

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Hudební věda

PhDr. Věra Š u s t í k o v á

Koncertní melodramy Zdeňka Fibicha

Concert Melodramas of Zdeněk Fibich

Téze

Vedoucí práce – prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

2012

Tato disertační práce je příspěvkem k dosud málo probádané problematice českého koncertního melodramu jako samostatného žánru. Český koncertní melodram patří pro svou četnost, kvalitu a typovou rozrůzněnost v celosvětovém měřítku k nejbohatším a nejvýznamnějším. V posledních zhruba třiceti letech je český koncertní melodram znám a oceňován i v zahraničí, o čemž svědčí trvalý zájem především ze strany amerických badatelů.¹ Tomuto hodnocení však prozatím neodpovídá míra vědeckého zájmu a stav odborného zpracování dané problematiky u nás. Potřebnost aktuálního, důkladného a všestranného zpracování vývoje českého koncertního melodramu se ukazuje již dlouhodobě při vědeckých konferencích a odborných seminářích i při obnovené výuce melodramu na uměleckých školách, zvláště pak při přípravě zatím nečetných notových edic a nahrávek.²

Problematika koncertního melodramu je značně mnohotvárná vzhledem k tomu, že se dotýká hned několika uměleckých oborů. Melodram byl dosud předmětem zkoumání muzikologie, ale potřebné je i hledisko literární vědy, divadelní vědy (teorie a historie uměleckého přednesu), obecné lingvistiky, historie, estetiky, psychologie a sociologie a dalších oborů. Sumarizací výsledků bádání různých souvisejících vědních oborů a koordinací jejich hledisek by mohlo být dosaženo nových poznatků, které by významně přispěly k ujasnění stále znovu nastolovaných otázek, týkajících se především zvláštností spojení slova a hudby v koncertním melodramu a problémů z tohoto spojení vyplývajících. Současný rozvoj českého koncertního melodramu znovu oživuje základní otázku vymezení melodramu. Sám totiž přináší nové a nové formy, což do jisté míry zpochybňuje platnost dosud tradovaných definic.

Předkládaná práce by chtěla poskytnout východisko pro další bádání o českém koncertním melodramu z pohledu současného poznání. Na konkrétním materiálu ukázat specifika tohoto uměleckého žánru, který se v českém prostředí vyvíjel samostatně a získal v souvislosti s úzkou vazbou na českou literaturu a vývoj českého uměleckého přednesu vlastní charakteristiku, odlišnou od melodramu německého, s nímž má společné kořeny.

¹ Požadavky na natočení a zpřístupnění českých melodramů v osmdesátých letech 20. století, studijní pobyty amerických badatelů v Praze v devadesátých letech i první disertační práce o českém melodramu americké autorky. Viz MABARY, Judith. *Redefining Melodrama. The Czech Response to Music and World*. [Dissertation], Washington University, Saint Louis, Missouri, 1999.

² Na jmenovaných aktivitách se autorka této práce již patnáct let podílí.

V historii českého koncertního melodramu byl Zdeněk Fibich prvním z českých skladatelů, kdo se tímto žánrem zabýval soustavněji. Proto ústředním tématem předkládané práce je šest koncertních melodramů Zdeňka Fibicha. Na rozdíl od dosavadních pojednání o Fibichových melodramech v souvislosti s jeho životem a dílem (fibichovská monografická literatura se samozřejmě nevyhnula ani pojednání o melodramatické tvorbě skladatele) si tato práce klade za cíl sledovat především kontext tvorby koncertních melodramů jako samostatného žánru a místo Fibichových děl v něm.

Práce vznikala s plným vědomím, že hudební vývoj nelze redukovat na vývoj hudebních forem, žánrů, druhů, ale že je pevně spjat s celkovým společenským vývojem, že to, co se zde může jevit jako vývoj melodramu, je nepochybně důsledkem celkového kulturního vývoje, i že subjektivní činitelé, kteří byli bezprostředními impulzy vzniku a zásadních proměn melodramu, jsou podmíněny objektivními okolnostmi a danostmi. Ovšem na základě dosavadních publikovaných soudů o melodramatické tvorbě Zdeňka Fibicha (Hostinský, Nejedlý, Bartoš, Plavec, Očadlík, Jiránek aj.) lze usuzovat, že specifičnost melodramu si vyžaduje určité samostatné pojednání o jeho vlastní imanentní problematice a práce tohoto zaměření má své opodstatnění.

Předkládaná práce přináší zhodnocení dosavadního bádání na základě studia rozsáhlé pramenné základny a studia literatury o sledovaném oboru. Soustředí se na samostatně vymezený žánr koncertního melodramu v tvorbě Zdeňka Fibicha, jeho východiska, jeho vývoj a proměny i jeho vliv na kompoziční tvorbu dalších autorů. Záměrně vypouští z tohoto pojednání Fibichovu scénickou melodramatickou trilogii *Hippodamie* z let 1889 – 1891, která svým jevištním určením spadá do problematiky hudebního divadla a rozsahem i závažností by si zasloužila samostatné odborné zpracování. Pominut je i drobný melodram do činohry Victoriena Sardoua *Dora* z roku 1877, který je součástí scénické hudby, i dochované zmínky o Fibichových nerealizovaných záměrech a úvahách v tomto oboru (Krajníková balada *Krásná Marja* v roce 1884). Z tvorby jiných autorů sleduje práce jen ta díla, která by mohla mít vliv na tvorbu Zdeňka Fibicha. Pro toto srovnání vybrala díla Roberta Schumanna, Franze Liszta, Carla Reineckeho, Fridricha von Flotowa, Edvarda H. Griega, z českých pokračovatelů Karla Kovařovice, Otakara Ostrčila a Josefa Bohuslava Foerster.

Práce blíže zkoumá dochovaných šest koncertních melodramů Zdeňka Fibicha. Poprvé je zde provedena rovnocenná analýza textové a hudební složky melodramů, která umožní vyložit, v čem spočívá Fibichovo hudební uchopení básnické předlohy a zda a jak toto uchopení pozměňuje její sémantické vyznění. Na základě těchto zjištění se autorka pokouší stanovit osobitou charakteristiku Fibichova koncertního melodramu a přispět k přesnějšímu zhodnocení Fibichova přínosu v historii žánru koncertního melodramu ze současného pohledu.

Doposud neexistuje souhrnná práce, která by pojednávala o koncertním melodramu na současné úrovni poznání. Český koncertní melodram nebyl dosud dostatečně ani zmapován. Od roku 1995 se o to pokouší autorka této práce v rámci výzkumu Národního muzea - Českého muzea hudby „Prameny k českému koncertnímu melodramu“ a v posledních několika letech se objevují i dílčí soupisy a databáze v jednotlivých hudebních knihovnách.

Ani koncertní melodramy Zdeňka Fibicha nebyly dosud dostatečně zhodnoceny. Starší příspěvky tvoří nečetné časopisecké články, fibichovská literatura je pojednává v různém rozsahu a úrovni v rámci tvorby a života Zdeňka Fibicha. Právě odsud se traduje mnoho nepodložených tvrzení a nesprávných hodnocení.

Protože literatura k tématu koncertního melodramu je velmi sporadická a naopak početnější literatura fibichovská až na výjimky většinou nemá charakter odborného pojednání, opírá se předkládaná práce především o prostudování široké pramenné základny českého koncertního melodramu v komparaci se základními díly světovými. Vychází při tom ze současného stavu bádání v daném oboru, který je diskutován na vědeckých konferencích, mezinárodních odborných seminářích a mezioborových setkáních (i když s plným vědomím rizika doložitelnosti mnohých soudů, protože jen malá část výsledků těchto setkání byla publikována).

Práce pojednává v jednotlivých kapitolách o různých typech pramenů a jejich současném stavu, přináší přehled literatury k danému tématu. Větší pozornost je věnována jen významnějším příspěvkům z aspektu sledovaného předmětu, shrnuje dosavadní diskuse, které se pokoušejí na základě historického vývoje melodramu a jeho reflexe vymezit melodram jako samostatný druh a charakterizovat jeho specifika, žánrové rozrůznění a typologii, věnuje pozornost samotnému koncertnímu melodramu z hlediska historického a sleduje společné východisko jeho dvou nejsilnějších vývojových větví – německé a české. Pojednává o Zdeňku Fibichovi jako zakladateli žánru koncertního melodramu v české kultuře, o jeho předpokladech pro tuto zvláštní

formu, jeho možnostech při výběru básnických předloh a o souvislostech vzniku jednotlivých melodramů. V analýzách přináší podrobné rozbory jednotlivých děl dokladované notovými ukázkami. Všímá si především obsahu a formy básnických předloh, a to ve tvaru, v jakém je měl skladatel k dispozici. Autorka srovnává jejich podobu s novou tvářností melodramatického textu. Sleduje způsob jejich hudebního uchopení a užití hudebních prostředků, jimiž Fibich disponuje. Na základě těchto srovnání pak zpětně osvětluje některé aspekty Fibichovy kompoziční práce, týkající se přímo vztahu slova a hudby a sémantického vyznění nové melodramatické struktury, zkoumá existenci či neexistenci pojítek mezi díly na texty týchž básníků a skutečný či jen domnělý imanentní vývoj ve Fibichově melodramatické tvorbě. Přitom nepouští ze zřetele, zda a do jaké míry skladatel naplňuje či nenaplňuje teoretická východiska, podle nichž je dnes melodram posuzován. Doplnuje pohled na melodramatickou koncertní tvorbu Zdeňka Fibicha začleněním jeho děl do vývojového kontextu s jeho předchůdci, s jeho současníky i pokračovateli. V závěrečném shrnutí se pokouší charakterizovat Fibichův osobitý způsob kompozice koncertního melodramu a přispět k přesnějšímu zhodnocení Fibichova přínosu v historii tohoto žánru ze současného pohledu.

Práce je vybavena soupisem pramenů a literatury k jednotlivým tématům i celkového charakteru. Prameny člení na rukopisy, notové tisky a nahrávky, literaturu rozděluje do podkapitol: slovníky a encyklopedie, kolektivní práce a sborníky, monografie, články v periodikách, sbornících a slovníková hesla. V rámci těchto podkapitol řadí díla chronologicky. V příloze jsou připojeny básnické texty k Fibichovým koncertním melodramům a ukázky dochovaných Fibichových rukopisů.

Mnoho neujasněností v dosavadních výkladech o melodramu způsobuje zřejmě i nedostatečně sjednocené chápání samotného pojmu a jeho obsahu. Proto se tomuto problému zvláště v posledních letech věnuje řada hudebních teoretiků. Vymezení pojmu melodram s jeho historickou proměnlivostí je značně problematické, jak o tom svědčí dosavadní nečetné pokusy uváděné v odborných publikacích hudebních či literárních.

Dnes se pojmem melodram označuje určité spojení mluveného slova s instrumentální hudbou, které má umělecký záměr. Forma melodramu sestává ze dvou rovnocenných složek: jednou z nich je interpretované slovo (ve smyslu umělecké interpretace textu, ať už se jedná o poezii, prózu či dramatický monolog), druhou je hudební projev, který nemá charakter pouhého doprovodu (týká se jakéhokoliv

nástrojového obsazení – případně i zapojení zpěvního hlasu) a umožňuje zahrnout všechny historicky proměnlivé varianty hudební složky melodramu.

Obě rovnocenné složky jsou kompozičně zpracovány na principu synkretického spojení. Tato zcela specifická struktura se jeví jako natolik zásadní, že vymezuje melodram jako samostatný umělecký druh, ačkoliv jeho vnější formální podoba a užití mohou být různé. Synkretický způsob spojení ponechává horizontální rozvoj obou složek na základě jim vlastních principů (v melodramu se odlišuje realizace slovní či větné melodiky a melodiky hudební, rozložení přízvuků slovních a větných od hudebních, vlastní rytmus věty a verše od rytmů hudební složky, strofické členění textu od formového členění hudební složky apod.)

Nový celek je zde vytvářen propojením ve vertikále na základě spoluvytváření společného obsahu, a výrazu, přičemž poměr podílu obou složek v průběhu skladby není konstantní ale proměnlivý. Z tohoto předpokladu vyplývají konkrétní kompoziční řešení. Hudební skladatel je garantem tzv. zodpovědné vazby obou složek na daném hudebním útvaru. Jeho volba prostředků organizujících vzájemnou časovou koordinaci průběhu hudebního proudu a interpretovaného slova musí zohlednit rozdílné časové i dynamické parametry obou pásem (kontinuálně znějící hudby a punktuálního charakteru znějícího slova).

Významová vazba slova a hudby nemusí probíhat vždy ve vzájemném posilování, umocňování a doplňování jednotného výrazu, ale naopak může být skrytým či zcela otevřeným dialogem, může se vzájemně zpochybňovat i si přímo protiředit. V takovém případě je maximálně funkční využití rozdílných vyjadřovacích prostředků jednotlivých složek (vlastní melodika, rytmus a tempo promluvy adekvátní sdělovanému obsahu a odlišný rytmus, jiná výrazová poloha či dynamika hudební, která s řečeným obsahem záměrně nekoresponduje) koordinované jen časovým uspořádáním větších celků společné vyšší struktury. Právě toto vnitřní napětí mezi oběma složkami může být zdrojem mimořádného emocionálního účinku.

Melodram je tedy takové dílo, které je založeno na výše popsaném principu a existuje jako samostatný umělecký artefakt. Bližší vymezení pojmu melodram se však v jednotlivých zemích liší, zřejmě také s ohledem na jejich vlastní tradici a specifiku tvorby. Reflexí tohoto stavu jsou rozdíly v rozsahu i obsahu hesla „melodram“ v jednotlivých encyklopediích a slovnících.

Melodram ve svém historickém vývoji zahrnuje různé (často i značně odlišné) modifikace, přimykající se k již existujícím žánrům. Podle žánrového rozrůznění

existuje melodram scénický (klasický i novodobý), který patří svým jevištním určením do oblasti hudebního divadla, a melodram koncertní (komorní i orchestrální), který se přiřazuje do oblasti koncertních žánrů (jistá analogie s umělou písní a kantátou). K melodramu se pak více či méně přibližují nejrůznější hudební experimenty se slovem až po současné performance s live-electronics.

I sama vnitřní struktura melodramu daná specifickým propojením slova a hudby prošla svým historickým vývojem: od prostého střídání s důrazem na textovou složku, přes stále významnější účast hudební složky a narůstající tendenci propojování (byť jen dočasně) obou pásem. V romantismu je patrná snaha nově vyřešit vztah slova a hudby s tendencí k co největší prokomponovanosti. Zprvu je vztah k literární předloze zcela pietní, teprve od počátku 20. století si začíná skladatel osobovat právo uzpůsobit si předlohu v případě, že ne zcela vyhovuje jeho kompozičnímu záměru. V druhé polovině 20. století se pak objevují díla kombinující oba přístupy – princip střídání slova a hudby i prokomponované paralelní struktury.

Melodram je chápán jako pevné hudební dílo s bohatými vnitřními vazbami, které je fixované v notovém zápisu. Vnitřní pevná organizace díla přitom nechává poměrně široký okruh pro tvůrčí interpretační výklad díla. V melodramu pak více než v jakémkoliv jiném hudebním žánru je spolutvůrcem realizace díla herec – recitátor (a v současnosti i režisér). Je to dáno menší možností detailní fixace znějícího slova než je tomu u hudební složky.

Podle způsobu vztahu slova a hudby a jejich kodifikace se typy melodramů dělí na „volné“ (text volně podložený v rámci vnitřních hudebních celků, jeho rozmístění v čase se řídí logikou hudební struktury, avšak výstavba mluvního projevu uvnitř hudebních frází je ponechána na recitátorovi a jeho přirozené dikci) a na „vázaný“, kdy skladatel předepisuje mluvnímu projevu samostatný rytmus a někdy i quasi melodii (rytmus i melodika přitom na rozdíl od vokálních žánrů vycházejí více z parametrů mluveného slova nežli z parametrů hudebních). Skladatelé se jen snaží je přesněji fixovat v notovém záznamu³. Obdobně lze najít příklady volného melodramu, kde je hudební struktura odvozena z parametrů mluvního projevu, čímž dochází k pevnému ukotvení slova, aniž by muselo být v notovém záznamu vyznačeno.

S rozvojem romantismu se proti klasickému ideálu dostává do popředí individualizace a důraz na obsahovou a emocionální stránku umělecké výpovědi, což

³ Proto jsou tato díla (např. Schönbergova *Óda na Napoleona* či *Měsíční Pierot*) v podstatě nepřeložitelná do jiného jazyka, neboť hudební struktura je přísně vázána na akustické parametry daného textu.

vede k hledání nových vyjadřovacích možností hudby. Hudbě se v této době dostává primárního postavení, neboť podle romantiků nejlépe vyslovuje romantické nazírání světa; subjektivnost výrazu, obdiv k přírodě a schopnost přímo vyjádřit její atmosféru a proměny nálad, příklon k idealizované historii a fantazijním látkám, individuální přístup k člověku a hluboce emocionální účinnost vyjádření jeho duševních pochodů, citů a vášní. Formální hlediska se podřizují stránce obsahové a výrazové, což vede k rozvolnění hudebních forem na základě mimohudebních asociací či literárních předloh a k vlastnímu vzniku programní hudby. Vznikají též zcela nové volné útvary a mění se i hierarchie jednotlivých druhů a žánrů. Především se romantismus zajímá o ty obory, kde spolupůsobí různá umění. Tady někde vzniká i koncertní melodram.

Určující vývojovou linií evropského melodramu udávalo Německo, kde s nástupem hudebního romantismu vznikl a postupně se konstituoval i koncertní melodram jako samostatný žánr. Na rozdíl od dřívějšího rousseauovsko-bendovského scénického melodramu, pro něž byly komponovány texty srovnatelně s operními librety s ohledem k hudebně scénickému využití, koncertní melodram byl komponován na již samostatně a nezávisle existující textovou předlohu, jíž byla zprvu óda, ale brzy ji zcela vytlačila balada. V první fázi hledání se experimenty romantiků zaměřovaly na menší formy s tehdy módním nástrojem - klavírem, novoromantikové pak rozvinuli velké programní formy (programní symfonie, symfonická báseň, hudební drama), mezi nimi i koncertní melodram s tehdy nově vybaveným velkým orchestrem.

Právě v Německu nacházely hudební skladatelé vhodný základ ve vysoké úrovni německé poezie. Dobovým charakteristickým rysem byla snaha vystihnout hudebními prostředky především obsah literární předlohy a nenarušit přitom její formální výstavbu.⁴ Obdiv ke kvalitám literární předlohy a snaha se o pietní přístup k ní, jsou typickými znaky, jimiž se vyznačuje ve svých začátcích i český koncertní melodram. Rovněž snaha o co největší prokomponovanost a vytvoření nové vyšší struktury, aniž by byly jakkoliv narušeny přirozené kvality obou složek, se stala charakteristickou pro další rozvoj především českého melodramu, zatímco pozdější díla německých autorů zůstávají značně neprokomponována.

⁴ Tato adorace básnických textů a touha „posloužit“ literárnímu dílu vedla zprvu některé skladatele k tvorbě děl slabých, které z přílišné ohleduplnosti opatřovali básněn pouze jakýmsi ilustrativním doprovodem.

V českých zemích nebyl melodram pojmem zcela neznámým. Prostřednictvím kočovných hereckých společností se sem dostávala starší monodramata a duodramata už v sedmdesátých letech 18. století. Zvláště Jiří Antonín Benda přetrvával v povědomí jako autor českého původu, který se proslavil svými díly *Ariadna na Naxu* a *Medea* po celé Evropě. Ještě počátkem 19. století jeho scénické melodramy žily na českých jevištích. Současně se dostávala do Čech i novější německá tvorba. Také bulvární melodram zde měl svou dlouholetou tradici. V roce 1831 měl ve Stavovském divadle premiéru původní český melodram F. Škroupa *Bratrovrah*. Téměř revoluční libreto J. N. Štěpánka zobrazující ještě před K. H. Máchou osobnost romantického rozervance, bylo zřejmě hlavní příčinou, proč se dílo neudrželo na repertoaru. Přestože Škroup vychází ještě z Bendovského typu duodramatu, kde se hudba a slovo střídají, objevují se zde i celé pasáže mluveného textu bez doprovodu obdobně jako u prvních koncertních melodramů německých romantiků. Romantické prvky se ohlašují i v hudbě samé. Projevují se především v rafinované významotvorné instrumentaci a instrumentačních efektech i v rozvinuté motivicko-tematické práci. Postavy Abela a Kaina jsou odlišeny vlastními kontrastními tématy i instrumentační charakteristikou.

Bendův kult se udržel i později, i když už neměl přímé napodobitele. Důkazem toho jsou oslavy 100. výročí vzniku *Ariadny* a *Medey* v pražském Prozatímním divadle 22. prosince 1875. (Shodou okolností byl jejich přípravou pověřen Zdeněk Fibich.)

Bendovské oslavy zřejmě podnítily alespoň vnějškově zájem skladatelů i o novou experimentální tvorbu v oblasti melodramu. Z následujícího roku 1876 pochází dnes ztracený první koncertní melodram Josefa Bohuslava Foerster na text Josefa Václava Sládka *U potoka* a nezvěstné dílo Leoše Janáčka *Smrt* na báseň Michaila Jurjeviče Lermontova. Zatímco údajný Janáčkův melodram zůstal jen zcela ojedinělým pokusem, Foerster se do této oblasti tvorby po třinácti letech vrátil a vytvořil rozsáhlé dílo, které z něj činí nejpłodnějšího českého skladatele melodramu.

Ani Smetana a Dvořák se nevyhnuli pokusům o využití nové kompoziční techniky. U Smetany je to dobře známá pasáž z opery *Dvě vdovy* (1874), kde melodramatickou pasáží odlišil četbu dopisu od vlastní konverzace (Ladislav). Smetanovi se připisuje i koncertní melodram *Rybář*, původně hudby inspirované básní Johana Wolfganga Goetha a napsané pro živý obraz už v roce 1869. Báseň se zřejmě recitovala zvláště, ale vztah hudby k básnické předloze je tak těsný, že si Otakar Zich troufl text básně k hudbě pro pozdější tištěné vydání podložit. V této podobě byl *Rybář* často provozován a těšil se značné oblibě i ve dvacátých a třicátých letech 20. století.

Ojedinělou záležitostí v tvorbě Antonína Dvořáka je i šest melodramatických scén z jeho scénické hudby k Šamberkově hře *Josef Kajetán Tyl*, op. 62b z roku 1882. Údajně na přání autora hry zde Dvořák užil jako hlavního tematického materiálu píseň *Kde domov můj*. Jako náladový protiklad si zvolil melodii lidové písně *Na tom našem dvoře*, Tylova oblíbeného nápěvu. Dvořák se ve svém zhudebnění omezil na melodramatické podmalování aktových závěrů. Obsah melodramatických textů je natolik provázán s dějovým vývojem hry, že jen obtížně lze tato čísla provozovat samostatně.⁵

Prvním, kdo se pokusil soustavněji přestovat nový žánr – koncertní melodram byl Zdeněk Fibich, který navázal na úsilí německých romantiků a úspěšně vytvořil již ve svém prvním koncertním melodramu *Štědrý den* z přelomu roku 1874/75 na baladu Karla Jaromíra Erbena plně prokomponovaný útvar. Fibichovy melodramy nevznikaly v souvislém sledu, ale někdy i s víceletými přestávkami, v nichž se autor zabýval jinými hudebními žánry. (*Štědrý den* 1875 na K. J. Erbena, *Pomsta květin* 1877 na Vrchlického překlad básně Ferdinanda Freiligratha, *Věčnost* 1878 na text Rudolfa Mayera, *Vodník* 1883 na K. J. Erbena, *Královna Ema* 1883 a *Hakon* 1888 na básně Jaroslava Vrchlického.)

Z podrobných analýz jednotlivých Fibichových koncertních melodramů a jejich srovnáním s analýzami základních děl jeho předchůdců, současníků i nejbližších následovníků je možné vyvodit, v čem spočívá specifická fibichovského koncertního melodramu i jaký je jeho význam v utváření tohoto žánru.

Stěžejním problémem melodramu bylo vyřešit uspokojivě synkretické spojení recitovaného slova a hudby. Fibich ve svých koncertních melodramech organizoval slovo ve vztahu k hudbě především s ohledem na to, aby neoslabil spontaneitu hereckého projevu, která vyplývá z vnitřního pochopení smyslu textu a z osobního prožitku. Proto se snažil, aby podrobnou kodifikací textu neschválil příliš hercovu autenticitu a přesvědčivost jeho recitačního výkonu. Ve svých koncertních melodramech postupně přicházel na způsob, jak nenápadně usměrňovat hercovu promluvu po stránce metrické rozmístěním textových celků nad taktové celky (většinou dvoutaktí) v hudbě. Tak mohl „předepsaným tempem“ řeči zdůrazňovat a naopak potlačovat určité motivy básně, a tím ovlivňovat její sémantické posuny v celkovém

⁵ Dvořákovy melodramy s doprovodem klavíru vyšly samostatně tiskem hned v roce 1882. Viz DVOŘÁK, Antonín. *Josef Kajetán Tyl*, op. 62. Praha: E. Starý, 1882.

vyznění. To ovšem od něj vyžadovalo, aby odhadl rychlost přirozeného spádu řeči i v mimořádných situacích (vyjádření radosti, hrůzy, překvapení apod.).

Naopak rytmický průběh recitace ponechával na interpretovi s důvěrou, že profesionálně školený herec ovládá správnou dikci a na základě vlastní interpretace obsahu textu vytvoří adekvátní rytmicko-melodickou strukturu. Je pravděpodobné, že z praktické divadelní činnosti věděl, že zbytečným koncentrováním pozornosti recitátora k co nejpřesnějšímu postižení podrobného předpisu rytmického průběhu recitace, může navodit výsledný projev, který je pak pocíťován jako nepřirozeně stylizovaný, až směšně deformovaný.⁶ Fibich se ve svých koncertních melodramech nikdy o rytmičtění textu nepokusil. (Rytmičtění využil ve své melodramatické tvorbě pouze v jednom případě a ze zcela zvláštních důvodů: ve scénické trilogii *Hippodamie* důsledně předepisuje rytmus slova sboru. Tato fixace textu zde však plní zcela specifickou funkci: staví svým charakterem antický chór - statický a záměrně stylizovaný - do protikladu k probíhajícímu ději, tj. sólové recitaci. Zároveň tím také vyřešil praktický problém, jak sjednotit sborovou recitaci.⁷ Typická vazba pro Fibicha je tedy tzv. „volná“, která umožňuje v rámci vnitřní výstavby celku ponechat recitátorovi prostor pro herecké prožití daného partu. Skladatel však nerezignoval na ideu pevnější vazby celku. Fibich hudebně neilustruje detaily, ale vytváří určité větší plochy s jednotnou náladou. V jejich rámci uplatňuje textovou složku ve vazbě na vyšší celky hudební struktury. Není tedy organizován časový průběh slabik, ale průběh celých frází, veršů, dvojverší či čtyřverší. Tato metoda ponechává skladateli kontrolu nad textem z hlediska tektonické výstavby hudební linie a recitátorovi dostatečný prostor osobitého prožitku a maximálně využít jeho osobité umělecké kvality.

Aby zůstala zachována souhra obou složek i v dramaticky stěžejních okamžicích skladby, Fibich předepisuje koruny, celotaktově držené tóny a akordy, delší tremola,

⁶ Ukázalo to obsazování pěvců jako recitátorů melodramu v 1. polovině 20. století, které prokázalo, že účinnost Fibichova melodramu nespočívá ve schopnosti recitátora co nejpřesněji dodržet rytmickou strukturu díla, ale že tato účinnost je postavena na co nejpřesvědčivějším přetlumočení emoce, na což pěvci nebyly dostatečně školeni.

Viz ŠUSTÍKOVÁ, Věra a HRACHOVINOVÁ, Marta: *Changes in Theatrical Performance and Their Influence on the Interpretation of the Melodramas of Zdeněk Fibich*. In: *Zdeněk Fibich as a Central European Composer at the Nineteenth Century*, Olomouc: Musicologica Olomucensia 12, 2010.

⁷ Zcela jiný a nesouměřitelný příklad je tzv. „vázaný melodram“. Jedná se o specifický typ díla, se kterým se na počátku 20. století proslavil Arnold Schönberg. Autorský záměr v jeho vázaných melodramech počítá s recitačním projevem stylizovaným a silně expresivním, který má vytvářet svou „nepřirozeností“ o to silnější apel neseného sdělení. Schönberg svou fixací rytmu i latentní melodie vyvrcholil určitý typ melodramu, který měl právě v Německu své předchůdce v dílech Engelberta Humperdincka, Maxe Schillingse či Richarda Strausse a dalších.

generální pauzy apod., které umísťuje buď ve statických momentech líčeného děje či naopak na dramaticky zdůvodněných přerývkách a pauzách. Tak není narušena plynulost hudebního toku a ještě je funkčně posílena dramatická výraznost.

Tyto technické prostředky odhaloval Fibich postupně. Nejvíce jich užívá ve *Vodníkovi*, kde musel poprvé promýšlet koordinaci recitátorova partu s celým orchestrem. (Tady už nemohl spoléhat na to, že pianista recitátorovi „vyhoví“.) Funkčně jsou využity i změny tempa umístění veršů v taktových celcích, které předepisují recitátorovi zcela přirozeně i tempo řeči. (Například ve *Vodníkovi* v pasáži „Stokrát jsem tě prosila.....Vodníku, můj pane!“ umísťuje čtyřverší střídavě do dvou nebo do čtyř dvoudobých taktů!“ při zachování stejného základního tempa, takže nutí herce na patřičných místech k dvojnásobnému tempu řeči a současně mu dává i návod, jak vnitřně zpracovat příslušnou emoci.) V jediném případě (právě v tomto uvedeném příkladu) volí Fibich i fakultativní takt, který umožňuje nenápadně zkoordinovat ukončení této mimořádně náročné pasáže.

Naopak v místech, která vyžadují plynulé líčení děje či lyrické pozastavení, plyne hudba zcela kontinuálně v jednotném tempu delších úseků a svou pravidelnou periodicitou se váže s textovou frází zpravidla po dvou až čtyřtaktích. Jen velmi zřídka užije Fibich vazbu k danému místu zvukomalebným efektem (pohyb vody ve *Vodníkovi*, zásah blesku ve *Věčnosti*, aj). Předepsáním *accelerando* či naopak *ritardando* hudební složce dává možnost rozmanitých zvlnění pohybu hudebního toku, vždy však je funkčně využívá pro podchycení konkrétní herecky ztvárňované emoce (např. *accelerandovaná* gradační pasáž ve *Štědrém dnu* při nahlížení Hany do jezera není mechanická, ale plasticky sleduje její sílící radost až k výkřiku: „Václav sám!“).

V některých místech, kde je Fibich přesvědčen o nutnosti nechat vyznít samotné básnické sdělení, nebojí se uvolnit vazbu slova a hudby do té míry, že ponechává hudbě skutečně jen roli hudebně nevýrazného pozadí, náladotvorné kulisy. Je to ostatně legitimní postup i v jiných hudebních žánrech, kdy si hlasy vzájemně přebírají vedoucí funkci. Tyto dočasné ústupy do pozadí ve výsledku při opětovném převzetí vůdčí role hudby přispívají k o to k většímu prohloubení celkové plasticity hudebního uchopení.

Samotnou recitaci s úplným odmlčením hudby užívá Fibich ještě ve druhém zpěvu svého prvního melodramu *Štědrý den* („cože komu dobrého neseš na památku?“ atd.), v dalších dílech jen zcela výjimečně a jen na rozměru necelého taktu jako dramatický vrchol (např. *Vodník*: „tu se s ní lávka prolomila“), či jen v kontrapunktu s jednotlivými sforzatovanými akordy (*Hakon*: *sfz* / „Za tebou“ / *sfz* / „i do Valhaly“

/sfz/ „jde můj vzdor!“). Samotnou hudbu nerušenou a nijak neovlivňovanou průběhem textu nechává zaznívat ponejvíce v předehrách a dohrách, miniintrodukcích k novým částem uvnitř skladby (většinou exponují nový motivický materiál), ve spojovacích mezihrách, apod. Mimořádnými případy jsou Valčík ve *Štědrém dnu*, který se rozrůstá v samostatnou plochu 32 taktů a 22 taktová evoluční plocha *Allegro maestoso* v *Hakonu*, která vytváří obraz oslav svobodné vlasti. Fibich si umí najít příležitosti i tektonicky zdůvodněné konkrétní situace, jak využít všech výše popsaných variant vztahu slova a hudby tak, aby ve výsledku zaostřil pozornost na význam a smysl každého slova. Potvrzuje to nejen jeho zcela mimořádný smysl pro správnou deklamaci, ale i pro myšlenkové a citové odstíny hereckého přednesu.

Hudební složka je ve svém celku plnohodnotná, myšlenkově bohatá a rovnoprávně se podílí na společném myšlenkovém obsahu. Fibichovy melodramy se vyznačují mimořádnou vyvážeností slova a hudby; hudba i verše si přebírají dominantní úlohu a doplňují se navzájem. Fibich tak nenásilně vyřešil i problém zvukové relace slova a hudby, a to i při plné orchestrální sazbě.

Formální celistvost skladby Fibich dociluje užitím příznačných motivů a promyšlené motivické práce, funkčním využitím harmonického plánu, často i principem tématické úspornosti. Přitom každý z jeho šesti melodramů řeší přednostně jiný „technický“ úkol. Proto se jejich kvalita nejeví jako přímočaře vzestupná. Každý ze šesti koncertních melodramů Zdeňka Fibicha představuje jiný způsob uchopení slova a hudby, proto nelze ani jednoznačně říci, že existují těsnější vazby mezi melodramy na texty stejných básníků. Toto Fibichovo hledačství optimálního řešení se zúročilo v plné míře v jeho posledním koncertním melodramu *Hakon*, který představuje vrchol Fibichových snah v žánru koncertního melodramu.

Výsledný tvar koncertního melodramu, k němuž v *Hakonovi* Fibich dospěl, mu ukázal, že jeho sofistikovaná metoda kombinací a variačních proměn příznačných motivů je nosná natolik, že je možné tímto kompozičním způsobem zvládnout jednotný vnitřně prokomponovaný celek o rozměru celovečerního díla. Jak sám v návaznosti na koncertní melodram prokázal kompozicí scénické *Hippodamie*, podařilo se mu úspěšně udržet mnohohvrstevnaté myšlenkové a hudební souvislosti i v rámci celé trilogie celovečerních děl.

Srovnáním kompozičního principu Fibichova koncertního melodramu s díly vybraných autorů lze konstatovat, že své německé předchůdce a současníky Roberta Schumanna, Franze Liszta, Carla Reineckeho, Fridricha von Flotowa, předčil tím, že vyřešil architektonický problém melodramu. Užitím příznačných motivů a motivické práce se vyhnul mozaikovitě popisnosti a vytvořil samostatný hudební proud, ovšem s plně vyváženou proporcí slova a hudby, a to i po stránce sémantické. Tak naplnil estetický požadavek naprosté rovnoprávnosti a relativní samostatnosti obou složek melodramu – poezie a hudby. Dokázal, že obě složky mohou plynout nepřetržitě a vzájemně se nepřekrývat, ale naopak se doplňovat a umocňovat. Přitom mu stejně jako jeho předchůdcům byla zhudebňovaná báseň danou a neměnnou předlohou, takže se maximálně snažil o pietní dodržení všech jejích kvalit. Z jeho melodramatické tvorby lze vyčíst přesný odhad pro neoznačitelnou míru slovního spádu v jakékoli situaci a vynikající instinkt pro časovou souvztažnost recitované básně a hudební věty. Jeho hudební fráze plně respektuje řečový celek-verš a psychologické vyznění jeho obsahu. Občasným využitím odvozování hudebních motivků z rytmu a intonace básnické řeči docílil toho, že určitá klíčová slova přesně zapadají na určité místo. Mistrovská je též Fibichova instrumentace jeho melodramů orchestrálních: *Vodník*, *Hakon*, 2. verze *Štědrého dne*. Zde řešil úspěšně poměr vhodně zvolených nástrojů orchestru k mluvenému slovu tak, aby nástroje hlas podpořily a nikoli překryly, aniž by došlo k ochuzení barevnosti orchestru. Těmito kvalitami vyniká i nad celou řadu svých současníků. (Ovšem na příkladu melodramu Griegova je patrné, že Fibichova cesta není jediná možná, a že lze k maximálnímu dramatickému účinku dospět i jiným přístupem.)

Fibichův vliv lze spatřovat i v následujících generacích českých skladatelů, ať už je ovlivnil přímo či nepřímo. Z bezprostředních následovníků navázal na další vývoj orchestrálního melodramu pouze Otakar Ostrčil, o něco málo později se připojili jednotlivými díly Otakar Jeremiáš, Ladislav Vycpálek, Otakar Zich, Miloš Čeleda, Vojta Mádlo, Karel Moor, L.V. Čelanský, aj). Karel Kovařovic a Josef Bohuslav Foerster rozvíjeli v návaznosti na Fibicha různé typy komorního melodramu s klavírem, který se stal v dalším vývoji českého koncertního melodramu nejrozšířenějším.

Prameny k Fibichovým koncertním melodramům:

rukopisy

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Štědrý den*, op. 9. autorizovaný opis klavírní verze z 23.3.1886 (NM-ČMH, sign. S 80/107)

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Štědrý den*, op. 9. autograf partitury orchestrální verze z roku 1899 (NM-ČMH, sign. S 80/106 - nedatováno)

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Vodník*, op. 15. autograf partitury původní orchestrální verze 4.2.1883 (NM-ČMH, sign. S 80/108)

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Vodník*, op. 15. rukopis klavírní verze, nedatován (NM-ČMH, sign. S 80/109)

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Hakon*, op. 30. autograf čistopisu orchestrální partitury z 17.2.1888 (NM-ČMH, sign. S 80/98)

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Hakon*, op. 30. autograf tiskové předlohy klavírní verze z 16.1.1888 (NM-ČMH, sign. S 80/99)

Notové tisky:

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Melodramy Královna Ema a Hakon*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009.

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Štědrý den*, op. 9. Praha: Fr. A. Urbánek, 1880.

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Štědrý den*, op. 9. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1946 (8. vydání).

FIBICH, Zdeněk. FREILIGRATH, Ferdinand – překlad VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Pomsta květin*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1881.

FIBICH, Zdeněk. MAYER, Rudolf. *Věčnost*, op. 14. Praha: Fr. A. Urbánek, 1883.

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Vodník*, op. 15. Praha: Fr. A. Urbánek, 1883.

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Vodník*, op. 15. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1942 (7. vydání).

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Královna Emma*. Praha: M. Urbánek, 1911.

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Hakon*, op. 30. Praha: Fr. A. Urbánek, 1888.

Výběr z literatury:

- 1900 RICHTER, Carl Ludwig. *Zdenko Fibich*. Praha, Fr. A. Urbánek 1900.
- 1901 NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdenko Fibich, zakladatel scénického melodramatu*. Praha: Hejda & Tuček, 1901.
- 1909 HOSTINSKÝ, Otakar. *Vzpomínky na Fibicha*. Praha: Mojmír Urbánek, 1909.
- 1914 BARTOŠ, Josef. *Zdeněk Fibich*. (Zlatoroh, sv. 22 – 23), Praha: Mánes, 1914.
- 1943 PĽAVEC, Josef. *Zdeněk Fibich melodramatik*, Praha: Fr.A:Urbánek a synové, 1943.
- 1947 JIRÁK, Karel Boleslav. *Zdeněk Fibich*. (ed. Kdo je?, sv. 86) Praha: Orbis, 1947.
- 1952 *Zdeněk Fibich*. Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle. (ed. REKTORYS, Artuš). Praha: Orbis I. – 1951, II. – 1952.
- 1963 JIRÁNEK, Jaroslav. *Zdeněk Fibich*. Praha: SHV, 1963.
- 1971 HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*. AUPO, Praha: SPN, 1971.
- 1999 CHADOVÁ, Anna: *Zdeněk Fibich*. Inventář fondu (S 80). Praha: NM-ČMH, hudebně historické oddělení, 1999.
- 1999 MABARY, Judith. *Redefining Melodrama. The Czech Response to Music and World*. [Disertation], Missouri, Saint Louis: Washington University, 1999.
- 2000 ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich 1850 – 1900*. Praha: Národní muzeum, 2000
- 2000 *Fibich – melodram – secese*. Sborník mezinárodní vědecké konference v Praze 20. – 22.10.2000. (ed. ŠUSTÍKOVÁ, Věra a FOJTÍKOVÁ, Jana), Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000.
- 2001 HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich. Tematický katalog*. Praha: Editio Bärenreiter, 2001.
- 2002 HOLÁSEK, Oldřich. *Jazykový a hudební komunikační kód a jejich symbióza v melodramu*. [diplomová práce]. Praha: PFUK, 2002.
- 2008 KOPECKÝ, Jiří. *Opery Zdeňka Fibicha z devadesátých let 19. století*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008.
- 2010 *Zdeněk Fibich as a Central European Composer at the End of the Nineteenth Century. Musicologica Olomucensia 12*. Sborník mezinárodní vědecké konference v Olomouci 19. – 21. 5. 2010. (ed. KOPECKÝ Jiří, KOPECKÁ Vladislava), Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

články

- 1875 NOVOTNÝ, Václav Juda. *Štědrý den*. Dalibor, 1875, r. 3, č. 49, s. 389 – 392.
(přetisk) Dalibor, 1880, r. 2, č. 5, s. 33 – 35.
- 1883 ZELENÝ, Václav Vladimír. *Vodník*. Dalibor 1883, r. 5, č. 6, s. 53 – 54, č. 7, s. 63 – 64, č. 8, s. 73 – 74, č. 9, s. 83 – 84.
- 1885 HOSTINSKÝ, Otakar. *O melodramatu*. Lumír 1885, r. 13, č. 4, s. 55 – 57; č. 5, s. 71 – 74.
- 1889 PICH, František. *Hakon*. Dalibor, 1889, r. 11, č. 8, s. 57 – 58.
- 1908 HELFERT, Vladimír. *K dějinám melodramu*. Dalibor, 1908, r. 30, č. 38, s. 296 – 297, č. 39 – 40, s. 306 – 310, č. 41, s. 320 – 322.
- 1910 AXMAN, Emil. *Fibichův koncertní melodram*. In: *Památník Fibichův*. Dalibor, 1910, r. 32, č. 42 – 47, s. 332 – 335.
- 1918 VYCPÁLEK, Ladislav. *Poznámky k melodramatu*. Hudební revue, 1918, r. 11, č. 6, s. 221 – 223.
- 2000 JIRÁNEK, Jaroslav. *Otazníky kolem melodramu*. Opus musicum, 2000, r. 32, č. 4, s. 9 – 14.
- 2002 JIRÁNEK, Jaroslav. *Zur Geschichte und Theorie des Melodrams*. In: AUPO, Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s. 95 – 125.
- 2004 ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Počátky melodramu v Evropě a v české hudební kultuře*. In: *Česká hudba 2004 – Stylová interpretace české klavírní a pěvecké tvorby a českého melodramu*. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2004, s. 35 – 40.
- 2008 ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Společnost Zdeňka Fibicha a oživení koncertního melodramu*. Hudební věda, 2008, r. 45, č. 3 – 4, s. 404 – 412.
- 2008 ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Německý melodram v Čechách*. In: *Česko-německé hudební vztahy v minulosti a současnosti*. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2008, s. 114 – 121.
- 2010 ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Novodobé provádění melodramů Josefa Bohuslava Foerstera*, in: *Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století*. Společnost Josefa Bohuslava Foerstera, Praha 2010, s. 16 – 18, 74 – 76 (angl. překlad).
- 2010 ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Melodram ve sbírkách Českého muzea hudby*. Musicalia, 2010, r. 2, č. 1 – 2, 65 – 96.