objev, jaká nádherná polyfonie a vše originální, nové a tak ryze německé!

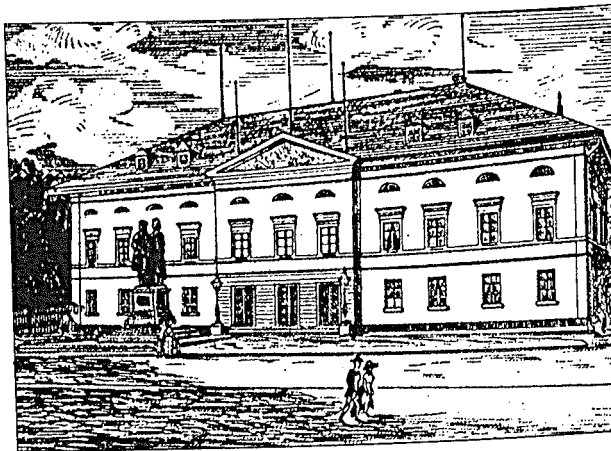
Můj milý příteli, Ty jsi velký mistr, jenž milým Němcům dává dílo, které si sotva zaslouží, které však přesto, doufejme, velmi brzy budou umět ocenit v celém jeho významu. Nu, a když ne, tak Ti prozatím patří nejvřelejší dík jednoho z věrných přátel a stejně smýšlejících druhů za radost, kterou jsi mu způsobil . . . Naléhavě Tě však prosím, abys trval na tom, že to budu dirigovat já. Myslím, že „Jeníček a Mařenka“ by měli být uvedeni na vánoce tady . . . Je to zatračeně těžké, ten Jeníček! Ještě jednou nejsrdčejší blahopřání a tisíc pozdravů od Tvého věrného přítele a obdivovatele.

Výmar, 30. října 1893

Richard Strauss

22. října je hotová i předehra; ale klavírní výtahy pokračují jen pomalu, mladí pomocníci mají přece jen málo zkušeností. Karlsruhe, které, jako druhá ze scén, stanovilo uvedení na 30. prosince, sestavilo konečně, k velké mrzutosti vydavatele, samo veškerý prováděcí materiál. Osudná je však úspěchanost Hermana Wettea; prodává libreto elberfeldskému vydavateli novin Samueli Lukasovi pro jeho edici „Lukasovy operní knihy“. Skladatel by býval raději měl verše i hudbu v jednom prodeji; tuší komplikace, ke kterým pak skutečně mělo dojít.

Začátkem prosince se opět vyskytlo plno věcí, které ho odváděly od práce: korektury, práce pro noviny, návštěva. Přijel Mottl se ženou, a Strauss hrál svého „Guntrama“. 7. prosince konečně Humperdinck sbalil zbytek korektur, vzal si dovolenou a den nato odjel s Hedwikou do Mnichova. Poslední zkoušky, předběžně na jevišti Reзиденčního divadla, sám provázal na klavír. Nálada je neobyčejná, všichni jsou nadšeni půvabem té pohádkové opery, které není rovno, Possart jako režisér a Levi jako dirigent se své úlohy ujali s velkou láskou. Když poprvé slyší hrát orchestr, má Humperdinck „famózní dojem“. Pohnut píše své sestře: „Dnes ráno jsem měl to štěstí být přítomen zkoušce orchestru, který mi dal to, co jsem už dlouhou dobu postrádal: velký vnitřní úspěch. Je mi blaze jako Mojžíšovi, protože z dálky viděl požehnanou zemi.“



Výmarské divadlo, kde měla Perníková chaloupka v roce 1893 svou premiéru

Ale toto umělcovo štěstí, líčené v euforii, utrpělo rá-
den nato ulehla s chřipkou představitelka Mařenky, líbez
Borchersová — pozdější manželka vydavatele Bruckmann
z premiéry 14. prosince nebylo nic; byla přesunuta na 3
na tentýž den, se kterým se počítalo v Karlsruhe a Mn
ztratil své prioritní právo ve prospěch Výmaru, který trv
prosinci.

Nová rána čekala Humperdincka ve Frankfurtu
Lukas vznesl protest proti otištění „jeho textu“ v partituru
ním výťahu, pokud nebude i hudba poskytnuta k prode
platnému majiteli“. Situace byla vážná. Protože ještě ne
vydavatelská smlouva se Schottem, mohl Lukas doufa
sebe získá celou operu za podmínek, které bude určova
by nebyly právě příliš výhodné pro skladatele, bylo nasr
situace se zlepšila teprve, když Humperdinck uplatnil f
před dvěma lety bylo přiznáno autorství textu a jeho ses
prodat pouze právo na prodej knihy, ne však práva aut
byl především odstraněn incident, který už způsobil zas
dávek materiálu, i když Lukas i nadále nešetřil dalšími

Po tomto vánočním překvapení přišla zpráva, že p
v Karlsruhe muselo být kvůli onemocnění přesunuto n
„Chřipka na každém rohu a v každém koutě“, uzavře
peramentní sdělení Mottl. „Co já se narozčiluji!“ Na

ohlásil telegram v noci 23. prosince úspěšnou premiéru „Jeníčka a Mařenky“ pod vedením Richarda Strausse ve Výmaru. Humperdinckovi museli odříct účast; byli vázáni v Mnichově. Strauss je od toho také zrazoval; jako všude vládlo i ve Výmaru chřipkové období, chřipkou bylo postiženo osm členů orchestru. Naneštěstí ležela Pauline de Ahna, „Jeníček“ a pozdější choť Richarda Strausse, v posteli s vyvrtnutou nohou, a musela předat part představitelce „Mařenky“ slečně Schubertové, jejíž roli teď ve spěchu převzala začátečnice, slečna Kayserová. Navíc ještě chyběla předehra, protože materiál v důsledku sporu s Lukášem ještě nedorazil. Tak se stalo, že představení nemělo tvář, kterou mu chtěl Strauss dát. Úspěch však pohnul intendanta k dalším představením, při nichž už ve druhém bylo obnoveno původní obsazení a začleněna předehra.

Z knihy:

Wolfram Humperdinck:

Engelbert Humperdinck, život mého otce.

inu, když
zná Hanu
na. Takže
0. — tedy
ichov tak
val na 23.
Samuel
e a klavír
ji „právo
existoval
at, že pr
t on. A ž
adě. Jeh
akt, že m
stra mohl
orská. Ta
tavení do
nároky.
ředstave
a 5. ledn
el své tem
proti tom

DER GUTMÜTIGE VAGABUN ENGELBERT HUMPERDINCK

Er wurde am 1. September 1854 im kleinen rheinländischen Städtchen Siegburg geboren, wo sein Vater Direktor des Gymnasiums war. Seine ersten Schritte auf dem Weg ins Reich wurden von der Mutter mit Klavierstunden und einem Koloratursopran begleitet. Er begann bald zu komponieren, wenn erst Kompositionen des vierzehn- bis fünfzehnjährigen erhalten geblieben sind, dazu gehören vor allem der »Hymnus«, der zur Verherrlichung der aus Frankreich zurückkehrenden Preußen geschrieben wurde, und auch die »Maria« für Tenor und Streicher. Trotzdem stand lange Zeit fest, ob die Musik sein Beruf sein wird. Auf Wunsch des Vaters begann er, mit der Architektur zu kokettieren, was jedoch von langer Dauer war. Im Jahre 1872 zeigte er dem Direktor des Kölner Konservatoriums, Ferdinand Hiller, seine Opern »Goethes »Claudine von Villa Bella« und der »Papst des 17. Jahrhunderts« in der »deutschen Musik«, wie Hiller (einst tatsächlich ein Wunderkind, ein Freund Mendelssohns) oft genannt wurde, erkannte das Talent. Humperdinck siedelte bald um — der erste Abschied vom Wanderdasein.

Auch die anderen Lehrer am Kölner Konservatorium (Gernsheim, Jensen) waren mit Hiller einer Meinung und teilten Humperdinck als »ungewöhnlich begabt«. Trotz der Schwierigkeiten das Studium des jungen Musikadepten überhaupt nicht aufzugeben, war oft krank und mußte darüber hinaus in Gastwirtschaften für den Lebensunterhalt dazuverdienen. Ihn traf auch ein schweres Unglück. Im Jahre 1875 starb die Schwester, die er verlobt war, an einer schweren Lungenentzündung und im gleichen Jahre brannte sein Elternhaus mit fast allen seinen Handschriften ab. Erst im Herbst 1876 wandte sich ihm das Glück wieder zu, er erwarb ein Stipendium der Mozartstiftung der Stadt Frankfurt am Main, konnte somit im Studium fortfahren. Die Kommission in Frankfurt war großzügig, daß sie ihm in Anbetracht seines anhaltenden Krankheitszustandes das ursprüngliche Stipendium von 1000 auf 1800 Mark monatlich erhöhte. Humperdinck wählte sich die Königliche Musikschule in München und wurde dort Schüler Josef Rheinbergs. Während des Münchner Studiums entstanden die ersten Werke Humperdincks, vor allem Lieder, gleichzeitig machte er sich auch sein Kreis wichtiger Bekanntschaften. Im Jahre 1878 hörte er in Köln Verdis Requiem unter der Leitung des Kapellmeisters Hans von Bülow und wurde zur gleichen Zeit mit dem alten Freund Franz Schuberts, Franz Lachner, bekannt, einem recht alten, aber geschworenen Antiwagnerianer. Trotz des Altersunter-

men sie einander näher und Lachner lud Humperdinck schließlich sogar zu einem Urlaub ein, während dem er ihm Stunden gab. Humperdincks technische Kenntnisse hatten schon hohes Niveau erreicht, gleichzeitig verstärkte sich auch sein Renommee. Anfang 1878 bestellte die Musikschule bei ihm ein Werk, die Kantate »Die Wallfahrt nach Kevlaar« (nach H. Heine). So entstand Humperdincks erstes großes Werk, dessen Premiere mit zweifellosem Erfolg im gleichen Jahre stattfand.

Im Jahre 1879 errang Humperdinck den ersten Preis im Mendelssohnwettbewerb, was es ihm ermöglichte, nach Italien zu reisen. Auf diese Weise lernte er den ganzen italienischen Süden von Rom bis Neapel kennen, wo er das erste Mal Richard Wagner begegnete. Nach der Rückkehr nach Deutschland ließ er sich in Bayreuth nieder, wo er sich an der Einstudierung des Parsifals beteiligte. Er fuhr dann wieder zur Erholung nach Italien, ist aber im Herbst 1882 schon in Paris, wo er durch Franz Liszt nicht nur mit französischen Musikern (Saint-Saëns, d'Indy), sondern auch mit Turgenjew und einer ganzen Reihe anderer Künstler bekannt wird. Aus der Pariser Umarmung riß ihn erst ein Telegramm von Wagner mit der Einladung nach Venedig, wo als Überraschung für Frau Wagner Wagners Jugendwerk, die Sinfonie C-Dur, aufgeführt werden sollte. Anfang 1883 war Humperdinck wieder in Paris, er weilte vor allem im Kreis der dortigen Wagnerianer. Dort erreichte ihn am 14. Februar die Nachricht vom Tode Richard Wagners. Das war für Humperdinck ein äußerst schwerer Schlag. »Sein Werk ist vollendet, für mich starb er jedoch alzu früh«, kommentierte Humperdinck seine Situation und übertrieb dabei nicht. Bis 1890, bis zum Beginn der Komposition von Hänsel und Gretel, war er lange Jahre nicht fähig, auch fast nur eine Note zu schreiben.

Um sich zu beruhigen, fuhr er nach Spanien: Toledo, Córdoba, Sevilla, Granada. Im Sommer weilte er in Marseille und dann in der Schweiz. Paradoxerweise kehrte gerade dort sein Lungenleiden zurück, und er kam mehr tot als lebendig in Köln an, wo es seinem Schwager, Dr. Wette, gelang, ihm im letzten Augenblick das Leben zu retten. Kaum daß Humperdinck einigermassen genesen war, erhielt er aus Frankreich ein beachtliches Angebot. Eine bestimmte Französin, Madame Pelouze, sie besaß eins der berühmten Schlösser an der Loire, Chenonceaux, und liebte fanatisch Wagner, hatte beschlossen, auf ihrem Schloß »Le Petit Bayreuth« einzurichten und hier den Parsifal aufzuführen. Humperdincks Aufgabe war es nun, das Werk für Streichorchester und zwei Klaviere zu bearbeiten. Diese ungewöhnliche Aufgabe nahm ihn verhältnismäßig stark gefangen, auch wenn er dafür nur wenig Zeit hatte, denn er war zweiter Kapellmeister der Kölner Oper geworden. An dieser Stelle wurde er aber, trotz der Empfehlungen

von Liszt, Brahms und Bülow, nicht freundlich aufgenommen, was sein undankbarer Ruf als Wagnerianer verschuldete. Ähnliches wiederholte sich dann auch in Bonn. Gerade damals litt er an heftigen Depressionen. Er suchte die Einsamkeit, ertrug diese dabei aber nur schwer. Er besuchte Bayreuth, eigentlich nur das Grab Wagners. Bayreuth war im Jahr nach Wagners Ableben eine tote Stadt, die Witwe des Meisters, Frau Cosima, ständig in Schwarz gehüllt, empfing niemanden. Und so reiste Humperdinck noch trauriger nach München, um den Parsifal für einen einzigen Zuschauer, den bayrischen König Ludwig II., vorzubereiten. Auch der Anblick des seltsamen Königs, der ganz allein im Dunkel seiner Loge saß, konnte auf Humperdinck nicht ermunternd wirken. Mit den Bizzarrieren wollte es gar kein Ende nehmen. Auf Empfehlung von Richard Strauß wurde Humperdinck vom »Vater der Dicken Berta« oder dem »Kanonenkönig« A. Krupp engagiert. Er hatte hier die seltsame Funktion »Musikergast«! Eine ganz eigenartige Aufgabe, praktisch keinerlei Pflichten, vielleicht, daß er zeitweilig etwas auf dem Klavier vortrug. Und das alles für ein vorzügliches Gehalt und eine nicht weniger vorzügliche Wohnung in einer Essener Luxusvilla.

Das konnte jedoch Humperdinck nicht lange befriedigen und tat es auch nicht. Nach einigen Monaten dieses verwünschten Dienstes beschloß er, Deutschland zu verlassen und nach Spanien zu reisen. Er erlebte noch weitere kleinere Peripetien (Krankheit, vernarrte Liebe zu einem bestimmten Fräulein) und verließ Ende 1885 Deutschland, um in Barcelona am Konservatorium die Stelle eines Lehrers anzutreten.

Wie sich bald zeigte, war das keine glückliche Lösung. Die Studenten und Lehrer in Barcelona begeisterten sich nur für die italienische Oper, während sie Bach, Beethoven oder Wagner gegenüber nur, und das im allerbesten Falle, kühle Höflichkeit zeigten. Das ärgerte »l'Allemande« natürlich. Darüber hinaus beherrschte er kein einziges Wort Spanisch und so waren die Ergebnisse seines Unterrichts einfach katastrophal. Zu all dem erkrankte er erneut und war schließlich froh, nach nicht ganz einem halben Jahr Spanien verlassen zu können. Über das Schloß Chenonceaux und Bayreuth gelangte er nach Köln, wo er eine Professur am Konservatorium annahm. Gleichzeitig begann er in deutschen Zeitschriften und Zeitungen Musikkritiken zu schreiben. Damals bahnten sich schon bedeutende Veränderungen in seinem Leben an. Im Jahre 1880 nahm er die Arbeit an Hänsel und Gretel auf, verliebte sich in seine zukünftige Braut, Hedwig Taxer, und begann auf Wunsch Cosima Wagners, deren Sohn Siegfried zu unterrichten. Eine endgültige Wende stellte dann die wohl an allen deutschen Opernhäusern begeisterte Aufnahme von Hänsel und Gretel dar (Premiere 23. XII. 1893).

Diese Oper veränderte durchgreifend vor allem Humperdincks finanzielle Verhältnisse. Sie erbrachte ihm allein in den Jahren 1900–1910 Tantiemen in Höhe von 2 Millionen Mark! Der tatsächlich außerordentliche Erfolg des Werks bedeutete jedoch vor allem eine wesentliche schöpferische Ermunterung, und so kam es, daß Humperdinck, als er im Frühling 1895 erneut nach Italien reiste, im Gepäck auch das Libretto seiner neuen Oper Die Königskinder mitführte. Sie hatte am 2. Januar 1897 Premiere und ihr Erfolg kam dem von Hänsel und Gretel gleich, obwohl er, wie die Zukunft zeigte, nicht von derselben Dauer war, was wohl an der düsteren Stimmung der Handlung, vielleicht auch an der ungewöhnlichen Form lag, denn die Königskinder waren halb Oper halb Melodrama. Gerade diese sonst recht interessante Konzeption hat schwer überwindbare Interpretationsschwierigkeiten zur Folge, die schon von sich aus eine größere Popularität des Werks verhindern. Die Premieren bedeuteten, wo auch immer in der Welt, Erfolg, ja sogar Triumph. So war es auch in London und in Petersburg – beide Premieren dirigierte der Komponist selbst.

Das Jahr 1898 brachte dem Komponisten in Form einer Gehörerkrankung Unglück. Humperdinck nahm mit jedem Ohr eine andere Tonhöhe wahr und sein Gehör verschlechterte sich im allgemeinen. Als er die stark gedrängte Instrumentierung eines seiner Schüler durchsah, bemerkte er: »Das ist Musik für Beethoven, Smetana und . . . Humperdinck!« Darüber hinaus erkrankte er an einer so starken Lungenentzündung, daß er zum zweiten Mal in seinem Leben an den Rand des Grabes geriet. Kaum war er ein wenig genesen, fuhr er in seinem unstätigen Dasein fort. Einen weiteren Triumph feierte er in Paris, während er in Deutschland nach Berlin übersiedelte. Er entwickelte vor allem organisatorische Tätigkeit, für die er dank seiner Uneigennützigkeit und Großzügigkeit ausgezeichnete Voraussetzungen besaß. Die Studenten mochten und verehrten ihn und die Komponisten waren ihm verbunden und schlossen gern mit ihm Freundschaft, denken wir nur an Richard Strauß, Gustav Mahler, Max Schillings, Eugen d'Albert oder den jungen Bruno Walter und Wilhelm Furtwängler. Er hatte die Gabe, geliebt zu werden, und das zeigte sich überall, wo er erschien. In Italien war er mit Boito und Giordano, in Frankreich vor allem mit Massenet, aber auch mit Charpentier befreundet, in England gehörte er zu den populärsten Persönlichkeiten in Musikerkreisen. Aus zahlreichen objektiven Gründen konnte er sich nicht auf die Arbeit konzentrieren, und so machte die Komposition seiner nächsten Oper Heirat wider Willen nur sehr langsame Fortschritte und hatte dann unter der Leitung von Richard Strauß erst am 14. April 1905 Premiere. Auch dieses Mal war es ein großer Erfolg, nichtsdestoweniger hat das Werk, obwohl es sich zweifellos um inspirierte und feinfühlig niederge-

schriebene Musik handelt, bis jetzt seine Lebensfähigkeit nicht unter Beweis stellen können.

In dieser Zeit wurde Humperdinck mit Max Reinhardt bekannt, der gerade in Berlin eine Reihe seiner berühmten Premieren begann. In Reinhardts Inszenierungen nahm die Szenenmusik einen wichtigen Platz ein, sie sollte eng mit dem Geschehen auf der Bühne in Verbindung stehen. Der anspruchsvolle Regisseur war nicht bereit, sich mit einer durchschnittlichen »Kapellenmusik« zufrieden zu geben und wandte sich mit dem Wunsch zur Zusammenarbeit gerade an Humperdinck. Humperdinck war einverstanden und seine Bühnenmusik zur Inszenierung des Kaufmanns von Venedig am Ende des Jahres 1905 bedeutete eine neue Etappe in seinem kompositorischen Schaffen. Die letzten Tage des Jahres verbrachte er in New York, wo die Oper Hänsel und Gretel vor vollkommen ausverkauftem Haus (die letzte Karte erwarb angeblich Mark Twain) einen weiteren triumphalen Erfolg feierte. Dieser wurde schließlich zu einem der Anlässe für die Entscheidung Humperdincks, die Königskinder in reine Opernform umzuwandeln. Die Premiere war wieder der Metropolitan Oper bestimmt, und Humperdinck beteiligte sich fieberhaft an den Proben. Wieder schloß er hier eine ganze Reihe schöner Freundschaften, unter anderem mit Toscanini, Caruso, Emma Destinn und vor allem mit Puccini, dessen Mädchen aus dem goldenen Westen hier kurz vorher seine Weltaufführung erlebte. Das Echo auf die Königskinder verklang leider recht bald, es wurde von der Premiere des Rosenkavaliers von Strauß überschattet. Und so drehte sich Humperdincks Reisekarussell weiter: Berlin, Hamburg, London, Mailand, Rom und Begegnungen mit Goldmark, Elgar, Saint-Saëns, Debussy. Als dann Humperdinck nach Nordafrika fuhr (Algier, Tunis, Ägypten), stand Europa am Rande der Kriegskatastrophe. Nach Kriegsausbruch sträubte sich der sechzigjährige Komponist, den grauenhaften Berichten von den Schlachtfeldern Glauben zu schenken. Die Welt hatte sich plötzlich vollkommen verändert und er fühlte sich vereinsamt, insbesondere als die Schwester und seine Ehefrau starben. Auch das Ende des Kriegs änderte an dieser Entfremdung nichts; Berlin blieb für ihn das »Narrenhaus an der Spree«. Nur seine Schüler liebte er wie einst und sie waren der Trost seines Alters. Sie vergalteten ihm Gleiches, sogar die jüngste Generation, zum Beispiel Kurt Weill. Humperdinck starb am 21. September 1921. Für das Publikum bleibt er wohl doch ein wenig ungerechterweise der Autor eines einzigen Werks, der Oper Hänsel und Gretel.

HUMPERDINCKS MÄRCHENOPER

Am Ende des 19. Jahrhunderts entstand eine ganze Reihe von Märchenoperen. Das gilt vor allem für die deutsche Oper. Wir können in diesem Zusammenhang aber auch an das Werk Rimski-Korsakows oder an die Teufelskäthe und Rusalka von Antonín Dvořák erinnern. Dieses beachtliche Interesse am Märchengenre können wir auf verschiedene Weise interpretieren, zum Beispiel als Alternative zu Wagners Musikdrama und dem italienischen Verismus oder als Reaktion auf die verstärkte Industrialisierung der europäischen Kultur. Wir erinnern lediglich daran, daß die Märchenoper nicht irgendeine Erfindung des musikalischen Spätromantismus ist. Forschen wir in der Geschichte nach der ersten Märchenoper, gelangen wir bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, als Baldassare Galuppi zu Goldonis Libretto die Märchenoper »Il paese della Cuccagna« schrieb. Das häufigste Motiv für Märchenopern ist wohl Aschenputtel, das zum Beispiel von J.L.Laruett (1759), N. Isouard (1810), D. Sreibelt (1811), G. Rossini (1817), C. Reinecke (1878), J. Massenet (1899), E. Wolf-Ferrari (1900) und L. Blech (1905) vertont wurde. Trotz allem kann das Vordringen von Märchenstoffen in die Opernthematik gerade in Deutschland bei den sogenannten Wagnernachfolgern festgestellt werden. Wir können der Ansicht zustimmen, daß der Weg von Wagners Mythen zu den Märchen der politischen Entwicklung von der Monarchie zur Republik entspricht, wobei das Problem schon deshalb nicht vereinfacht werden darf, weil die Märchen nicht in gleicher Weise bearbeitet sind. Auf der einen Seite stehen deutlich realistische Märchen, wie zum Beispiel die Teufelskäthe oder Hänsel und Gretel, auf der anderen Seite Märchen, die stark symbolistisch verstanden werden, ungefähr in dem Sinne wie sie O. Wilde, M. Maeterlinck und G. Hauptmann bearbeitet haben. Es handelt sich also um den Unterschied zwischen Kinder- und Kunstmärchen. Bei weitem nicht alle Komponisten des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts haben Märchen geschrieben. Viele von ihnen, zum Beispiel P. Cornelius, H. Goetz, L. Blech, H. Wolf oder Nietzsches Freund Peter Gast versuchten, sich vom belastenden Wagnererbe, das für viele ein Danaidenerbe war, durch die Hinwendung zu den älteren Formen der komischen Oper zu befreien. Klassisches Beispiel hierfür kann Der Barbier von Bagdad von P. Cornelius sein. Andere wieder inspirierten sich am volkstümlichen Ton der deutschen frühromantischen Oper, und der starke Anklang, den die Werke, die wir heute höchstens nur noch dem Namen nach kennen (z.B. »Dornröschen« von Ferdinand

Langer, 1871, »Der faule Hans« von Alexander Pitter, 1885, »Der Bärenhäuter« von Siegfried Wagner, 1899), beim Publikum fanden, beweist deutlich, daß diese Wahl richtig war, soweit sie jedoch in der Musiksprache bei aller Neigung zur Volkstümlichkeit die kompositionell-technischen Entdeckungen Wagners nicht verleugnete. Daß das weder eine Notlösung noch eine kurzatmige Reaktion war, beweisen die Märchenoperen unseres Jahrhunderts, beispielweise »Die drei Wünsche« von B. Martinù, »Wir bauen eine Stadt« von P. Hindemith oder Henzes erfolgreicher »Pollicino« (1980).

Mit dem Romantismus hat die späromantische Märchenoper vor allem gemeinsam, daß sie ihre Motive aus dem Schatz der Volksmärchen schöpft. Kompositorisch stützen sich dann eindeutig die meisten Autoren auf die Arbeit mit Leitmotiven, wenn auch nicht so konsequent wie der Bayreuther Meister. Das gerade ist der Fall Humperdincks und seiner Oper Hänsel und Gretel, die als einzige aus der umfangreichen Literatur von Märchenoperen aus dem letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts lebendiger Bestandteil des heutigen Opernrepertoires blieb. Der Erfolg dieses Werks kann überraschen, wenn wir bedenken, daß Hänsel und Gretel im heutigen Sinne des Wortes keine Kinderoper ist – dafür ist die Orchestration der Partitur zu dicht und das polyphone Geflecht der Stimmen zu kompliziert. Andererseits kann über diese Musik viel Lobenswertes gesagt werden. Besonders auffallend ist vor allem ihr volkstümlicher Ton, der entweder direkt aus dem Volkslied oder wenigstens aus Reminiszenzen hervorgeht. Darin bestehen auch der Zauber und die Suggestivität Humperdincks melodischer Inspiration. Glücklicherweise ist auch die Rhythmik dieser Musik. Sie hat oft tänzerischen Charakter, ist unkompliziert und lebhaft. Kompliziert dagegen ist das harmonische und polyphone Element der Partitur. Das erfahren wir schon beim Anhören des Vorspiels, in dem die vier Hauptthemen der Oper verarbeitet sind. Es beginnt in C-Dur, die als Dominante zu F-Dur, der Haupttonart des Werks, verstanden werden muß. Mit der Wahl der Tonarten für die einzelnen Bilder erreicht Humperdinck die notwendigen Stimmungskontraste, wie es beispielweise der Vergleich der ersten und der zweiten Szene und überhaupt am besten der tonmalerische »Hexenritt« zeigen. Etwas unerwartet ist eigentlich der Schluß des Werks. Humperdinck beendet sein Märchen religiös anklingend, vierstimmig choralartig. Hier muß darauf hingewiesen werden, dass der Komponist ein strenggläubiger Katholik war, daß ihm die natürlich erlebte Freude, der Zorn, Furcht, Angst und Heiterkeit als Ganzes im Gebet mündeten. Nur zur Vollständigkeit erwähnen wir, daß Humperdinck für die Inszenierung Cosima Wagners in Dessau einen neuen Schluß kom-



Jacob a Wilhelm Grimmové

ponierte, der dann jedoch auf die gleiche Weise ausklingt wie der ursprüngliche.

Eine Besonderheit von »Hänsel und Gretel« und gleichzeitig eine Schwierigkeit ist der Umstand, daß Humperdinck die Kinderrollen für erwachsene Sängern bestimmt hatte. Der Hauptgrund hierfür ist selbstverständlich die kompakte, tonlich massive Orchestrierung, die von Kinderstimmen kaum bewältigt werden kann. Trotzdem tauchen heute regelmäßig Versuche auf, nicht nur Hänsel und Gretel, sondern auch die beiden Feen von Kindern singen zu lassen. Werden dabei geeignete Stimmen gefunden und gelingt es dem Dirigenten den Orchesterklang zu »zähmen«, klingt eine solche Inszenierung selbstverständlich überzeugender und besser. Mit der Besetzung der Oper werden überhaupt alle möglichen Experimente vorgenommen, das betrifft vor allem die Rolle der Knusperhexe, die trotz energischer (und vergeblicher) Proteste des Komponisten in der Regel einem Tenor anvertraut wird. Psychologisch viel interessanter ist ein anderes, mögliches Verfahren, nämlich den Part der Mutter und der Knusperhexe von einer einzigen Darstellerin singen zu lassen. Der Part übersteigt somit zwar die Reichweite zweier Oktaven, kann aber nach Meinung des Regisseurs Arno Wüstenhöfer auf diese Weise klar betonen, daß die Welt der Mutter (das sichere Zuhause) und die Welt der Hexe (die Welt der Gefahren) zwei Aspekte des Gleichen sind. Wie ersichtlich ist, kann der dem Selbstzweck dienende Regisseurismus neuzeitlicher Opernregisseure auch unterhaltsam sein. Das Ganze hat jedoch einen Haken: Märchen müssen von Kindern vollkommen ernst genommen werden, sonst ist ihr ganzer Zauber dahin.

ENGELBERT HUMPERDINCK THE KIND-HEARTED ROVER

Engelbert Humperdinck was born on 1 September 1854 in the small Rhenish town of Siegburg where his father was principal of the local Gymnasium. His first contact with music were piano lessons given by his mother, a fine coloratura soprano. He started composing very early but it is only the compositions he wrote at the age of 14 and 15 that have been preserved, among them the Jubelhymnus, composed in tribute to the victorious Prussian army returning from France, and Ave Maria for tenor and strings. Whether or not he would become a musician by profession was not decided for a long time. It was father's wish that Engelbert devote himself to architecture but his initial interest soon faded away. In 1872, he showed his overture to Goethe's *Claudine von Villa Bella* to the director of the Cologne Conservatory Ferdinand Hiller and the "pope of Rhenish music" as Hiller (once a child prodigy and a friend of Mendelssohn) was dubbed immediately discerned his gift. Humperdinck soon moved to Cologne. That was the first of this many travels.

Other teachers at the Cologne Conservatory (Gernsheim, Jensen) agreed with Hiller's opinion and found Humperdinck an "extraordinarily gifted student". Still, the study of the talented young musician was not entirely without difficulties. He was often ill and to finance his studies he had to earn some money working at the temples of beer. Among the other hardships he had to endure was the death of his beloved sister, a severe inflammation of the lungs, and a fire which destroyed his birthplace and nearly all of his manuscripts — all of which occurred in 1875. It was not until autumn 1876 that he had more luck: he was awarded a scholarship of the Mozart foundation in Frankfurt and could continue his studies. The granting committee was so generous that in view of his ill health they increased the original annual sum of 1,000 Marks to 1,800 Marks. Humperdinck chose the *Königliche Musikschule* in Munich where he began to study with Joseph Rheinberger.

It was during his study in Munich that Humperdinck composed his first major works, mostly songs, and where he enlarged the circle of his important friends. In 1877, he heard Verdi's *Requiem* in Cologne conducted by the composer himself, and met a long-time friend of Franz Schubert, Franz Lachner, an old man and a sworn anti-Wagnerite. In spite of the difference in their age, the two men became friends and Lachner invited Humperdinck to spend holidays with him during which he gave him lessons. Humperdinck's technical knowledge was already advanced, and he was gradually earning renown. In early 1878, the music school com-

missioned him to compose a cantata, *Die Wallfahrt nach Kevlaar* (based on Heine). It was Humperdinck's first large-scale work and was premièred in summer of that year with great success.

In 1879, Humperdinck won the Mendelssohn Prize which enabled him to travel to Italy. He got to know the whole of southern Italy, from Rome to Naples, where he first met Wagner personally. After his return to Germany, he settled in Bayreuth and assisted in the preparation of *Parsifal*. He then left for Italy to have some rest but in autumn 1882 was already in Paris where, thanks to Liszt, he met French composers such as Saint-Saëns and d'Indy, as well as Turgenev and several other artists. His stay in Paris was interrupted by a wire from Wagner inviting him to Venice where one of Wagner's early works, *Symphony in C major*, was to be performed as a surprise for Mrs. Wagner. In early 1883 Humperdinck was in Paris again, spending most of his time with the local circle of Wagnerites. It was there that he learned about Wagner's death on 14 February. Humperdinck was shocked by the news. "Though he had concluded his work I still consider his death as premature", Humperdinck commented on his own situation and he was not exaggerating. For many years, exactly until 1890 when he began composing *Hänsel und Gretel*, he had been unable to write a single note.

To calm down he decided to go to Spain: Toledo, Córdoba, Sevilla, Granada. In summer, he stayed in Marseilles and then in Switzerland. There, quite paradoxically, his lung disease recurred and when he returned to Cologne he was on the brink of the grave. His brother-in-law, Dr Wette, saved his life at the last minute. As soon as Humperdinck recovered he received an interesting offer from France. A Madame Pelouze, a wealthy Frenchwoman who owned the Chenonceaux chateau on the Loire and was a fanatical admirer of Wagner decided to have built "Le Petit Bayreuth" at the chateau and stage *Parsifal* there. She asked Humperdinck to write an arrangement for a small string orchestra and two pianos. The unusual task attracted the composer although he only had little spare time after he became second music director of the Cologne opera. In spite of recommendations from Liszt, Brahms and Bülow, he was not welcomed particularly warmly there because of his label of a Wagnerite. The situation was repeated later in Bonn. He suffered from severe depressions then, seeking seclusion but, at the same time, taking it hard. He visited Bayreuth or more precisely Wagner's grave. The year when Wagner died Bayreuth was a dead city and the Master's widow, Mrs. Cosima, clad in black all the time, did not receive any guests. Humperdinck, more depressed than before, left for Munich, to prepare a production of *Parsifal* for a single person, the Bavarian King Ludwig II. The view of the eccentric King sitting alone in the dark of his box was far

from encouraging. And that was not the last bizarre thing that occurred to Humperdinck. On the recommendation of Richard Strauss, Humperdinck was hired by the "Father of the Big Bertha" or the "cannon king", A. Krupp, for the peculiar post of "Musikergast". The duties were virtually none except for an occasional piano performance. The pay was very nice as was the housing in a luxury villa near Essen. This, however, was something which could not impress Humperdinck and he became bored very soon. After a few months of this strange service he decided to leave Germany for Spain. His departure in late 1885 was preceded by an illness and a crazy love for a young lady. Once in Spain, he accepted the position of teacher at the Barcelona Conservatory.

It became clear very soon that his decision had not been good. Both the students and the teachers in Barcelona were enthusiastic admirers of the Italian opera, and accepted Bach, Beethoven, and Wagner with a cold courtesy at best. The "Aleman" could not but feel offended. Moreover, he did not know a single word in Spanish, and the results of his teaching were catastrophic. On top of all that he fell ill again and, less than six months later, left Spain quite gladly. Travelling via Chenonceaux and Bayreuth he arrived in Cologne and accepted professorship at the Conservatory. He also became a music critic of some German magazines and newspapers. At that time, several important changes were about to take place in his life. In 1880, he started work on *Hänsel und Gretel*, fell in love with Hedwiga Taxer whom he later married, and following a request by Cosima Wagner, began to teach her son Siegfried. The enthusiastic reception of *Hänsel und Gretel* at opera theatres across Germany (first performed on 23 December 1893) brought the biggest change.

Firstly, the success of *Hänsel und Gretel* radically changed Humperdinck's financial situation. In the period 1900–1910 alone, he was paid two million Marks in royalties for the opera! Above all, however, the success stimulated his creativity and when he left for Italy in spring 1895, he had with him the libretto for his new opera *Königskinder*. It was first performed on January 1897. Its success was similar to that of *Hänsel und Gretel* but proved not to be equally enduring probably because of the rather grim story or the unusual form combining opera and melodrama. The very interesting combination brings about difficulties in interpretation and staging which are almost insurmountable and have been one of the factors preventing the work from being more widely performed. This notwithstanding, premières of the opera took place across the world (e.g. London and Petersburg, both conducted by the composer himself) were always a phenomenal suc-

The year 1898 brought bad luck to Humperdinck. His hear-

ing got worse and he heard tones of a different pitch in each ear. His hearing also got weaker. Looking at the excessively heavy instrumentation written by one of his pupils he remarked: "This is music for Beethoven, Smetana and . . . Humperdinck." Moreover, he got a severe inflammation of the lungs again and, for the second time in his life, was on the brink of the grave. As soon as the state of his health slightly improved, he resumed his unsettled life. He triumphed in Paris, and moved to Berlin. He was particularly active as organizer for which he was extraordinarily gifted also thanks to his selflessness and broad-mindedness. Students loved him and other composers, among them Richard Strauss, Gustav Mahler, Max Schillings, Eugene d'Albert, or the young Bruno Walter and Wilhelm Furtwängler felt obliged to him and were on friendly terms with him. He had the gift of winning people's love wherever he went. His friends in Italy included Boito and Giordano, in France Massenet and Charpentier, and he was one of the most popular figures in the musical circles in England. For many objective reasons he could not concentrate on work and the composition of his next opera *Heirat wider Willen* proceeded only very slowly. It was first performed on 14 April 1905, conducted by Richard Strauss. It was a great success again but has not proved to have an enduring vivacity although the music is certainly inspired and finely written.

At about the same time, Humperdinck met Max Reinhardt who had only just begun the series of his famous premières in Berlin. In Reinhardt's productions, incidental music played an important role and had to be closely linked with stage action. The very demanding director did not want it to be standard "Kapellmeister" music and turned to Humperdinck with a request for assistance. Humperdinck agreed and his incidental music to *The Merchant of Venice* composed at the close of 1905 marked the beginning of a new stage in his compositional activity. He spent the last days of the year in New York where *Hänsel und Gretel* was played to a full house (with the last ticket having allegedly been bought by Mark Twain) and was a fantastic success. That success prompted Humperdinck's decision to rework his *Königskinder* and give it a pure operatic form. It was to be première at the Metropolitan Opera again and Humperdinck attended the rehearsals with a keen interest. He became friendly with, among others, Toscanini, Caruso, Destinn and, particularly, Puccini whose *Girl of the Golden West* had had a world première at the opera not long before. The success of *Königskinder* was, however, soon eclipsed by the première of Strauss's *Der Rosenkavalier*, and Humperdinck's travels continued - Berlin, Hamburg, London, Milan, Rome, and meetings with Goldmark, Elgar, Saint-Saëns, Debussy. By the time Humperdinck left for North Africa (Algeria,

Tunisia, Egypt), Europe was on the brink of a war catastrophe. After the war broke out, the 60-year-old composer could not believe the grim news from the front. The world had changed radically and he felt lonely particularly after his sister and his wife died. The end of the war brought no change to his feeling of alienation, and Berlin remained for him a "madhouse on the Spree river". The only people he still loved were his pupils who were a source of consolation to him at the close of his life. They rewarded him with similar affection, even the very young among them, such as Kurt Weill. Humperdinck died on 21 September 1921. Rather unjustly, he is remembered as the author of only one work, namely *Hänsel und Gretel*.

HUMPERDINCK'S FAIRY OPERA

In late 19th century, several fairy operas were composed. Most of them were German, but the operatic output of Rimsky-Korsakov, or Antonín Dvořák's *The Devil and Kate* and *Rusalka* should also be mentioned in this respect. The remarkable interest in the genre of fairy tale can be interpreted in different ways, e.g. as an alternative to Wagner's musical drama and the Italian verismo, or as a reaction to the growing industrialization of European culture. The fairy opera was not an invention of late Romanticism in music. Looking back into the history of music in an attempt to establish which was the first fairy opera, we can go as far back as the mid-18th century when Baldassare Galuppi wrote *Il paese della Cuccagna* to Goldoni's libretto. *Cinderella* was probably the most frequently set fairy tale (e.g. by J.L. Laruette — 1759, N. Isouard — 1810, D. Sreibelt — 1811, G. Rossini — 1817, C. Heinecke — 1878, J. Massenet — 1899, E. Wolf-Ferrari — 1900, and L. Blech — 1905). It was, however, in Germany that fairy tales were most frequently the theme of operas, particularly so among Wagner's successors. We could probably agree with the view that the orientation away from Wagnerian myths and towards fairy tales corresponded to the political development from monarchy to the republic, but the problem cannot be oversimplified because the treatment of fairy tales is only seldom identical. On the one hand, some fairy tales are very realistic (such as *The Devil and Kate*, or *Hänsel und Gretel*), while others are treated in a symbolic manner (as, for example, those of O. Wilde, M. Maeterlinck, and G. Hauptmann). The difference therefore is rather one between children's and artistic fairy tales. Only a few of the composers writ-

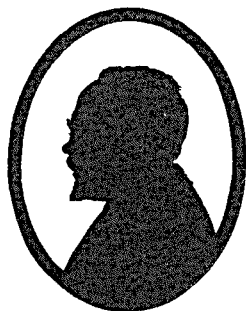
ing in the last third of the 19th century composed on fairy-tale themes. Many, like P. Cornelius, H. Goetz, L. Blech, H. Wolf or Nietzsche's friend Peter Gast tried to shake off the Wagnerian legacy which was more of a burden to them and leaned towards earlier forms of the comic opera. Cornelius's *Der Barbier von Bagdad* was a classical example of this. Others were inspired by the folk tone of early Romantic German operas, and the great success among the public of works of which we know today only the names if anything (such as Ferdinand Langer's *Dornröschen*, 1871, Alexander Ritter's *Der faule Hans*, 1885, Siegfried Wagner's *Bärenhäuter*, 1899) clearly showed that their decision was good if, in their inspirations by folk music, these composers did not renounce Wagner's compositional and technical inventions. Proof of the fact that this was not only a reaction provoked by the circumstances and that it was not short-lived either is provided by such 20th-century fairy operas as B. Martinů's *Life's Hardships*, P. Hindemith's *Wir bauen eine Stadt*, or Henze's successful opera *Pollicino* (1980).

The link between Romanticism and late Romantic fairy operas consists in that they were thematically based on collections of folk tales. Compositionally, most authors relied on work with leitmotifs though they were not as consistent as the Master from Bayreuth. This is the case of Humperdinck and his *Hänsel und Gretel* which is the only one from the numerous literature of fairy operas of the last decades of the 19th century which is still a part of contemporary repertoire. The success of the work may seem surprising considering that *Hänsel und Gretel* is not what is regarded as a children's opera today, particularly due to the heavy orchestration, and the complexity of the polyphonic tissue of the parts. On the other hand, the music of the opera is praised for its remarkable folk tone inspired by folk tunes either directly or in reminiscences. This is where the charm and the suggestiveness of Humperdinck's melodic inspiration spring from. The rhythm of the music which is often of a dance character, simple and lively, is yet another important factor. The harmonic and polyphonic components of the score are more complicated. We realize this when listening to the overture, in which the four main themes of the opera are treated. It begins in C major which is to be understood as the dominant of F major, the main key of the opera. With the selection of the keys for the individual scenes, Humperdinck succeeded in creating the necessary contrasts of mood which can be illustrated with a comparison of the first and the second scene, and especially the onomatopoeic "Witch's Ride". The finale is somewhat unexpected. Humperdinck closes his fairy tale with a religious-style four-voice of a choral character. We should know that the composer was a true Catholic who saw the natural joy, anger, anxiety,

fear and gaiety all issue into a prayer. For the information to be complete, let us add that for the production of the opera by Cosima Wagner in Dessau, Humperdinck composed a new finale the effect of which was, however, not different from the original one.

One specificity of *Hänsel und Gretel*, which is also the source of the biggest difficulty in its production, is that adult voices are needed for the children's roles. This is due particularly to the heavy orchestration of a massive sound which children's voices would hardly cope with. Still, there have been regular attempts to cast children in the parts of *Hänsel* and *Gretel*, as well as the two fairies. If suitable voices are found and the conductor manages to "tame" the sound of the orchestra, the effect is certainly more convincing. The jugglery with casting includes entrusting the part of the Witch to a tenor although the composer had emphatically (but in vain) protested against just that. Psychologically more interesting would be having the parts of Mother and Witch sung by one person. The range would then have to cover more than two octaves but, according to director Arno Wüstenhöfer, the fact that the world of the Mother (or the safety of home) and the world of the Witch (representing danger) are only two aspects of one and the same thing can thus be emphasized. This proves that directional experimentation can sometimes be fun. There is only one catch in it: children must take the fairy tale seriously, otherwise all its magic is lost.





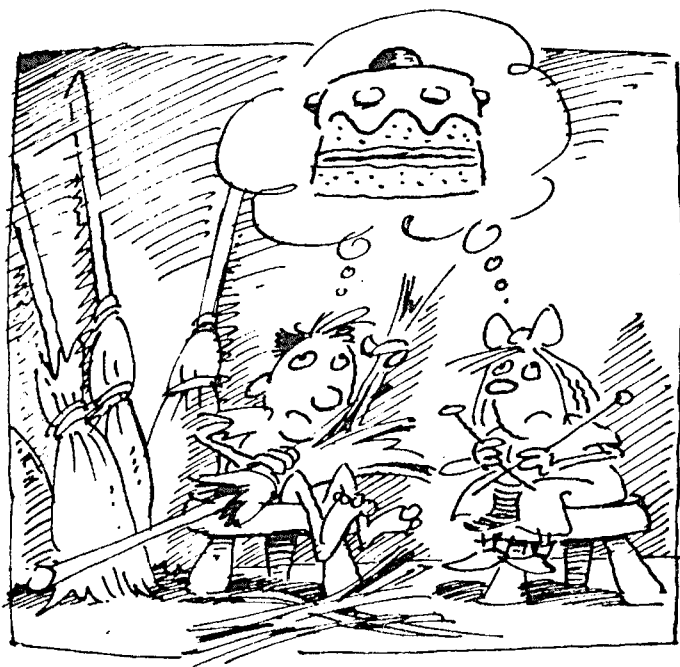
E N G E L B E R T
HUMPERDINCK
Perníková chaloupka
HÄNSEL UND GRETEL

Opera o třech obrazech
na motivy pohádky bratří Grimmů
Libreto napsala Adelheid Wetteová
Přeložila Eva Bezděková

PRVNÍ OBRAZ

1. scéna

- MARENKA: Co to mlasklo v trávě?
To je kmotr čáp.
On na boso si vyšel
a na žábu šláp.
A ted' se zas ozvalo
klapity klap.
To on asi zobákem
žabičku chňap!
- JENÍČEK: Ten se má čeho najíst!
Já bych místo žabky
si buchtu dal spíš!
Kde mám ji ale sebrat,
když prázdná je spíž!
Ach, máme to bídu,
ach máme to kříž,
vždyt' by tady hlady snad
pošla i myš!
Taky bych něco snědla!
- MARENKA: Kéž přišla by máma nám večeri dát!
- JENÍČEK: Mě stejně jako tebe už trápí hlad.
- MARENKA: Ach, kéž by byl tu aspoň chléb:
- JENÍČEK: celičkou půlku já bych ho sněd!
- MARENKA: Jeníku, víš co by řek' táta náš?
Co vždycky říká, však to znáš:
že se člověk nesmí dát,
se vším vždycky má se prát!
- JENÍČEK: Já vím, to tuze krásně zní,
jenže člověk se toho nenají!
Mně zdá se, že je to spousta let,
co byly vdolky naposled.
Vdolky a na nich másla kousek,
žlut'oučké byly jako house.
Víš, co bych si přál?
- MARENKA: Mlč, radši nemluv dál,
sic vrásky by žal ti nadělal.
A jestlipak víš,
jak vypadáš?
Bubák jsi a bubák budeš náš!
Jak přišel sem, tak musí ven!



Pryč odtud musí,
je na nás krátký.
Jen at' si zkusí
vrátit se zpátky!
Bubák, bubák už nesmí k nám!
Nezdoba, protiva, kouká jak vrah,
ale tím marně nám chce nahnat strach.
Jak přišel sem,
tak musí ven!
Že v břiše hlady
nám trochu kručí?
Sváry a vády
víc lidí mučí.
Jak přišel sem,
tak musí ven!
Nač jsou mi rady,
nic mě nenaučí,
když ve mně hlady
už všechno skučí.

JENÍČEK:

MAŘENKA, JENÍČEK:

Bubák, bubák už nesmí k nám,
my z toho protivy nemáme strach!
Huš, huš, huš,
klid' se už,
sic ti dám!

MAŘENKA:

Je pryč!
Ty taky ses přestal zlobit
a za to ti moc dobrou zprávu povím.

JENÍČEK:

Dobrou zprávu?
Copak to může být?

MAŘENKA:

Však ihned uslyšíš!
Zachovej klid
a těšit se běž!
V krajáči tam je mléko,
co sousedka dala nám.

JENÍČEK:

Až máma přijde, tak to se ví,
že určitě kaši nám uvaří!
Hejsa hej!
Kaši, kaši tu já mám rád,
bud' jistá, že ji nenechám stát.
A ted'ka už sbíhají se mi sliny!
Ta smetana!

MAŘENKA:

Hned bych ji slízal všecku!
Ty mrško mlsná!
Slízat ji chceš?
Hned toho nech
nebo dostaneš!
Dost řečí a do práce už a hned!
Ještě tu máme zametat.
Máma co nevidět vrátí se zpět
a potom . . . víš, jak nám bude lát.

JENÍČEK:

Zametat? A zrovna ne!
Je to hrozně otravné.
Pořád jen práce,
s tou je jen kříž.
Zpívat a tancovat
mám chut' spíš!

MAŘENKA:

Tancovat, tancovat,
to věru mám chut' i já,
když k tomu k dobru
se písnička dá.
Jednu z nich v zásobě dávno máme,
písničku k tanci od kmotry známe!
Ted' mi ruce musíš dát,

- naučím tě tancovat.
 Jednou tam, jednou sem,
 koukej, jak to dovedem!
- JENÍČEK: Tancovat bych s tebou měl?
 Já to nikdy neuměl.
 Když to ale musí být,
 tak se to chci naučit!
- MAŘENKA: Napřed nohy t'apy t'ap,
 potom ruce klapy klap,
 jednou tam, jednou sem,
 koukej jak to dovedem.
- JENÍČEK: Napřed nohy t'apy t'ap,
 potom ruce klapy klap,
 jednou tam, jednou sem,
 už to dovedem.
- MAŘENKA: Hled'me jen jak ti to jde,
 pro prvně to není zlé.
 Budeš dobrý tanečník,
 už ti chybí jenom cvik.
 Poskočit si hup, hup, hup,
 k tomu zaluskat lup, lup, lup,
 jednou tam, jednou sem,
 koukej, jak to dovedem.
- JENÍČEK: Poskočit si hup, hup, hup,
 k tomu zaluskat lup, lup, lup.
 Jednou tam, jednou sem,
 už to dovedem.
- MAŘENKA: Dobře na mě pozor dej,
 pak to po mně udělej!
 Vlevo, vpravo, vzhůru, dolů,
 zatočme se pěkně spolu.
 Pojd'!
- JENÍČEK, MAŘENKA: Mně by se věčně chtělo tancovat,
 žalu mám už dost,
 než plakat je přec líp se smát
 a smutek je zlý host.
- MAŘENKA: Tra la la la la . . .
 Jeníčku, můj bratříčku,
 jen toč se,
 Jeníku, můj bratře,
 jen se toč!
 Máš u mě být, máš u mě být,
 tak rychle ke mně skoč!

JENÍČEK: Nač k tobě jít, nač k tobě jít,
já nevěděl bych proč.
S tak malou holkou tancovat
je přece ostuda!

MARENKA: Ty slečny chceš?
To přece nemůžeš,
tak tancuj s kým se dá!
Tra-la-la. Tra-la-la . . .
Jeníčku, můj bratříčku,
jen toč se,
Jeníku, můj bratře,
jen se toč!

JENÍČEK: Tra-la-la, la-la-la . . .
Jsi náfuka, jsi náfuka
a v botě díru máš!

MARENKA: Jsi protiva, jsi protiva,
že si mě dobíráš.
S tak hloupým klukem tancovat
je přece ostuda!

JENÍČEK: Ty sedět chceš?
To nemůžeš!
Tak tancuj s kým se dá!

MARENKA: Tra-la-la, la-la-la . . .
Jeníčku, můj bratříčku,
jen toč se,
Jeníku, můj bratře,
Jen se toč!

JENÍČEK: Tra-la-la, la-la-la . . .

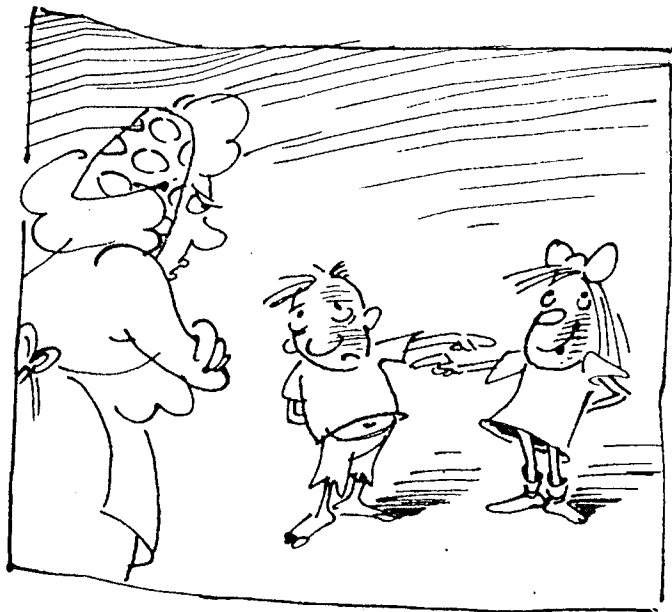
MARENKA, JENÍČEK: Nám nezabrání tancovat
bota dřavá
a doufejme, že jednou snad
ji máma spravit dá!

MARENKA: Jeníčku, můj bratře,
jenom toč se.

JENÍČEK: Tra-la-la, la-la-la . . .

2. scéna

MATKA: Děti!
MARENKA: Jde máma!
JENÍČEK: Ježda, jde máma!
MATKA: Ach, co je to?
Co se tu děje?




MARENKA, JENÍČEK:

MATKA:

My jenom jsme chtěli . . .
Chásko!
Nechám vás chvíli a je zle!
Takhle tu řídit namísto práce,
jak by byl svátek do tance dát se?
Když s tátou věčně se plahočíme,
snad od vás pomoc též čekat smíme.
Slyšíš?
A vy? Už hotoví jste?
No ukaž!
To má být pletení tvé?
A ty? No?
Kolik jsi košť'at svázal
a kolik táta jich udělat kázal?
Jen co najdu hůl,
vy ničemná sloto,
tak chytnu vás
a dám vám co proto!
Jezu!
Z krajáče zbývá jen ucho!
Dík tobě, neposluch!



Co? Spratku, budeš se smát?
Počkej, tatínek nebude rád!
Marš, marš! Do lesa!
Nasbírat jahody!
Bude to?
A tenhleten koš at' plný je jich,
sic dám vám nářez
až vás přejde smích!
Teď mám z hrnce vlastně jenom střepy.
Ach, v čempak uvařím, kdo mi ho slepí?
Jak dál žít bez peněz?
Je pusto v mé spíži
i kůrčička pro děti
najde se stíží,
nic v hrnci a v díži
a ve sklepě nic!



Vždyt' máme jen vodu,
nic víc!
Jsem už v koncích,
chtěla bych umřít!
Jak dál žít bez peněz?

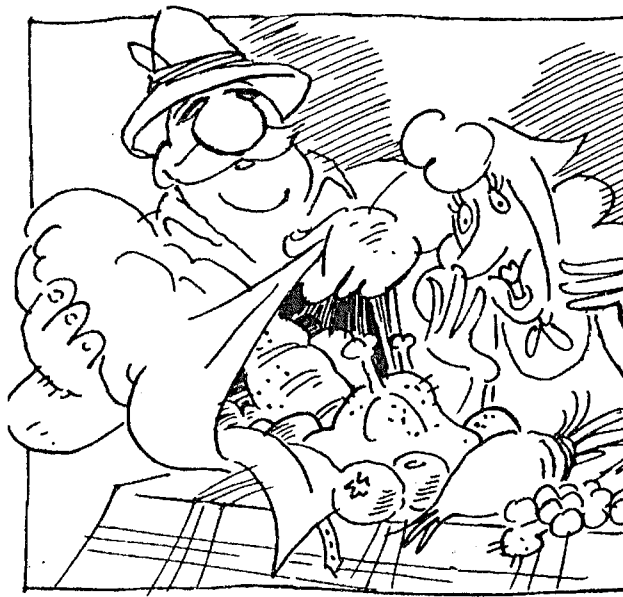
3. scéna

TÁTA:


Tra-la-la-la, tra-la-la-la!
Mámo, už mě tady máš!
Tra-la-la-la, tra-la-la-la,
dnes mi jistě pusu dáš!
Tak se ubožáci ptají,
čím to, je, že bídu mají.
Jejich žaludek díru má
a ta díra je bezedná!
Nouze je macecha zlá!
Tra-la-la, tra-la-la-la-la,
nouze je macecha zlá!
Kdo si denně husu dává,
tomu pak se snadno zdává,
že i my přec máme dost,
týden hryžem jednu kost!
Nouze, ukrutný je host,
nouze ukrutný je host!
Že hlad je kuchař nejlepší,
to též se dávno dobře ví.
Jak nám však, hlade, uvaříš,
když prázdnotou nám zeje spíž?
Tra-la-la-la, tra-la-la-la,
kmínku tuze rád já mám!
Tra-la-la-la, tra-la-la-la,
koukej, matko, co ti dám!
No, no!
Kdo tím svým křikem mě probudil?
Že táta by zpíval?
Že ten by to byl?
I kdež!
To zvíře tam,
co v břiše mám,
to skučí tak
a krákorá!
Tra-la-la, tra-la-la-la!
A ten netvor jménem hlad,

MATKA:

TÁTA:



- tra-la-la-la, tra-la-la-la-la,
chtěl by rychle dostat žrát!
- MATKA: Já vím.
Ten netvor měl by zticha být!
Já jistá jsem, že dostal pít!
- TÁTA: Proč ne?
Jednu si snad vypít smím?
Snad se hned nezlobíš?
- MATKA: Jen běž!
Že pití nesnáším,
to přece dobře víš!
- TÁTA: Jsi zlá!
Nejprve pojď me jíst,
levity pak mi můžeš číst!
- MATKA: Dnes opět není výběr žádný
a na kutě zas půjdem hladní!
Nikde nic, ani kost,
jenom vody je ještě dost!
- TÁTA: Tra-la-la-la, tra-la-la-la,
když máš mě, tak si nezoufej,
dnes nám totiž bude hej!
Pohled', ženo!
Je tvé srdce spokojeno?

- 
- MATKA: Co? Co to vidím?
Sýr a máslo!
Špek a rýže!
Hrách a vejce!
My se budem mít jak kníže!
Čočka, vuřty a to zde?
Libra kávy zrnkové!
- TÁTA: Tra-la-la-la, tra-la-la-la,
hopsa-sa,
dnes nám věru bude hej!
- TÁTA, MATKA: Tra-la-la-la, tra-la-la-la,
hopsa-sa,
dnes nám věru bude hej!
- TÁTA: A ted' ti všecičko vypovím:
za lesem, tam po kraji
na svátky se chystají,
na jarmarky, poutě, hody,
na velké svátky, na závody.
Obchodu se bude dařit,
slunce nám ted' začne zářit,
nebot' u pořádných lidí
se ted' myje, drhne, cídí.
Když jsem tohle uviděl,
od domu jsem k domu šel:
Mám košť'ata! Mám košť'ata!
Metou sama,
jak to říká naše máma!
Já draho rozprodal jsem celý sklad
a za to tady máš co na stůl dát.
Snášej hrnce, pánve, mísy,
budou hody jako kdysi!
Sláva nám!
I nám i košť'atům!!
- MATKA: Sláva nám i našim košť'atům!
- TÁTA: Ale počkat!
Kde Mařenka vězí?
Kde je Jeník?
Tak co je s ním?
- MATKA: Mě se ptáš?
Což já to vím?
Co je jistější, než smrt,
že je krajác na padrt'!
- TÁTA: Co? Náš krajác rozbitý?
- MATKA: Napřed ještě vyliť.

TÁTA: Krucinál!
 Jen počkej si ženo,
 jak je přehnu přes koleno!

MATKA: Já jim uložila práci,
 ale jim se radši chtělo hrát si.
 Slyšela jsem je už venku
 výskat a dupat jak někde v šenku.
 No a tak jsem dostala na ně zlost . . .

TÁTA: Zvedlas ruku . . .
 MATKA: . . . a s ní máchla
 a krajáč měl dost.

TÁTA: A krajáč měl dost.
 MATKA, TÁTA: Ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha!
 TÁTA: Já znám tu tvou zlost,
 musím se smát!
 Ale příště hled' na krajáč dbát!
 A teď už řekni,
 kde dětičky jsou.

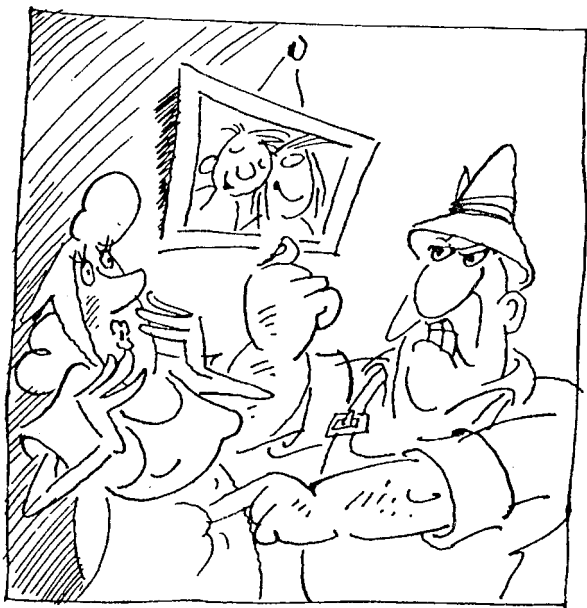
MATKA: Co já vím?
 Snad až za horou!
 TÁTA: Až za horou?
 To neslyším rád.

MATKA: Tam jahod je dost,
 když tak měly hlad!
 TÁTA: Dnes temná je noc,
 ani hvězdička,
 co když zpět cestu nenajdou?

MATKA: Můj Bože!
 TÁTA: Což nevíš,
 což opravdu netušíš,
 že ona tam má chýši svou?

MATKA: A kdo? Kdo vlastně?
 TÁTA: Přece Ježibaba!
 MATKA: Že Ježibaba?

TÁTA: Ty, proč jsi to neřekl dříve?
 Já myslel, že víš to.
 Vždyť ty ve všech lesích bývají přec.
 A téhleté se perníková říká.
 Je to baba zlá a ukrutná
 a čáry svoje prý od d'ábla zná.
 Je z těch, co potají
 prý s koštětem na sněm létají.
 Jít musí z nich strach,
 když tak letí v těch tmách,
 sviští nad polem,
 nad hor vrcholem,



MATKA:

i nad slují
tak putují.
Hopsa, hejsa,
tak řítí se nocí!
Ta hrůza!

TATA:

Proč jí říkáš perníková?
V lese pod horou
má chýšku svou
a má ji celou perníkovou.
Ta baba zlá moc dobře zná,
čím dítě snadno zlákat se dá.
Když pak potají jí tam mlsají,
a z domku cukroví loupají,
čeká doma jak sup,
až ven vyběhne dup,
pak na děcko hup,
s ním do pece šup!
Pak je v peci pěkně peče,
až křupavá je kůže.
A co stane se s nimi?
No, pak přece sní je!
Ona sama?
Ona sama!

MATKA:

TATA:

MATKA:

TATA:

MATKA:

Ach ne!
Můj Bože!
Co děti?

TATA:

Hned hledat je jdu!
Hej, ženo, počkej,
kam to jdeš?
Snad nechceš jít sama?
Vždyt' já jdu též!

DRUHÝ OBRAZ

1. scéna

- MARENKA:** Tu v lese stojí mužík,
ten mužíček,
má purpurový pláštík,
ten pláštíček.
Já se ale musím ptát,
jak tu může takhle stát,
kdopak mu ten pláštík mohl dát?
Má jenom jednu nožku,
tu nožičku,
na hlavě černou čapku,
tu čepičku.
Já se ale musím ptát,
jak tu může takhle stát,
kdopak mu tu čapku mohl dát?
- JENÍČEK:** Hurá!
Koš plný jahod si nesem domů!
Já slyším už, jak nás máma chválí!
A věneček dám jí k tomu!
- MARENKA:** Hled'! Je hezký jako nikdy dřív.
- JENÍČEK:** Kluci věnečky nenosí.
Když tu holku mám,
dám ho jí!
Stůj klidně, drž hezky,
tu ho máš!
Jako velká dáma vypadáš!
Když jak velká dáma vypadám,
i na kytici právo mám.
- MARENKA:** Královno má,
to zde bud' žezlem tvým.
A chudičkým darem
hold svůj snad ti vzdát smím.
Kuku, kuku, kukačko!
Kuku, kuku, tulačko!
- JENÍČEK:** Slyšíš?
Ty něco ted' pověz nám.
Ted' prozrad',
kolik dlouhých let
tu ještě budem hladověť?
Kuku, kukačko!

MAŘENKA: Kuku, tulačko!
 JENÍČEK: Vykradačko cizích hnízd!
 MAŘENKA: Kuku, kuku.
 JENÍČEK: Koukáš jenom, co kde sníst.
 MAŘENKA: Kuku, kuku,
 udělám to tak i já!
 JENÍČEK: Kuku, kuku!
 MAŘENKA: A sním všechno, co se dá!
 JENÍČEK: Kuku, kuku!
 MAŘENKA: Jendo, co provedli jsme my blázni!
 Košík náš plný byl a je prázdný!
 Počkej, to doma slízneme!
 Zrovna dneska! Ach je, bude zle!
 JENÍČEK: A co? Jenom neplaš se hned.
 Pár jahod! Však se snad nezboří svět!
 MAŘENKA: Snad jich ještě pár natrháme.
 JENÍČEK: Vždyť už padá tma,
 jakpak je hledat máme?
 Už blízko je noc,
 nic nevidět!
 Snad bude líp se vrátit zpět!
 MAŘENKA: Ach běda, běda, je nejvyšší čas,
 vždyť máma a táta už čekají nás.
 Vždy do tmy zpět být
 nás máma učí.
 JENÍČEK: Hú, jak les kvílí a hučí!
 Slyšíš, nač se nás to ptá?
 Děti, děti, ptá se,
 kdopak z vás strach má?
 Sestro, já nevím, kam ted' jít.
 MAŘENKA: Jak to? Ty nevíš?
 Ty netrefíš?
 JENÍČEK: Proč strach bych ale proto měl?
 Jsem přece kluk, ne strašpytel!
 MAŘENKA: Ach Bože, co všechno může se stát?
 JENÍČEK: Jsme v lese, čeho se tedy bát?
 MAŘENKA: Co v tmě se tam leskne?
 Co je to jen?
 JENÍČEK: To přece břízy je bílý kmen.
 MAŘENKA: A tam? Co je tamta hrůzná věc?
 JENÍČEK: T . . . t . . . to pařež trouchnivý je přec.
 MAŘENKA: Mně se zdá, že se šklebí,
 jako by měl na nás hroznou zlost.
 JENÍČEK: Ty, pařeze, přestaň!
 Slyšíš? Už dost!



- MARENKA: Tam! Tam! Ta světla!
A blíží se k nám!
- JENÍČEK: Moc se to podobá bludičkám.
Počkej, já na ně zakřičím.
Hleď, jak já si hned rady vím!
Kdo tam?
- SBOR: Do ta! O á! Á!
- JENÍČEK: Tam někdo je?
- SBOR: Je? Je?
- MARENKA: Těď slyšíš sám: tam někdo je!
Bratře, někdo si pro nás jde!
Já hrůzou se třesu!
Ne, tady nechci být.
Chci zpátky k mamě!
Já chci k mamě jít!
- JENÍČEK: Mařenko, když se ke mně přitulíš,
jsi v bezpečí. Však uvidíš!
- MARENKA: Co noří se tam z mlh a páry?
Hleď, jaké příšerné čáry, máry!
A stále a stále to blíž a blíž jde k nám!
Táto, mámo, ach!
- JENÍČEK: Vždyť já jsem s tebou, sestřičko!

MARENKA:

Ach!

JENÍČEK:

Tak vzmuž se aspoň maličko!

2. scéna

VEČERKA:

Mám všechny děti ráda
a za tmy se k nim vkrádám.
Jdu lehce jako vánek
a dám jim sladký spánek.
Když klesají už únavou,
tu já jim stanu nad hlavou
a když je něžně pohladím,
svět kolem zmizí jako dým
a potom snem jim spaní osladím.
Tam na nebeské pláni
se hvězda k zemi sklání
a z výše na svět sype
mnoho krásných snů.
K té záři vzhlédněte tam vzhůru,
ta z výše na svět sype mnoho krásných snů.
Mně se chce spát!
Mně se též náhle oči klíží!

JENÍČEK:

MARENKA:

JENÍČEK, MARENKA:

Pojďme tedy rychle spát,
krásné sny si nechme zdát,
jak jsme zase zpátky,
jaká je to sláva,
jak nás máma vítá,
jak nám kaši dává,
jak se na nás táta
spokojeně dívá
a jak zase zpívá,
jak často nám se snívá.

3. scéna

Pantomima

TŘETÍ OBRAZ

1. scéna

JITŘENKA:

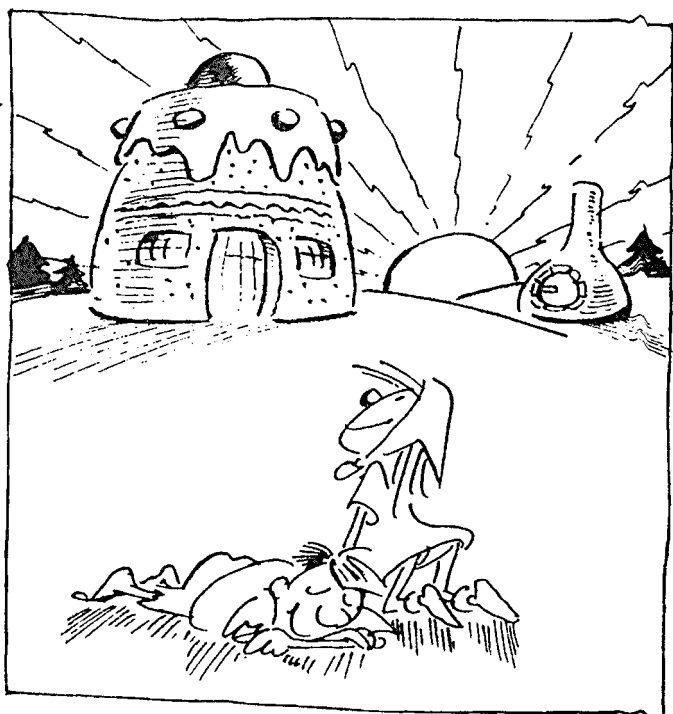
Já jsem lesní panna
a světem chodím zrána,
znám každičkého spáče
a stejně ranní ptáče,
klink, klank, klink!
Já na paprsku slunečním
se snesu lehce ke spícím,
když ještě sen je hýčká,
jim rosou zkropím víčka,
ať probudí se čile,
vždyť východ slunce zrána
je nejhezčí dne chvíle.
Tak vzhůru, spáči,
čas je vstávat!
Teď rosou září tráva,
čas vstát, vy spáči,
čas vstát, čas vstát!

MARENKA:

Kde jsem to?
Spím snad a je to sen?
Já ležím, ležím pod stromem
a slunce větvemi se na mě dívá,
ze všech stran slyším ptáčky zpívat.
Já vím, že dříve vždy vstávají
a písničkou nové ráno vítají.
Vy ptáčci milí, ptáčci zlatí,
vám dobré ráno!
A ten, ten ještě spí jak sysel!
Tak vstávej a styď se!
Tirelireli, jen lenoch spí!
Tirelireli, jen lenoch spí!
Už ptáci jitra zdraví
a v písni slunce slaví.
Tirelireli, tirelireli . . .

JENÍČEK:

Kikirikí, všechno spí!
Kikirikí, všechno spí!
He, to pravda není!
Vždyť záře je to denní!
Kikirikíkí . . .

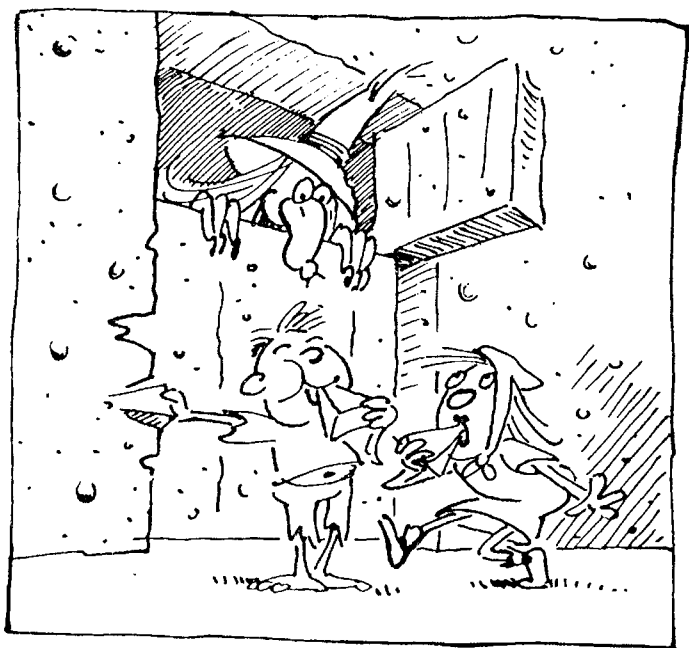


- MARENKA: Ti-ti-ti-ti-tirelirelireli,
ti-tirelirelireli . . .
- JENÍČEK: Ta dnešní noc,
to ti byl div!
Spal jsem tak sladce,
jako nikdy dřív.
- MARENKA: Já zrovna tak: tu pod stromem
jsem měla divukrásný sen.
- JENÍČEK: Správně! I mně sen se zdál.
- MARENKA: V tom snění se hudba snášela s hůry,
snad právě tak zpívají andělské kůry.
Zdálky svítila líbezná zář,
v ní se mi zjevila mámina tvář.
Potom, jak tam stála rozesmátá,
vedle ní se mi zjeví táta.
V nůši nese dárky pro nás i mámu
a ona pusu dá mu.
A víš, čím nejvíc je máma dojatá?

JENÍČEK: Táta má koště ze zlata!
MAŘENKA: Tak stejný sen se i tobě zdál!
JENÍČEK: Ano.
A snad i dál . . .
V tom svém snu
k nim pak jsem šel.

2. scéna

MAŘENKA: Tam ne! Tam ne!
JENÍČEK: No tohle!
Co náhle octlo se zde?
Jak to, že jsem to už dřív neviděl?
MAŘENKA: Ta vůně jak z koblih,
co máme k vánocům!
To vážně je z buchet
a perníku dům!
Má z bábovky střechu
a ze štoly štít
a okna, ta z polevy
musí snad být!
JENÍČEK: Je z buchet
a má i ze štoly štít.
Ta z polevy musí snad být.
MAŘENKA, JENÍČEK:
A mandle a hrozinky
zdobí tu vchod
a hled' jenom hled'
je tu z perníků plot.
Snad spíme dále
a ty se nám jen zdáš.
Jak sídlo krále
ty domku vypadáš.
Snad vládne tu víla
a má-li chvíli čas,
snad bude tak milá
a dál pozve nás.
Snad bude tak milá
a dále pozve nás!
JENÍČEK: Tam nikdo není.
Nic není tam slyšet.
Pojd', zkusíme vejít.
MAŘENKA: Nekřič, mluv tiše!
Blázne, jak můžeme
dovnitř jít?



- Kdo ví, kdo v tom domku
ted' může být.
JENÍČEK: Jen pojd', jen pojd',
vždyt' on vlídně nás zve sám.
On sám, on sám přec
do cesty přišel nám.
MARENKA: Ty myslíš?
No, snad máš pravdu ty.
JENÍČEK: No ovšem!
My smíme sníst ty dobroty!
Pojd' si ochutnat kousíček stříšky.
MARENKA, JENÍČEK: Jen si uhryznem, jen si uhryznem,
jen tak, jako dvě myšky.

3. scéna

- JEZIBABA: Kdopak přišel blíže
a chaloupku mi hryže?
JENÍČEK: Kdo volá nás?

MAŘENKA: To nic, to vánku je hlas!
 JENÍČEK: To nic, to vánku je hlas!
 Jak chutná?
 MAŘENKA: No, jen si kousni!
 JENÍČEK: Ach! Ach! Ach!
 MAŘENKA: Ach! Ach! Ach!
 JENÍČEK, MAŘENKA:
 Já ptám se a ptám se,
 kde vlastně to jsem.
 Mně zdá se,
 že v ráji jsem perníkovém!
 JENÍČEK: Ach, to je chuť!
 MAŘENKA: Jak nebe v puse!
 JENÍČEK: Ta chuť!
 MAŘENKA: Ta sladkost! Ta chuť!
 JENÍČEK: Ach, ta vůně!
 MAŘENKA: Tak mlsat mohla bych
 v jednom kuse!
 JENÍČEK: Hej, ty jsi cukr
 a já jsem myš!
 Že sním tě,
 to tedy klidně si piš!
 JEZIBABA: Kdopak přišel blíže
 a chaloupku mi hryže?
 MAŘENKA, JENÍČEK:
 To nic, to nic,
 to vánku je hlas.
 MAŘENKA: Myško, tam bude kočka
 a ta si na tebe počká!
 JENÍČEK: Hody jsou dnes!
 MAŘENKA: Tak jen taky jez!
 Na co ten spěch?
 Ten kus mi nech!
 JENÍČEK: Kdo rychle jí,
 ten víc toho sní.
 MAŘENKA: Ha, ha, ha, ha, ha, ha . . .
 JENÍČEK: Ha, ha, ha, ha, ha, ha!
 JEZIBABA: Hi, hi, hi, hi . . .!
 JENÍČEK: Kdo jsi?
 Tak pust' mě!
 Nech mě být!
 JEZIBABA: Mí drobečci,
 vy moji boběčci!
 Mě navštívit jdete?
 Díky vám!

Vždyť baculátka
tak ráda mám!

JENÍČEK: Jsi hnusná šereda!
Já chci pryč!

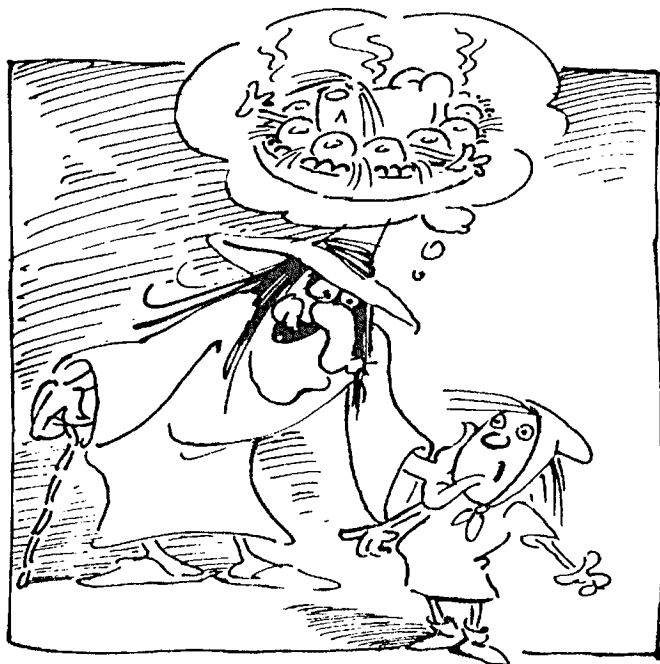
JEŽIBABA: No, broučku,
jen si klidně křič!
Já jsem jen hodná bábinka
a říkají mi Rozinka.
Já laskavá jsem k dětičkám
a stejně hodná být chci k vám.
Znám hromadu dítek roztomilých
a všechny, a všechny
já láskou snědla bych!

JENÍČEK: Víš, co na to odpovím já?
Nech mě, jsi odporná!

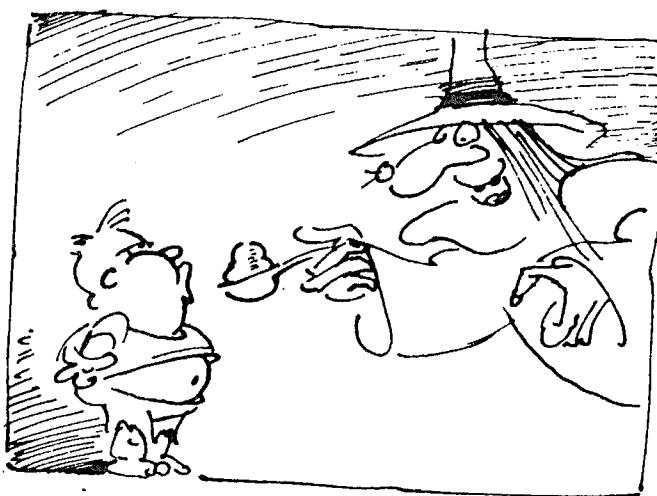
JEŽIBABA: Ha, ha, ha, ha . . .
Tak hezké a půvabné
jsi mé dítě,
že přijde den,
kdy já věru sním tě!
Jen pojd' te ke mně,
mé děti zlaté,
dám vám, co srdce ráčí,
ať dneska dobře se máte!
Je tam karamel a marcipán,
pusinky též vám udělám.
A zázvorky a indiánky
a krachle a pak marokánky.
Mám datle a fíky
a slad'oučké marmelády!
Vždyť znám vaše choutky a spády,
já znám vaše spády!
My nejdem s tebou,
nech si to vše!
My ti nevěříme!

JENÍČEK: Hle, hle, proč tak zle?
Jen radost chci vám přece způsobit.
Tam u mě jak v ráji se můžete mít.
Jen pojd' te ke mně,
mé děti zlaté,
dám vám co srdce ráčí,
ať dneska dobře se máte!

MĀRENKA: Dřív řekni,
proč mého bratra nepustíš?



- JEŽIBABA: No víš, mně tuze hubený zdá se
a chci ho chvíli cukrovím krmit,
at' víc se obalí masem!
A dříve, než se vykrmí,
jen papat, jenom stále papat smí.
Ty kloučku se nadarmo lekáš.
Jen veliká čest a radost tě čeká.
- JENÍČEK: Ty ještě neřeklas mi dost:
co má to vlastně být za radost?
- JEŽIBABA: Ach, moji zlatí, řeknu to tak:
přecházet bude vás i sluch i zrak.
- JENÍČEK: Oči i uši mi slouží až až,
varují mě, co za lubem máš.
Ba ne, Mařenko, nevěř jí nic,
pojď sestříčko, at' už jsme pryč!
- JEŽIBABA: Stát!
Čury mury čury fuk,
stojí holka, stojí kluk.
Ani za celičký svět



nepohnou se ti dva ted',
ani napřed, ani zpět!
Hokus, pokus, kouzla okus!
Na mou hůlku pořád hled',
hůlko, ty ho pěkně ved',
kde je mříž a pevná zed'!
Hokus pokus, bonus jocus,
malus locus, hokus pokus.
Bonus jocus, malus locus!
Hokus pokus, bonus jocus,
malus jocus!
Hokus pokus!
Ty, holka, mi ted' bez odmluv služ!
Krm bratra! Jen se řádně tuž!
Cpát budeš ho jak na krmníku,
vždy hrstku mandlí
a k nim hrstku fíků.
Hned pro ně jdu!
Ty hled' mu je dát!
Však prozatím zde zůstaň stát!
Hu! Děsí mě ta baba zlá!
Tíše, pst! Chytrá se zdá!
Co udělá, zapamatuj si dobře,
to je úkol tvůj.
Jen klidně stav se poslušná
a dělej to, co chce.
Pst, jde!

MAŘENKA:
JENÍČEK:

JEŽIBABA:

Hled', co tu máš!
Ted' tuze si pochutnáš.
Na, ptáčku, polykej!
Do zobáčku si dej!
Čury, mury, re a pas,
at' se hýbat může zas!
Pospíchat koukej, milé dítě,
doufám, že nožky nebolí tě.
Nestůj tu tak jako kůl,
poběž dovnitř, prostři stůl.
Talířky, mističky, nožičky, vidličky,
ale pod to ubrus běličký.
Dej se do toho,
no tak, už běž,
sic v chlívečku
zavřená budeš též!
Hi, hi, hi, hi, hi, hi!
Ten ňouma usnul a zdravě spí,
má mládež spánek hluboký!
Jen spi si dál, tak to má být,
věčný sen budeš záhy snít!
Dřív si tu holku k snědku dám!
Pak na tobě si pochutnám!
Tvoje nožky, ručky tvé,
jaké sousto lákavé!
Oheň plápolá,
je dozlatova těsto,
žár je tam,
já přiložím tam přesto!
Co nevidět, oheň se rozhoří!
Hle, hle, jak to jde!
Polínko plamenem hoří,
na těstě se kůrka tvoří.
Upeču si tě, milé dítě!
Jó pane, pečení je umění.
Ted' zatím si chci dělat chutě,
až vrátím se, pak upeču tě!
Vrátím se k obědu,
jenom co se projedu!
Hle, jak to jde!
Hi, hi, hi, hi, hi . . . !
Hej, koníčku,
skloň hlavičku
a ani hnout,
chci nasednout!

Mé košťátko,
jen nakrátko
se projedem
tu před domem!
Až padne tma,
je chvíle má,
pak mohu hned
jet na výlet!
Raz, dva a tři,
tmu opatří
a čtyři, pět,
at' mohu jet,
at' po šesti
se pošťestí,
co po sedmé
už bude mé.
Tak zase dnes
mě pěkně nes!
Prr! Koště, stát!
Pojď', no pojď', můj hošíčku
a ukaž tváříčku!
Kulat'oučká!
A ted' ouška!
Tloustneš pěkně, můj maličký!
Ted' ukaž prstíčky!
Jemine! Ach je!
Ty jsou tenké! Je zle!
Kloučku, tvoje prstíčky
jsou stále jak hůlčičky!
Hola, děvče!
Přines mandlíčky, ale hned!
Brouček náš by ještě jed!
MARENKA: Tu jsou ty mandle!
Čury, mury, re a pas,
at' se hýbat může zas!
JEŽIBABA: Co jsi to právě říkala?
MARENKA: Já jen . . .
Dobrou chuť jsem popřála.
JEŽIBABA: Co?
MARENKA: Dobrou chuť jsem popřála.
JEŽIBABA: Ty moje zlato!
Na, tu máš něco za to.
Na, ptáčku, polykej!
Do zobáčku si dej!
JENÍČEK: Na mě dbej, pozor dej!



JEZIBABA:

Už je ta správná chvíle
a já jsem blízko cíle.
Má rozmilá,
volá služba tvá!
Nahlédni do naší pece,
perníček právě se peče!
Strčíš tam hlavu
a dáš mi zprávu.
Je-li zlatý už,
přichystám nůž!

JENÍČEK:

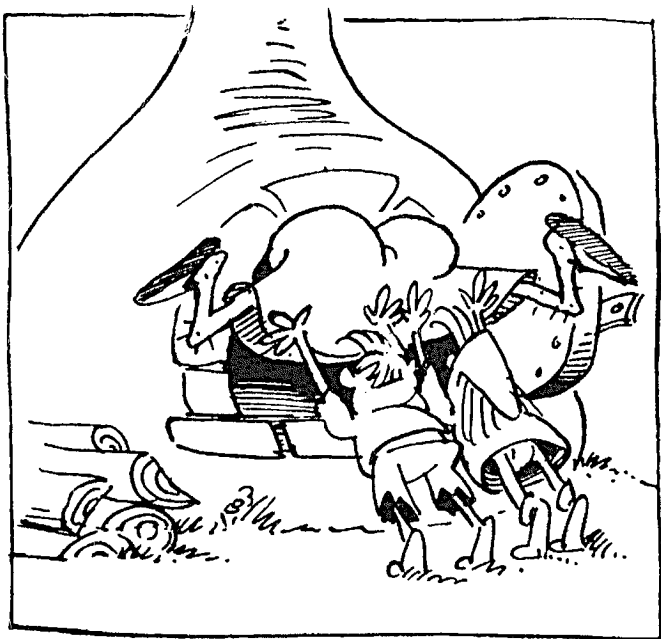
MAŘENKA:

JEZIBABA:

Na mě dbej, pozor dej!
Jak to udělám?
Kudy vlézt tam mám?
Na špičky stoupni,
do dvířek koukni.
Jen k peci blíž
a hlavu níž!
Na mě dbej, pozor dej!
Hloupá jsem tak!
Já nevím, jak!

JENÍČEK:

MAŘENKA:



Vidět to musím,
pak to teprve zkusím!
JEZIBABA: Jen k peci blíž
a hlavu níž!
MARENKA, JENÍČEK: Nic nezachrání tě,
milé dítě!
Teď ses krásně upekla,
jdeš do pekla!
Hurá!
Teď už je konec tvých
kouzel zlých,
je z tebe dým!
Hurá!
Jsi pryč i s trápením,
s řáděním,
je konec s tím!
Proč dál se strachovat,
proč se bát,
už se můžem smát!

Nám zbyly mandličky,
fíky a datličky,
odměna jediná
bude ta hostina!
Hej, jučeje, jučeje!
Hojajá, hojajá, hurá!

4. scéna

- SBOR: Dík vám, dík vám
jsme svobodní!
- MAŘENKA: Já řekla bych,
že ty děti spí,
tak čím to, že přesto zpívají?
- SBOR: Jen dotekem tvým
se zase probudím.
- JENÍČEK: Běž ty, jistě líp to uděláš!
- MAŘENKA: Jsi kluk a tak zas víc síly máš!
- SBOR: Ó, pojd' mě taky pohladit,
at' můžu oči otevřít!
- JENÍČEK: Čury, mury, re a pas,
at' se hýbat mohou zas!
- SBOR: Hej! Dík vám, dík vám
jsme volni, volni zas!
Jeň díky vaší chytrosti
už skončil se čas naší žalosti.
Teď zase můžem tancovat
a honit se a smát a hrát!
Tak tancujme a zpívejme,
at' naší písní rozezní se kraj,
at' zveselí se les a háj!
Dík vám! Dík vám!
- JENÍČEK: To táta náš učil nás,
že máme bojovat.
Dík tomu teď smíte
zas se šťastně smát!
- SBOR: Díky vám!
- JENÍČEK, MAŘENKA: To táta náš učil nás
vždy se vším bojovat.
Dík tomu hřeje vás
ten slunce jas.
Zas hřeje vás
ten zlatý slunce jas!



SBOR:

Dík vám,
že zase hřeje nás
ten slunce jas!
Zas hřeje nás
zlatý sluneční jas!
Dík vám jsme volni zas!

TÁTA:

Hej, hola hou,
hej, hola hou,
kéž naše děti
tady jsou!
Hej, hola hou,
hej hola hou,
juch, živy a zdravý jsou!

Finale

JENÍČEK:

Táto! Mámo!

MAŘENKA:

Táto! Mámo!

MATKA:

Rozmilí!

TÁTA: Tak šťastně se nám zas vrátili!
SBOR: Hej!
TÁTA: Hled'te, jak ta baba zlá
tuze špatně skončila.
Draho vám splatila to,
jak zle vás trápila!
VŠICHNI: Hled'te, jak ta baba zlá
tuze špatně skončila.
Draho nám splatila to,
jak zle nás trápila!
TÁTA: Takový je lidský řád:
zlo je třeba potrestat.
Zla se nesmí člověk bát,
do boje s ním má se vždycky dát!
Neb, zla se nesmí člověk bát,
do boje se má s ním dát!
VŠICHNI: Zla se člověk nesmí bát,
do boje s ním má se dát!

KONEC

Státní opera  Praha

ŘEDITEL STÁTNÍ OPERY: KAREL DRGÁČ
SEZÓNA 1992/1993

Engelbert Humperdinck
PERNÍKOVÁ CHALOUPKA
(Hänsel und Gretel)

Texty v programu: dr. Jan P. Kučera
V programu použity dobové ilustrace k Perníkové chaloupce

Ilustrace v libretu: Pícha

Vydala Státní opera Praha

Typografie: Miloslav Žáček

Odpovědný redaktor: Tomáš Vrbka

Sazba: EDITPRESS

Realizace: AG design

© Státní opera Praha

