

Metodologie strukturální analýzy koncertního melodramu

Prof. Mgr. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D. & PhDr. Věra Šustíková

Úvodem

Následující stat' přináší nový pohled na oblast strukturální analýzy koncertního melodramu. Pokusili jsme se vytvořit takovou metodiku rozboru, kdy se dílo může dělit pomocí hranic zasahujících současně hudbu i text, hranic, které budou mít stejnou relevanci i tam, kde se v koncertním melodramu setkáváme jen s částmi hudebními nebo čistě recitačními.

Na základě sond do melodramů 20. století jsme dospěli k závěru, že je třeba se v první fázi výzkumu opřít o zakladatelská díla novodobého melodramu, tj. o romantická díla 19. století, a teprve později aplikovat zjištěné metody na díla 20. a 21. století s tím, že jsme si vědomi nutnosti postupného rozšiřování metodologie.

Jako výzkumný materiál pro první část výzkumu – z důvodů vystižení důležitých strukturálních aspektů – jsme zvolili především Fibichovy melodramy *Štědrý den*, *Vodník* a *Hakon*, a dále pečlivě vytypovaná díla, která představují nepominutelné výsledky oboru v historickém kontextu, a to v následujícím pořadí: Schumannovy *Balladen*, Lisztova *Der traurige Mönch* a Griegův melodram *Bergliot*.¹ Šlo nám o díla s co největší pestrostí výrazových prostředků. Jako výchozí bod jsme zvolili Fibichův plně prokomponovaný melodram, z jehož kompoziční práce vycházíme při formulování základních strukturálních celků. Metodika naší strukturální analýzy pak prošla zatěžkávací zkouškou prvních aplikací.

Nejnovější definice koncertního melodramu byla uveřejněna v publikaci *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*² z roku 2014 a základní informace o koncertním melodramu a jeho typologii jsou uvedeny ve specializovaném čísle časopisu *Muzikologické fórum* č. 1/ 2018.³ Proto se k těmto základům nebudeme již vracet.

¹ Stranou jsme ponechali díla „první vlny“ melodramu – od Rousseaua po Bendu –, neboť sledujeme pouze koncertní melodram.

² ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. 1. Olomouc: UP, 2014. ISBN 978-80-244-4263-1, (kap. 2 Vymezení pojmu, s. 23–27).

³ ŠUSTÍKOVÁ, Věra. (ed) *Muzikologické fórum* 1 / 2018, ISSN 1805-3866.

Kooperace hudby a textu na vytváření struktury koncertního melodramu

Spojení recitace a hudby má v koncertním melodramu doby romantismu obecně podobu jakéhosi „kontrapunktu“, kdy recitační hlas má ještě navíc (na rozdíl od hlasů hudebních) výrazný verbální projev, který, podpořen akustickými okolnostmi, je (v duchu ontogenetické a fylogenetické výbavy člověka) předurčen stát v přední linii při vnímání celku. Zdálo by se, že tento „kontrapunkt“ je pouze dvouhlasý, a tvoří jej tedy obecně jen recitace a hudba. Množství provedených analýz staršího typu však dokazuje, že synkreze recitačního hlasu s hudební složkou zasahuje v různé míře jejich různé úrovně. Proto lze spíše mluvit v metafoře o „kontrapunktu vícehlasému“. Celé melodramatické dílo je pak tvořeno částmi recitačně hudebními, čistě recitačními i čistě hudebními. Obsahové a strukturální vlastnosti částí všech uvedených typů vytvářejí podklad k vymezení jejich funkce vůči celku. Pro vystižení nejdůležitějších rysů koncertního melodramu je však třeba se zajímat prioritně o části, kde hudba a text tvoří ty nejužší vztahy, z nich pak logicky vystupují do popředí vztahy v rámci paralelního vedení recitace a hudby. Vztahy hudby a textu a jejich formy realizace promýšlí v první řadě skladatel, je to součástí jeho invence a v těchto intencích je třeba hledat i podstatu těchto vztahů.

Stav, kdy textově-recitační i hudební složka nesou rovnocenný podíl na celkovém působení koncertního melodramu nebo jeho části, považujeme za vysoký stupeň jejich srůstu a prioritně se mu věnujeme. Nazýváme ho „svébytné spojení“. Pokud se sledovaný poměr od rovnovážného stavu výrazně vzdaluje, ale dílo či jeho část vykazuje stále silné rysy homogenity odpovídající žánru, mluvíme o tzv. „kontextově podmíněném spojení“. Nejedná se o rozlišení kvalitativní nýbrž technologické. Celky, které nesou výše uvedené vlastnosti, pak nazýváme útvar svébytného spojení a útvar kontextově podmíněného spojení.

Svébytné spojení slova a hudby

Svébytné spojení chápeme jako stav, kdy recitace i hudba se rovnocenně podílejí na celkovém vyznění koncertního melodramu popř. jeho strukturální části. Existence svébytného spojení ve skladbě je základním pilířem žánrového ukotvení⁴.

Symbiotický vztah (přesněji mutualistický) ve svébytném spojení umožňuje velká sdělovací schopnost hudby, která se, opřena o životní zkušenosti člověka, společně, v jediném

⁴ Plyne z toho také důsledek, že jeho absence nebo nízký výskyt vymezuje konstelaci, kdy hudba a slovo se setkávají v pouhých náhodných spojeních.

časoprostoru setkává s mimořádně širokými relačními možnostmi verbální komunikace a vytváří společně s nimi nový informační kanál. Dojem srůstu je vyvolán cíleným použitím uměleckých prostředků slova a hudby (v rovině kompoziční a interpretační strategie) a je podpořen aktivním poslechem vnímatele (v rovině subjektivního vnímání díla). Svěbytné spojení nacházíme na úrovni elementů hudební struktury⁵ nebo vytváří útvar svěbytného spojení.

Svěbytné spojení na úrovni nejmenších myšlenkových elementů hudební struktury

Vzniká v okamžiku, kdy na straně recitace existuje již smysluplný verbální úsek s výpovědní hodnotou a dosažitelným kontextem v rámci celku nebo jeho významné části. Tento úsek koexistuje s motivem či tématem⁶ a v pozdějších modifikacích s ním sdílí i proměny v rámci motivické a tematické práce. Na takto vysoké úrovni srůstu má koexistence slova a hudby často zásadní vliv na vývoj celé skladby.

Velkou roli pro svěbytný srůst slova a hudby mohou hrát též příznačné hudební motivy (leitmotivy), které, v duchu známé romantické operní praxe, mohou v díle trvale symbolizovat nejružnější okolnosti jeho obsahu. Uplatňují se jak samostatně tak jako podklad relevantních textů. (Například: v př. č. 1 se poprvé v taktech 3-4 objevuje „motiv osudu“, jakýsi „symbol tajuplné moci“⁷. Využití tohoto motivu je podrobněji popsáno později.) Recitace a hudba působí ve svěbytném spojení nejen paralelně, ale mohou být chápány jako spojený útvar i v případě, kdy bezprostředně následují za sebou (zde však k pochopení jejich spojení může dojít až v okamžiku opakování obou elementárních částic).

⁵ Pro další rozvoj výkladu se primárně metodologicky opíráme o systematiku kvantifikovaného pojetí hudební struktury, která se, díky široké povědomosti v oblasti hudební teorie, jeví jako nejvíce přehledná. Jsme si však vědomi, že je nutno přistoupit též ke strukturaci od textu k hudbě. Tento pohled je pro nás stejně zásadní, a proto se budeme snažit jej plně komplementárně využít.

⁶ Oblasti moderního koncertního melodramu s hudbou, jejíž strukturální hierarchie je budována na jiných základech než je tradiční tematismus, se budeme věnovat odděleně.

⁷ Viz dále ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. 1. Olomouc: UP, 2014. ISBN 978-80-244-4263-1, s. 81.

ŠTĚDRÝ DEN
DER HEILIGE ABEND
CHRISTMAS EVE
Op. 9

Zdeněk Fibich (1850–1900)
Karel Jaromír Erben (1811–1870)
Deutsche Übersetzung: Eduard Albert
English translation: Judith Mabary

Sostenuto

PIANO

pp

8

Tma jako v hrobě,
Dunkel wie im Grabe,
It's dark as a grave,

pp *ppp*

[Più mosso]

mráz v okna duje,
der Frost ist draussen,
frost sparkles on the glass,

v světnici teplo u kamen;
in der Bauernstube ist es warm;
in the sitting room warmed by the stove;

v krbu se svítí,
im Herde brennt es,
by the glowing fire,

stará podřimuje,
die Alte schlummert,
the old woman naps,

17

děvčata předou měkký len.
es summt der Spinnerinnen Schwarm.
the girls spin their flax all alone.

Allegretto

23

„Toč se a vrč, můj
Drehe dich und schnurre,
Whirr and turn, my

kolovrátku,
Spinnrad mein,
spinning wheel,

ejhle adventu již nakrátku
Adventszeit wird bald vorüber sein,
Advent's end will soon be here

a blízko, blízoučko Štědrý den!
Heilige Weihnacht zieht in Kürze ein!
and closer, closer is Christmas Day!

28

Př. č. 1

V příkladu z Fibichova *Štědrého dne* se v taktách 27–28 nachází svébytné spojení na úrovni motivu. Zde již je v textové rovině dosaženo rozvinuté věty zvolací: „Toč se a vrč můj kolovrátku“. Hudební motiv reflektuje mj. její pohybový a zvukový obsah (viz též jeho vyznačení obdélníčkem v příkladu č.5). Uvedený elementární útvar svébytného spojení se pak stává významným hybatelem následujícího dění

Hoj, ty Štědrý večere,
ty tajemný svátku!
*Hei, du Heil'ger Weihnachtsabend,
du Fest voller Zaubermacht!*
Hey, it's charming Christmas Eve,
that mysterious holiday!

Allegro comodo

85

91

Což komu dobrého neseš na památku?
Was hast du an lieben Gaben, an Geschenken heut' gebracht?
What kind of gifts will you bring on this special day?

96

Hospodáři štedrovku, kravám po výslužce,
kohoutovi česneku, hrachu jeho družce.
*Einen Stritzel wohl dem Vater, Kuh'n im Stall was übrig blieb
und dem Hahne Knoblauchzehen, Erbsen seiner Gattin lieb.*
For the master Christmas bread, for the cattle a sack of food,
for the rooster a scrap of garlic and peas for his brood.

99

Ovocnému stromová od večere kosti
a zlatoušky na stěnu tomu, kdo se postí.
*Und die Bäume dort im Garten kriegen alle Knochenrest',
gold'ne Schäflein sieht herumgeh'n, wer gefastet streng und fest.*
For the fruit trees in the orchard bones from our dinner
and golden fairies on the wall for you who fasts, no sinner.

102

Hoj, já mladá dívčina,
Hei, ich bin ein junges Mädchen,
Hey, I'm a young maiden,

srdce nezadané:
nicht vergeben ist mein Herz;
yet have not given my heart,

mně na myslí jiného,
und mein Denken und mein Sinnen ist heut' Abend anderwärts.
but now thoughts of another

jiného cos tane.
in my mind begin to start.

Př. č. 2

V taktu 100 je zřetelné, že prostor mezi takty 97 – 99 tvoří jeden elementární myšlenkový celek svěbytného spojení, neboť se textově hudební sled rozvíjí v předcházejících taktech 94 - 96 na podobném principu.

Za svébytné spojení nelze považovat situaci, kdy je text doprovázen jednorázově hudebním elementem nižšího řádu, a to i přes to, že dojem ze vzájemné spřízněnosti obou složek je v daném okamžiku silný (např. zvukomalba).

Vyvalily se vlny zdola, roztáhly se všírá kola;

Meno
mp *m.s. pp* *ritén.*

Př. č. 3

V příkladu z Fibichova *Vodníka* (takty 36–40) slyšíme zvukomalebný rozklad dokreslující přírodní děj. Má povahu pouhého běhu, který není jinde motivicky zpracován.

Avšak Zdeněk Fibich již ve svém *Hakonovi* ukázal, že i se zvukomalebnými elementy hudební stavby dokáže soustředěně pracovat.

v miraku pouze sup se mihne lačný, slizký had jen shnilé přes kmeny; v šeru, kde svit denní zhasíná,
poco più mosso

p

Př. č. 4

Ve výše uvedeném příkladu z Fibichova *Hakona* (takty 12–14) je zachycena zvukomalebná motivická fráze, která je bohatě využita v dalším průběhu skladby (viz podrobnou analýzu dále).

Samostatný útvar svébytného spojení slova a hudby

Popisovaný útvar se v koncertním melodramu rozkládá v prostoru jeho strukturních hudebních celků vyššího řádu. Zde dochází k tak vysokému stupni srůstu slova a hudby, který se jeví jako nezpochybnitelný a pro chápání díla nezbytný. Celý útvar je pak snadno identifikovatelný v kontextu svého okolí i formy díla. Předpokládá nejen myšlenkovou koncentrovanost slova i hudby a jejich strukturální kompaktnost, ale i společné jmenovatele při zobrazování sdílených obsahů.

Myšlenková koncentrovanost recitovaného slova je míněna v tom smyslu, že text je vázán k jedinému tématu, ke kterému se vyjadřuje v pevné formě jeho sdělení (tzn. že bezkonceptně žánrově netěká). Pevná forma je pak dána snadno postižitelným konceptem strategie postupu myšlenek v textu i jeho recitačním ztvárněním. Hudební podklad pak pracuje s omezeným výběrem motivů a témat či jiných zvukových projevů zásadního významu, přičemž je přítomno a zásadním způsobem využito svébytné spojení na úrovni nejmenších myšlenkových elementů hudební formy. Proces hudebního vývoje vykazuje kontinuitu, která je dána tektonickými vlastnostmi uvnitř bloku⁸. Dojde-li k hlubšímu kontrastu v hudební struktuře, musí proběhnout v přímé závislosti na textově-recitační sféře. Uvedené vlastnosti slova i hudby mají v útvaru svébytného spojení dopad v rámci odplyvání dějového času, neboť zde probíhá jeho vnímání v duchu procesu, který Asafjev formuloval, že „Hudba je gymnastika paměti“⁹ nebo, podobně, v duchu Janečkova „syntetického poslechového přístupu“¹⁰. Oba autoři připomínají, že soustředěný poslech je opřen nejen o vnímání aktuálního zvukového proudu, ale i o komparaci s děním odplynulým, jakož i s potencionálním předpokládáním dějů následujících. Nastolená procesualita odplyvání časů dějových v recitaci i hudbě (a jejich eventuální paralelní průběh) bude pak také jedním z pilířů srůstu obou složek. Kompatibilita slova a hudby může být i zde realizována nejen v duchu jejich současného znění, ale i na základě systematického střídání obou složek.

Hudba a text jsou v koncertním melodramu vždy v určité, kompozičně naplánované časové závislosti. Jedná-li se o text exaktně rytmizovaný, zapadá ústrojně do celkové faktury, a tato faktura je pak snadno postižitelná obvyklými hudebně analytickými prostředky. Nemá-li pak text přesně ukotvenou časovou lokalizaci, musíme se opřít především o vymezení začátku a konce hudební části, ve které se text pohybuje. Hudba je však jen polovinou

⁸ Viz JANEČEK, Karel. *Tektonika*. Praha - Bratislava: Supraphon, 1968. Kap. III.

⁹ ASAFJEV, Boris. *O zaměřenosti formy u Čajkovského*: 1. Praha: Hudebně-vědecké stati, 1965. s. 166.

¹⁰ Viz JANEČEK, Karel. *Tektonika*. Praha - Bratislava: Supraphon, 1968. S. 31

z efektu útvaru svébytného spojení, proto se strukturací textu musíme zabývat též. Jde nám hlavně o proces srůstu jeho struktury se strukturou hudební. Jako mají drobné hudební věty celou řadu variant, i v oblasti literární je tomu obdobně. Např. v poezii můžeme jako pendant k drobné větě postavit jeden verš. Velmi důležité je uvědomit si také možná hudební i textová scelení více vět do větších celků - do dvojperiod, souvětí, básnických slok apod. Avšak, jak ukazují některé následující rozbory, někdy skladatel zhudebňuje text na základě členění obsahu, dělení prozodického příkládá pak menší význam.

Na úrovni tektonických struktur vyššího řádu se věty a souvětí v hudbě i textu pak dále rozvíjejí do větších celků. Ty pak tvoří již útvary svébytného spojení.

ŠTEPÁN DOHNAL
DER HEILIGE ABEND
CHRISTMAS EVE
Op. 9

11

1. *Sofocanto*
Piano: *pp*
Vocal: *pp*
Czech: *Štěpán Dohnal (1891-1974)*
German: *Der Heilige Abend (1911-1974)*
Dohnal: *Der Heilige Abend*
English: *Christmas Eve*

2. *pp*
Czech: *Štěpán Dohnal (1891-1974)*
German: *Der Heilige Abend (1911-1974)*
Dohnal: *Der Heilige Abend*
English: *Christmas Eve*

3. *pp*
Czech: *Štěpán Dohnal (1891-1974)*
German: *Der Heilige Abend (1911-1974)*
Dohnal: *Der Heilige Abend*
English: *Christmas Eve*

4. *pp*
Czech: *Štěpán Dohnal (1891-1974)*
German: *Der Heilige Abend (1911-1974)*
Dohnal: *Der Heilige Abend*
English: *Christmas Eve*

5. *pp*
Czech: *Štěpán Dohnal (1891-1974)*
German: *Der Heilige Abend (1911-1974)*
Dohnal: *Der Heilige Abend*
English: *Christmas Eve*

6. *pp*
Czech: *Štěpán Dohnal (1891-1974)*
German: *Der Heilige Abend (1911-1974)*
Dohnal: *Der Heilige Abend*
English: *Christmas Eve*

7. *pp*
Czech: *Štěpán Dohnal (1891-1974)*
German: *Der Heilige Abend (1911-1974)*
Dohnal: *Der Heilige Abend*
English: *Christmas Eve*

8. *pp*
Czech: *Štěpán Dohnal (1891-1974)*
German: *Der Heilige Abend (1911-1974)*
Dohnal: *Der Heilige Abend*
English: *Christmas Eve*

9. *pp*
Czech: *Štěpán Dohnal (1891-1974)*
German: *Der Heilige Abend (1911-1974)*
Dohnal: *Der Heilige Abend*
English: *Christmas Eve*

10. *pp*
Czech: *Štěpán Dohnal (1891-1974)*
German: *Der Heilige Abend (1911-1974)*
Dohnal: *Der Heilige Abend*
English: *Christmas Eve*

11. *pp*
Czech: *Štěpán Dohnal (1891-1974)*
German: *Der Heilige Abend (1911-1974)*
Dohnal: *Der Heilige Abend*
English: *Christmas Eve*

12. *pp*
Czech: *Štěpán Dohnal (1891-1974)*
German: *Der Heilige Abend (1911-1974)*
Dohnal: *Der Heilige Abend*
English: *Christmas Eve*

Př. č. 5

V příkladu z Fibichova Štědrého dne se sledovaný útvar svébytného spojení nachází jako v pořadí druhý strukturální celek prvního zpěvu balady (takty 25–84).

**„Toč se a vrč, můj kolovrátku,
ejhle, adventu již nakrátku
a blízko, blízoučko Štědrý den!**

a

Mílotě děvčeti přisti, mílo
za smutných zimních večerů;
neb nebude darmo její dílo,
tu pevnou chová důvěru.

I přijde mládenec za pilnou pannou,
řekne: „Pojď za mne, dívka má,
budiš ty mi ženkou milovanou,
věrným ti mužem budu já.

Já tobě mužem, ty mně ženkou,
dej ruku, děvče rozmilé! –
A dívka, co předla přízi tenkou,
svatební šije košile.

**„Toč se a vrč, můj kolovrátku,
však jest adventu již nakrátku
a přede dveřmi Štědrý den!**

a'



Př. č. 6

Erbenův text (viz př. č. 6) podkládá Fibich hudbou scelenou motivicky, instrumentačně, tóninově, tempově, metricky i rytmicky. Celek je dokladem obsažnosti a kompaktnosti textu a hudby, v jeho délce i složnosti je však ukryt i interpretační pokyn pro neobvyklé tempo a charakter recitace. Místo rozvážné dikce, která je obvyklá v samostatné verzi, totiž Fibichova partitura vyžaduje její hybnější provedení, jako by šlo o text k polkové písničce.

Stavba textu a paralelně jdoucí hudební průběh jsou samostatně utkány na základě principů, které obsahují jednoho silného společného jmenovatele: Ve stavbě textu i v hudebním průběhu lze vystopovat vztahy strukturálních částí "na dálku", tedy je zde dán prostor k efektivnímu vnímání syntetickému.

Text přináší pohled do budoucnosti. I tu autor strukturuje. V blízké budoucnosti se již připravují vánoce, ve vzdálené pak si přeje dívka vdavky a pro jejich realizaci přede přízi na svatební košile. Blízká budoucnost je obsažena ve strukturální části a (viz výše), přičemž upozornění na přicházející vánoce se objevuje jen zde. Vzdálené futurum naplňuje tři střední části b, C^b, b^c. Společným motivem je zde dívka (žena). Dostává v textu hodně prostoru, o její život ve vzdálené budoucnosti přece v básni jde. Jak vidno, souvětí b^c je nositelem vyústěním celého snažení ve vzdálené budoucnosti – svatby, což se stává vrcholem nastoleného obsahu. Aby jeho dopad nepřekrylo následující a', přináší již reprízu bez básnického rozšiřování¹¹. Reprízovitost v textu není v pravdě častým jevem epického útvaru. Spíše se týká strukturalizace hudební. Erben zde zesiluje hudební parametr textu až do pozice, kdy se dá písňově zhudebnit. Na tomto místě je pozoruhodné, že připomíná text, který není hlavním tématem celku. Přesto jej uvádí, a zpevňuje tak vazbu mezi blízkou a vzdálenou budoucností v dějové stavbě balady.

¹¹ Písmenné značení textových strukturálních částí je odvozeno z obvyklého značení hudebního. Velká písmena představují části o více větách (souvětích), malá písmena provázejí části, které naplňuje věta jedna, popř. jedno souvětí. Indexace pak poukazuje na společné motivy nebo návaznosti:

C^b – zde index označuje obsahovou spřízněnost s předcházejícím dílem, protože i zde se navazuje na téma dívky (ženy). Určit tento díl jako C nás opravňuje fakt, že se mění optika viděného, sdělené totiž podává „mládenec“ přímou řečí.

b^c – sem se vrací dívka jako jediná jednající osoba (scénu použít „mládenec“), proto b. Indexace poukazuje na fakt, že obsahovost tohoto dílu je důsledkem dílu předcházejícího.

Jak tomu napomáhá hudba? Monomotivickým evolučním procesem podporuje Erbenovu snahu o vytvoření „divadelní“ scény. Kolovrátek jako rekvizita, polkový metrorytmický průběh jako nastolení atmosféry přástek, kde se zpívalo a sverpé ulpívání na jednom motivu jako akcentace „divadelního“ časoprostoru, kde zde vše se vším souvisí. Tady také podává Fibich Erbenovi pomocnou ruku, aby přádlenu „usadil“ přesně do *prvních prosincových týdnů*. *Hudba i recitace se tedy dostávají do trojrozměrného divadelního prostoru i tam, kde reálně chybí kulisy a rekvizity.*



Př. č. 7

V příkladu č. 7 je výchozí motivický tvar. Stal se jádrem celého dění a díky své četnosti a zvukové charakteristice i symbolem kolovrátku. Zamysleme se ještě nad jiným důsledkem takto úporně koncentrované motivické náplně. Každá varianta je relevantní ke kterékoliv jiné, zde tedy se do popředí dostává strategie sledu variant, kterou zvolil skladatel. Pokud bychom ji vážali s přesně umístěným zápisem textu v notách, nemuseli bychom se vždy potkat s interpretační realitou. Přesto skladatelova strategie variant a ambivalentně realizovaný text jdou v posluchačově pozornosti ve společném šiku, nelze totiž popřít právě ony pestré vazby na dálku a na blízko, které mezi jednotlivými složkami vznikají. Po tom všem, co bylo řečeno, můžeme potvrdit názor, že Fibichovo hudební ztvárnění není jenom kompatibilní, ale i komplementární.

Kontextově podmíněné spojení slova a hudby

Kontextově podmíněné spojení sehraává ve stavbě koncertního melodramu stejně zásadní pozici. Srůst slova a hudby je zde vyvoláván především hudebním i textovým kontextem realizujícím se na velké ploše. Hudba a text zde velmi čile navazují na tu nejjemnější pavučinu vztahů „na dálku“ s místy ležícími časově mnohdy daleko v předcházejících fázích skladby. Je tedy logické, že své významné místo zde zaujímá procesualita zvláště důležitých myšlenkových jader v textu i hudbě. Umělecky závažná díla minulosti jsou postavena na souhře svébytného a kontextově podmíněného svazku. Kontextově podmíněné spojení slova a hudby se vyskytuje opět v rozsahu elementů hudební formy nebo samostatně vytváří „útvary kontextově podmíněného spojení“.

Kontextově podmíněné spojení na úrovni nejmenších myšlenkových elementů hudební struktury

O kontextem podmíněném spojení mluvíme na elementární úrovni v okamžiku, kdy sice na straně hudby chybí koncentrovaný motivicko-tematický průběh, ale textová náplň plně umělecky opravňuje existenci daného hudebního podkladu. Mnohdy se jedná o hudební zvukomalbu, která ilustruje text (viz př. č. 4). Za kontextově podmíněné spojení na nejnižší strukturální úrovni chápeme i takový literárně hudební útvar, jenž je podložen motivem, motivickou frází či polovětou, které plní funkci spojky či jiné vedlejší stavebné funkce v hudbě. (Viz následující příklad.)



Př. č. 8

Hudební podklad v tomto příkladu je sice motivický, ale silně kontextově vázaný na okolní dění. Jeho melodický průběh má charakter sekvence. Uvedené místo tvoří přechod mezi dvěma zásadními literárně hudebními celky.

Stejně jako v případě svébytného spojení na nejmenší strukturální úrovni i zde existuje pravděpodobnost, že se stane součástí toho či onoho útvaru. Může v něm sehrávat i důležitou roli. V útvaru svébytného spojení počet užití kontextově podmíněných spojení na úrovni nejmenších elementů hudební struktury nemůže však dominovat.

Útvar kontextově podmíněného spojení slova a hudby

Útvar kontextově podmíněného spojení existuje nejen v souhře s útvarem svazku svébytného, ale i s komplementárními útvary obsahujícími jen recitovaný text popř. jen hudbu. Přímá identifikace útvaru kontextově podmíněného spojení za aktuálního poslechu je problematická, ne však nemožná. Hodně zde záleží na sdělnosti kontextu. Hranici mezi útvary si častěji uvědomíme až zpětně, s odstupem, především v okamžiku, kdy za sebou následují dva útvary volného svazku. Je nositelem výrazové plasticity a důkazem umu skladatele pracovat

s hudbou a textem současně do té míry, že jejich vliv je dávkován v souhře s aktuálním kontextem.

Transparentní příklad představuje sám závěr Fibichova melodramu *Štědrý den*. Základem pro následující analýzu literárně-hudebního útvaru je závěrečný zpěv básně, prezentovaný textem, který konfrontujeme s partiturou zpěvu prvního. (Viz následující příklad.)

Návaznosti textové a hudební, přítomnost „motivu osudu“ (př. č. 1, takty 3-4):

Nastala zima, mráz v okna duje,
v svítníci teplo u kamen;
v krbu se svítí, stará polehuje,
děvčata zase předou len.

„Toč se a vrč, můj kolovrátku,
však jest adventu zase nakrátku
a nedaleko Štědrý den!

Ach ty Štědrý večere
noci divoplodné!
Když si na tě vzpomenu,
k srdci mne to bodne!

Seděli jsme také tak
loni pohromadě:
a než se rok obrátí,
dvě nám chybí v řadě!

1. zpěv - plná návaznost hudební i textová, motiv osudu

Jedna, hlavu zavitou,
košiličky šije;
druhá již tři měsíce
v černé zemi hníje,
ubohá Marie!

Seděly jsme také tak
jako dnes a včera:
a než se rok obrátí –
kde z nás bude která?

Textová návaznost na 1. zpěv a 4. zpěv, hudební návaznost na 3. zpěv, bez motivu osudu

Toč se a vrč, můj kolovrátku,
všeckoť ve světě jen na obrátku
a život lidský jako sen!“

Však lépe v mylné naději snít,
před sebou čirou temnotu,
nežli budoucnost odhalit,
strašlivou poznati jistotu!

Textová návaznost na 1. a 2. zpěv, hudební návaznost na 1. zpěv, bez motivu osudu

Př. č. 9

Z uvedeného přehledu návazností je patrné, že se závěrečný zpěv ve svém zhudebnění opírá o úvod skladby neboli o část, která je v hluboké minulosti procesu vývoje díla. K pochopení kontextu části finální napomáhá nejenom předešlá dějová kontinuita, ale vysoká shoda motivická. Ta je i zde podpořena shodným sledem textových motivů v první sloce, jejich malým využitím v daném úseku, který působí poněkud tékavě, jako by virtuální kamera zkoumala detaily prostoru. Výběr hudebních motivů je sice stejný jako v prvním zpěvu, je zde však pozměněné pořadí jejich výskytu. Větší homogenitu celku, potažmo k tomu i závěrečného zpěvu podporuje

silná frekvence užití i evoluční strategie motivu osudu na mnoha místech díla, též však i dvojí literárně hudební připomenutí motivu kolovrátku v závěrečném zpěvu, který se tak stává obecnějším symbolem – symbolem běhu života. Jeho tempo i rytmická nápodoba se objevují dříve také, ještě v taktach **129–145**, tzn. na konci 2. zpěvu.

Celkově vzato, podobná strukturace i náplň úvodu i závěru skladby pak obě pasáže tematizuje jako celek, jejich jistá materiálová tékavost je tím stavebně „ospravedlněna“. Bez poznání dalšího kontextu by však mnoho užitých výrazových prostředků závěrečné části zůstalo bez hlubšího uměleckého zhodnocení.

Pro strukturální analýzy byly dále vybrány skladby¹² zpracovávající umělecky závažná literární díla pozoruhodným kompozičním způsobem. V dílnách romantických skladatelů vznikly tak jedinečné, neopakovatelné tvůrčí činy, které podněcují mj. mnohé hudebně teoretické otázky nejen o mechanismech souhry slova a hudby v té či oné skladbě, ale i otázky obecnější, které se zamýšlejí nad paralelitou výrazových prostředků řeči hudby a lidské mluvy. Na podkladě výsledků analýz, které byly provedeny novou metodikou, byly nastíněny hlubší důvody, které skladatele doby romantismu mohly vést k volbě různých kompozičních strategií koordinace textu a hudby, tak, aby vznikl komplexní umělecký celek naplňující charakteristické rysy koncertního melodramu. Uvedené důvody plynou především ze záměru skladatele vyjádřit obsah textu a jeho skrytá významová posláná. Autoři hudby romantických melodramů respektují i prozodickou stavbu básní, z analyzovaných autorů pak tímto přístupem disponuje především Zdeněk Fibich.

Reprezentativní vzorek analýz dokládá snahu komponistů podpořit nejen význam textu, event. mu dát jejich kontextové klima, ale dodržet i kontinuitu samotného hudebního proudu. Velká díla však ukazují, že míra svébytnosti hudby ve vztahu k textu je velmi jemně diferencovatelná a že materiálové scelení hudební složky není jen v motivické koncentrovanosti, ale i v obecnějších hladinách její organizace (Liszt). Volbu stupně samostatnosti hudební kontinuity ovlivňuje však především skladatelovo pochopení textu. Z něj pak vyplyne, zda využije metodiku pro tvorbu útvaru svébytného nebo kontextově podmíněného spojení. Strategická skladatelská rozhodnutí mohou být intuitivní povahy, na druhou stranu však analyzované skladby prokázaly mimořádná zvládnutí diferenciací kompozičních přístupů ve vztahu k textu (Fibich, Grieg), a tudíž i dokonalá intelektuální poznání mechanismů, které pro adekvátní koordinaci slova a hudby mají skladatelé aplikovat.

Především byly analyzovány skladby, jejichž partitury umístění textu jen přibližně naznačují, ale i ty, které jej někde notačně rytmicky přesně lokalizují. Je zajímavé, že fakt přesné nebo jen přibližné lokalizace textu vůči doprovodu nikdy neovlivnil základní klasifikaci útvaru na svébytný nebo kontextově podmíněný. Je to patrně proto, že pro její účely jsou sledovány obsahové aspekty textu (soustředěnost či kontextové závislosti) a vnitřní

¹² Úplná znění všech analýz budou zveřejněna v roce 2019 v některém z čísel Muzikologického fóra.

ustrojení hudby, která jej obklopovala. Lokální časová ambivalence je přijímána jako samozřejmost. Vždyť i z klasicko-romantické harmonie víme, že anticipovat i pozdit nástup různých jevů nikterak neubírá na jejich základní podstatě. V analyzovaných mistrovských skladbách jsme se vždy setkali s okamžiky, kdy hudba vstupovala s anticipací nové nálady do doznívajícího textu nebo nový text již přicházel v okamžiku závěru hudby odplývající. Popisované „nesourodosti“ jsou nasycené kontextovým pozadím a vždy jsou zdrojem silné výrazové síly (Fibich, Grieg, Liszt). Český autor pak např. ve *Vodníkovi* ukázal, jak stavebná funkce cody může být s textovým doprovodem posílena do nebývalého významu. Přehodnocen a posílen vstupem však textu může být také význam introdukcí či meziher.

Strukturální stránka v koncertním melodramu má velmi těsný vztah ke stránce detailně materiállové, která probíhá mezi slovem a k němu nakomponovanou hudební situací. Zde je skladatelův konkrétní čin jedinečný a jen málo vypočitatelný. U velkých děl romantiky bez výjimky. Aniž bychom se pustili na tenký led spekulativní hermeneutiky, můžeme říci, že v romantických skladbách je hudební materiál silně kauzalizován, tzn. že jeho materiállovou kompoziční nebo textovou změnou, je dílo hubeno.

Předestřené analýzy a jejich výsledky jsou tedy odrazovým můstkem k úvahám, zda se objeví podobné výsledky i v hudbě 20. a 21. století. Zcela jistě je můžeme očekávat tam, kde vliv romantické hudební mluvy zůstává silný. V okamžiku posuzování díla, které je již svým textovým a hudebním zpracováním od romantické tradice odpojeno, bude třeba strukturální útvary svébytné a kontextově podmíněné nově vymezit (rozšířit jejich charakteristické znaky v duchu nového materiálu), popř. se zamyslet nad tím, zda sledované strukturalistické pojetí má ještě svoji relevanci k aktualizovanému žánru do prostředí hudby 20. a 21. století.

LITERATURA

ASAFJEV, Boris. *O zaměřenosti formy u Čajkovského*: 1. Praha: Hudebně-vědecké stati, 1965.

ASCHENBRENNER, Vít. *Nové české melodramy: Mezinárodní festival melodramu. Hudební rozhledy*. Praha, 2016, (1), 1. ISSN 0018-6996.

BEZDĚK, Jiří. K problematice analýzy koncertního melodramu z dnešního hlediska. *Muzikologické fórum*. Praha: Česká společnost pro hudební vědu, 2018, VII.(1), 25-30. ISSN 1805-3866.

FEIFERLÍKOVÁ, Romana. *Nové české melodramy. Opera plus: Váš průvodce světem hudby, opery a tance* [online]. Praha: Opera plus, 2015 [cit. 2015-12-02]. ISSN 1805-0433. Dostupné z: <http://operaplus.cz/nove-ceske-melodramy/>

FIBICH, Zdeněk. *Štědrý den; Vodník: melodramy = Der Heilige Abend; Der Wassermann: Melodramen = Christmas eve; The Water sprite: melodramas: recitazione e piano* [hudebnina]. 1. vyd. Praha: Amos Editio, 2003. 1 partitura (58 s.). ISMN M-66057-033-3.

FRANZ, Vladimír. *Hudební dramaturgie* [online]. Praha, 2004 [cit. 2018-02-06]. Dostupné z: <http://franz.wz.cz/prostate/profesorcz/Vf05cz.pdf>. Profesorská přednáška. AMU.

HÖLZEL, Miroslav. Předpoklady recitace. In: LEVÝ, Jiří a Karel PALAS. *Teorie verše II: Sborník druhé brněnské versologické konference*. 1. Brno: FF UJEP, 1968, s. 4.

JANEČEK, Karel. *Tektonika*. Praha - Bratislava: Supraphon, 1968

JIRÁNEK, Jaroslav. Otazníky kolem melodramu. *Opus musicum*. 2000, 32(4), 9-14. ISSN 0862-8505.

MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha - Litomyšl: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.

MUSILOVÁ, Daniela. *Slovníček uměleckého přednesu*. 1. Benešov: SKKS, 1976.

Porozumění řeči. In: *CzechEncy: Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2017, 2017 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/POROZUM%C4%9AN%C3%8D%20%C5%98E%C4%8CI>

ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Fibichova Hippodamie a Hippodamie Vrchlického: Kritická edice libreta cyklu scénických melodramů*. 1. Praha: Národní muzeum, 2016. ISBN 978-80-7036-492-5.

ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Nová vlna koncertního melodramu: K 20. výročí projektu Oživení koncertního melodramu*. Praha: Národní muzeum, Společnost Zdeňka Fibicha, 2017. ISBN 978-80-7036-534-2.

ŠUSTÍKOVÁ, Věra. Pevná básnická forma Shakespearových sonetů a její uchopení v melodramu. *Muzikologické fórum*. Praha: Česká společnost pro hudební vědu, 2018, VII.(1), 38-52. ISSN 1805-3866.

ŠUSTÍKOVÁ, Věra. Současný stav českého koncertního melodramu. *Muzikologické fórum*. Praha: Česká společnost pro hudební vědu, 2018, VII.(1), 6 - 24. ISSN 1805-3866.

ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. 1. Olomouc: UP, 2014. ISBN 978-80-244-4263-1

ŠUSTÍKOVÁ, Věra a Marta HRACHOVINOVÁ. Changes in Theatrical Performance and Their Influence on the Interpretation of the Melodramas of Zdeněk Fibich. In: VIČAR, Jan. *Musicologica Olomucensia* 12. 1. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 173-182. ISSN 1212-1193.

TICHÝ, Vladimír. K hudebně-kinetickým aspektům vztahu hudby a slova v melodramu. In: FOJTÍKOVÁ, Jana a Věra ŠUSTÍKOVÁ, ed. *Fibich - melodram - secese*. Praha: Česká hudební společnost - Společnost Zdeňka Fibicha - Národní muzeum - Muzeum české hudby, 2000, s. 199-214. ISBN 80-238-6482-3.

TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky*. 1. Praha: HAMU, 1994. ISBN 80-85467-07-0.