

K problematice hudební analýzy rockové opery *Jesus Christ Superstar*¹

Kristýna Baborová

V době svého vzniku představovalo dílo Andrew Lloyd Webbera a Tima Rice *Jesus Christ Superstar* mezník v oblasti populární hudby. V odborné literatuře se dokonce můžeme setkat s tvrzením, že předznamenalo podobnou britskou kulturní invazi do Spojených států amerických, jakou uskutečnili The Beatles o necelých deset let před ním.² Svou hybridní formou vyvolal *Jesus Christ Superstar* zájem u několika typů publika. Oslovil nejen posluchače takzvané nonartifciální hudby, nýbrž i příznivce oper a muzikálů. Zájem vzbudil i v náboženských kruzích. Zajímavý je rovněž fakt, že brzy po britském vydání desky roku 1970 se stal *Jesus Christ Superstar* velmi populárním jak v Británii, tak Spojených státech, a dokonce i v Evropě za takzvanou železnou oponou.³

Andrew Lloyd Webber (1948) kompozici dokončil v pouhých 22 letech. Společně s autorem libreta Timem Ricem (1944) napsal ještě další dvě významná díla – *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968), *Evita* (1976). Poté se tvůrčí činnosti věnovali každý zvlášť. *Jesus Christ Superstar* jako konceptuální album s podtitulem rocková opera⁴ vyšlo v říjnu 1970 (ačkoliv první skladba alba, *Superstar*, vyšla již o rok dříve jako singl). Brzy po vydání desky došlo k několika dalším zpracováním, jak divadelnímu (premiéra na Broadwayi v roce 1971), koncertnímu, tak později i filmovému (první filmové zpracování z roku 1973, druhé, modernější pojetí z roku 2000).

¹ Studie vznikla na Katedře muzikologie FF UP za podpory grantu IGA 2016 „Osobnosti, druhy a žánry novější české a evropské hudby (Moderní populární hudba a kulturní dialog nad Železnou oponou)“.

² Pavlína Hoggard, *Muzikál na prahu tisíciletí: mezi komercí a elitou – možnosti reformy muzikálového divadla v době (post-)moderní* (Brno: RETYPO, 2000), 14.

³ Viz Jan Blüml, *Progresivní rock: světová a československá scéna ve vybraných reflexích* (Praha: Togga, 2017), 124.

⁴ V literatuře se v souvislosti s *Jesus Christ Superstar* vyskytují další stylově-žánrové kategorie jako muzikál, moderní oratorium atp. Přesné vymezení díla je v tomto směru sporné, stejně jako striktní zařazení k vážné, či populární hudbě – sám Webber se k této diskuzi stavěl neutrálně, tvrdil, že jeho hudba je eklektická a že byla ovlivněna jak Stravinským, tak i například Billem Haleym. Bliže k otázce označovací praxe v oblasti rockové hudby viz Jan Blüml, „Art Rock: Definition of the Term with Regard to the Developement of Czech Designating Practice“, *Musicologica Olomucensia* 11, č. 11 (2010): 9–22.

Předmětem následujícího pojednání je analytický pohled na základní složky a vrstvy Webberova hudebně dramatického díla včetně obecné formy, tektoniky, motivicko-tematické práce i stylových charakteristik. Mluvíme-li o analýze, pak platí, že v případě rockové hudby spíše než aspekty ryze kompoziční převažují aspekty skladebně-interpretací.⁵ Z tohoto důvodu nám jako východisko slouží nikoliv pouze partitura (k zodpovězení především otázek strukturálních), ale i nahrávka (k identifikaci stylu, potažmo improvizčních prvků atp.). Předložená analýza se opírá o partituru, kterou autorce ke studijním účelům poskytlo Národní divadlo moravskoslezské – veškeré použité notové ukázky pocházejí z této partitury, která byla upravena pro konkrétní inscenaci. Změny ve vztahu k originálu jsou však nepatrné. Partitura je sice hlasově redukována, na výsledek to však (kromě barvy) nemá téměř žádný vliv. Pro snazší orientaci v mnohdy velice nepřehledném hudebním toku posloužil i klavírní výťah vydaný MCA MUSIC LTD.⁶ Pokud jde o nahrávku, východiskem je původní album *Jesus Christ Superstar* od britské nahrávací společnosti MCA z roku 1970.⁷

Než přistoupíme k vlastnímu rozboru, udělejme základní exkurz do již vzniklých analýz či analytických přístupů k tomuto dílu. Václav Drábek ve studii s názvem *Modelové situace v tematickém vyučování. A. L. Webber: Jesus Christ Superstar*,⁸ uveřejněné ve sborníku příspěvků z konference *Populární hudba a škola* v Praze 10. – 12. května 1999, přináší analytický pohled na dílo z hlediska pedagogického a představuje možnou práci s touto rockovou operou ve vyučování (zejména s využitím přesahů do artificiální i nonartificiální sféry). Po rozboru libreta (v němž autor mimo jiné konstatuje, že: „Už skutečnost, že superhvězdu je tu vlastně antihrdina s lidskými starostmi a utrpením, které s ním divák sdílí, ukazuje, že opera převyšuje průměr svého žánru.“⁹), Drábek přechází k analýze. Bližší pozornost věnuje ouvertuře jakožto hudebně motivické anticipaci příběhu prostřednictvím příznačných motivů. Například uvádí, že předehra díla není jenom úvodem do děje, nýbrž i předjímá ústřední konflikt mezi protagonisty. Dále pojmenovává a na notových příkladech předvádí jednotlivé motivy (např. motiv soudu, který se objevuje již v předešlé, ale výrazněji v díle zazní až ve výstupu Piláta Pontského v druhém aktu; hudba Jidáše – ostinato doprovázející jeho vstupní zpěv; téma *Superstar* ad.), které se v předešlé objeví. Rovněž tvrdí, že

⁵ Viz Jan Blüml, „K problematice estetiky a rockové identity v hudebním díle Franka Zappy,“ in *Fenomén Zappa*, eds. Vladimír Papoušek a David Skalický (Praha: Akropolis, 2016), 65–72.

⁶ A. L. Webber, *Jesus Christ Superstar: rock-oper* (London: MCA Music, c1970).

⁷ Jednotlivé verze nejsou zcela identické – například pozdější záznamy (nastudování) obsahují novou skladbu *Could We Start Again, Please*.

⁸ Václav Drábek, „Modelové situace v tematickém vyučování. A. L. Webber: *Jesus Christ Superstar*,“ in *Populární hudba a škola: sborník příspěvků z konference v Praze 10. – 12. května 1999*, ed. Ivan Poledňák (Praha: Univerzita Karlova, 2000), 23–29.

⁹ *Ibid.*, 25.

ukončení instrumentální přede hry klamným spojem v tématu Superstar vylučuje happyend.

V poslední části příspěvku se Drábek pouze stručně dotkne stylové analýzy s přihlédnutím k charakterům postav; Jidáše charakterizuje například „[...] underground rock, [který] koresponduje s [jeho] pojetím jako představitele kritického sociálního postoje. Dokládá to tvrdé nasazení hlasu, přecházející až v křeč, pentatonicky vedená melodika, tempo zdůrazněné bicími a tvrdošíjně ostinato basu.“¹⁰ Ježíše oproti tomu charakterizují dvě odlišné hlasové polohy – expresivní a citovější (obě patrné ve scéně *The Temple* – „My temple should be a house of prayer//“ – expresivní; „My time is almost through//“ – citovější). Pro Marii Magdalénu jsou v díle příznačné folkové písně. A výstup krále Heroda je zhudebněn formou ragtimu (charleston) jako „prototyp cynismu a arogance moci“¹¹ Na závěr autor komentuje harmonickou výstavbu obou sborů – *Hosanna* a *Superstar*. Ačkoliv je skladba *Superstar* postavena na třech akordech, *Hosanna* se pyšní poněkud pestřejší harmonickou stavbou. „Začíná v G dur, vybočuje do chromaticky příbuzné Es dur, es moll a e moll a přes c moll, As dur a D dur se vrací zpět do tóniky.“¹² K tomuto jevu autor dále dodává: „Zdá se, že tu nejde jen o pouhé harmonické ozvláštnění, nýbrž že tu kolísání mezi dur a moll naznačuje nejistotu Ježíšových stoupenců [...]“.¹³ K posledním dvěma číslům opery se vyjadřuje pouze stručně. Prvky z *The Crucifixion* srovnává s hudbou témbřů Pendereckého a závěrečný výstup přirovnává k hudbě romantismu.¹⁴

Vedle jedné z mála českých analytických studií k opeře *Jesus Christ Superstar* od Václava Drábka, najdeme řadu podobných pokusů pochopitelně v zahraniční literatuře. Jednou z prvních evropských reflexí je nepříliš obsáhlý článek *Jesus Christ Superstar – eine Passion in Rock: An zu einer Analyse und Interpretation* z roku 1972.¹⁵ Autor Ulrich Prinz se zde rovněž zaměřuje na charaktery postav a jejich souvislosti s hudebním materiálem – konkrétně jde o Ježíše, Jidáše, Marii Magdalénu a Krále Heroda. Jak autor uvádí, například Jidáš je opravdový rockový muzikant, má chraplavý, agresivní hlas, dále ho charakterizují tvrdé, ostré a kovové zvuky elektrické kytary, rychlé až zběsilé tempo, intenzivní a hlasité bící, pentatonické melodie, ostinátní basová linka a celkový extatický charakter. Uvedená fakta Prinz demonstrovuje na notových příkladech. Rovněž se pokouší o schematické znázornění formy některých skladeb, například *Everything's Alright* Marie

¹⁰ Ibid., 27.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., 28.

¹⁵ Ulrich Prinz, „Jesus Christ Superstar – eine Passion in Rock: An zu einer Analyse und Interpretation,“ *Musik und Bildung* 3, č. 4 (1972): 194–199.

Magdalény (a b a b a + coda, kde první „b“ je part Jidáše a druhé Ježíše), dále song krále Heroda, *The Last Supper* a v neposlední řadě scénu *Crucifixion*.

Novější pohled z angloamerické oblasti reprezentuje publikace Josepha Petera Swaina *The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey*, v níž je rocková opera komparována s pozdějším Webberovým muzikálem *Evita*.¹⁶ Swain klade důraz na stylovou analýzu díla se zaměřením na motivicko-tematickou práci. Nejprve se však vyjadřuje k formě: „The form of both *Evita* and *Jesus Christ Superstar* is explicitly operatic, with the libretto entirely sung, and borrowing heavily on the traditional devices of aria and recitative.“¹⁷ Dále autor uvádí, že Webber rekombinací různých prvků hudby (z různých hudebních či hudebně historických oblastí) perfektně vystihuje jak charaktery postav, tak i náladu konkrétních situací:

So Mary Magdalene sings in the gentler popular folk style („Everything’s Alright“ and „I Don’t Know How to Love Him“) and the ostentatious Apostles, „The Last Supper,“ a critical scene, is like a caricature of a Gregorian chant sung by a troop of tired and self-satisfied monks, with its simple quarter-note rhythms and melodic contour. The crucifixion scene abandons popular idioms altogether and relies for its wordless acerbity on tone clusters reminiscent of Ligeti and Penderecki.¹⁸

Studie uvádí i schéma melodických motivů a jejich výskyt v průběhu celé rockové opery. V levém sloupci je název jednotlivých čísel, v pravém sloupci potom melodický materiál, který se v dané části objevuje. Prvních osm čísel je jedinečných, dále již probíhá motivicko-tematická práce s melodickými útvary, které již zazněly.

Melodic material in *Jesus Christ Superstar*¹⁹

Number in Opera	Source of melodic material
Overture	
Heaven on Their Minds	
What’s the Buzz	
Strange Thing Mystifying	
Everything’s Alright	
This Jesus Must Die	
Hosanna	
Simon Zealotes	

¹⁶ Joseph Peter Swain, *The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey* (New York: Oxford University Press, 1990), 293–307.

¹⁷ Ibid., 295.

¹⁸ Ibid., 296.

¹⁹ Ibid., 297–298.

Number in Opera	Source of melodic material
Poor Jerusalem	Simon Zealotes (lines 1–7)
Pilate's Dream	Poor Jerusalem
The Temple Moneylenders Jesus Crowd of Sick	I Only Want to Say (fragment) Moneylenders
Everything's Alright	(brief reprise)
I Don't Know How to Love Him	
Damned for All Time	
Blood Money	This Jesus Must Die
The Last Supper Jesus' speech	Everything's Alright (minor verse)
I Only Want to Say	
The Arrest	What's the Buzz Moneylenders Strange Thing Mystifying (fragment)
Peter's Denial	Strange Thing Mystifying
Pilate and Christ	Hosanna (including reprise)
King Herod's Song	
Judas' Death	Damned for All Time (fragment) This Jesus Must Die I Don't Know How to Love Him (reprise)
Trial Before Pilate 39 Lashes	This Jesus Must Die (fragment) Ostinato from Heaven on Their Minds
Superstar	
Crucifixion	
John Nineteen Forty-one	I Only Want to Say

Autor dále uvádí, že důvod pro některé reprízy je zřejmý (motiv tří kněží *This Jesus Must Die* apod.), ale u některých může působit dosti ironicky a zdánlivě s osobou ani s náladou scény nemusí korespondovat, i když je použita stejná hudba. Z uvedené knihy vychází také Pavlína Hoggardová, konkrétně v monografii *Muzikál na prahu tisíciletí*.²⁰ Rozboru však věnuje pouze jeden blok, ve kterém spíše komentuje Swainovy poznatky k motivicko-tematické práci – s ohledem na opakování témat připomíná „rondový princip“.

²⁰ Hoggard, *Muzikál na prahu tisíciletí*, 59.

Obecný analytický komentář

Album *Jesus Christ Superstar* obsahuje celkem 23 hudebních útvarů, které jsou na desce koncepčně seřazeny, propracovány a bezprostředně na sebe navazují. Dílo bylo komponováno rámcově podle operní šablony, respektive sestává z aktů a jednotlivých čísel: první akt obsahuje 12 hudebních čísel, akt druhý 11 čísel. Stejně jako operu (ale paralelně i tradiční muzikál) celek otevírá instrumentální předehra. Ryze instrumentální part dílo také uzavírá (*John 19:41*). Ostatní skladby na albu jsou vokálně-instrumentální. Na rozdíl od muzikálu dílo nepoužívá běžnou řeč – děj posouvají oddíly recitativního charakteru, ty jsou prokládány „áriemi“ či ariosy, respektive písněmi. Objevují se charakteristické sólové výstupy, ale i duety či sbory. Příběh posledních sedmi dní života Ježíše Krista je (s připomínkou formy oratoria) vyprávěn z pohledu Jidáše Iškariotského, jednoho z dvanácti apoštolů. Narativní prvek je ve prospěch celkové dynamiky díla prokládán dialogy atp.

Podívejme se nyní blíže na stěžejní složky hudebního projevu, jakými jsou kinetika, melodie a harmonie. V souladu s rockovou estetikou hraje důležitou roli právě metro-rytmická složka (polyrytmika ukotvená v souhře rockové skupiny s bicí soupravou, baskytarou, elektrickými kytarami, varhanami atp.); ta odkazuje především k stylově-žánrovému okruhu označovanému jako progresivní rock, který populární hudbě na přelomu šedesátých a sedmdesátých let dominoval.²¹ Jedním z klíčových rysů progresivního rocku bylo (do této doby pro rock netypické) proměnlivé metrum, respektive metrum asymetrické či nepravidelné (terminologií Vladimíra Tichého metrum nepravidelné a nepravidelně složené).²² Jak ve své knize připomíná Jan Blüml, důvody využití a funkce těchto struktur bývají spojovány s řadou elementů: „Vedle inspirací jazzem a moderní vážnou hudbou mezi ně patří virtuozita muzikantů, kteří v rafinovaně členěných tématech uplatňovali vyzrálé interpretační schopnosti. Dále také epické a nepravidelně strukturované texty, jimž se hudba mnohdy podřizovala. Nepravidelný metrický plán často plnil klíčovou tektonickou funkci, neboť při absenci tradičních principů rozvíjení formy na bázi hlubší motivicko-tematické práce vnášel do kompozice prvky neuzavřenosti a očekávání, které umožňovaly stavbu rozsáhlejších celků.“²³ Všechny uvedené rysy lze v jisté míře vztáhnout i k dílu *Jesus Christ Superstar*, počínaje samotnou operní formou, Webberovou zálibou v moderní hudbě v čele s Igorem Stravinským, charakterem textů, respektive libretem

²¹ Blüml, *Progresivní rock*, 59–98.

²² Vladimír Tichý, *Úvod do studia hudební kinetiky* (Praha: AMU, 2002), 57.

²³ Blüml, *Progresivní rock*, 48.

odvozeným z biblických evangelií²⁴ a virtuozitou zúčastněných muzikantů konče (jádro kapely na původní nahrávce tvořili mimo jiné muzikanti tělesa Joe Cocker and the Grease band s bubeníkem Brcem Rowlandem a baskytaristou Alanem Spennerem).

Komplexní metro-rytmiku ukazuje již samotná introdukce díla, která – jak již bylo uvedeno – anticipuje zásadní hudební a motivický materiál opery. Část *Overture* začne ve čtyřčtvrtečním taktu s tempovým označením *andante*; změna přichází hned s motivem druhým. Úvodní takty jsou v tříčtvrťovém metru, předposlední takt motivu je v pětiosminovém metru a závěr motivu přinese opět takt čtyřčtvrtový.



Obrázek 1: *Overture*, part syntezátoru

Tempové označení *agitato* a krátký návrat do pětiosminového taktu značí vzrůstající napětí v hudebním toku. I metrické údaje se začínou měnit častěji. Z pětiosminového taktu se krátce (v rozsahu jednoho taktu) vybočí do dvoučtvrťového, následně do šestiosminového, později opět do pětiosminového, dvoučtvrťového a až s nástupem nového motivu do čtyřčtvrťového. Se vzrůstajícím napětím roste i četnost střídání tempového a metrického označení. K jistému uvolnění dojde až v polovině inkriminované části, kde se metrum ustálí na čtyřčtvrťové s tempovým označením *animoso*. Z hlediska motivicko-tematické práce se jedná o motiv Jidáše, neboli typické kytarové ostinato (respektive riff), které tuto postavu často hudebně charakterizuje. V těžkém *adagiu* nastoupí až následující motiv, ve kterém rovněž již nedojde ke změně metra a který vyústí do tématu *Superstar* s tempovým označením *Maestoso e Grandioso*. Na závěr přede hry pak opět nastane uvolnění – *Subio e Misterioso*. Z hlediska metriky k estetice progresivního rocku významně odkazuje například píseň *Everything's Alright*, která se pro populární hudbu netypicky odvíjí v pětidobém metru (5/4 takt).

Rytmika hraje v opeře *Jesus Christ Superstar* klíčovou roli, a to jak pokud jde o tempové rychlejší a dynamicky silnější čísla, tak o lyrické, „akusticky“ podané písně. Rytmická sekce vykazuje vysokou hybnost příznačnou pro rock první poloviny sedmdesátých let s podstatnou účastí zvukově hutné basové linky – ta má mnohdy výrazně synkopovaný (offbeatový) ráz, nacházející zde tečkované rytmy, objevují se momenty improvizace společně s bicími atp.

²⁴ Blíže k otázce libreta viz Kristýna Baborová, „Jesus Christ Superstar: k problematice historického zařazení, recepcí a analýzy díla A. L. Webbera a T. Rice“ (Mgr. práce, Katedra muzikologie FF UP, 2017), 54–67.



Obrázek 2: *What's The Buzz*, part basová kytara

Melodická stránka je do značné míry vázaná deklamací textu; ve většině případů napodobuje přirozený spád lidské řeči (což je ostatně rovněž specifickým rysem rocku jako takového, jenž vychází vstříc ideálu „autenticity“ interpreta). Stejně tak ale bere v potaz stylovou identitu hudebního doprovodu, respektive otázku, zdali je melodie postavena na ostinátním riffovém základu, zdali probíhá za akordického doprovodu folkové akustické kytary atp. V částech s ariosním charakterem, kde interpreti užívají „rockové koloratury“, je melodie pochopitelně výraznější než v recitativech. Výraznou práci s melodickou složkou obsahují rovněž sbory.

Jednu z nejpůsobivějších melodií najdeme v písni *I Only Want to Say*, kterou můžeme chápat jako rockovou obdobu klasického „bel canta“ – samozřejmě s tím rozdílem, že rockový zpěvák staví na výrazovosti „zkresleného“ tónu, v tomto případě v podání člena hardrockové skupiny Deep Purple Iana Gillana. Dvanáctitaktové téma má z hlediska vnitřní tektoniky tradiční „vzestupně-sestupný“ půdorys, ten vyplňují opakující se intervalové struktury s kvartovými skoky a sekundovými či terciovými kroky v protipohybu; skladatel zde pracuje se sekvenčním typem melodiky typickým (nejenom) pro rockovou hudbu.



Obrázek 3: *I Only Want to Say*, part sólový zpěv

Melodie v kontrastním úseku „B“ je tvořena v první části převážně sekundovými klesajícími kroky, které se střídají se synkopovanými skoky v rozsahu malé septimy, malé tercie a později i čisté kvarty v části druhé. Melodie na tomto místě

je do jisté míry *ad libitum*, proto je notový zápis pouze orientační (improvizační momenty odpovídají interpretačním zásadám populární hudby, kde dotyčný zpěvák/hudebník zásadním způsobem dotváří konečný charakter díla a v jistém smyslu může dokonce posunout i jeho stylové určení). Melodický ambitus je poměrně široký (h–c3).

This Jesus Must Die je typickým příkladem melodické práce v recitativu. Zpěv zde věrně napodobuje řeč. Jedná se o hudební číslo, v němž se kněží shodují na nebezpečnosti Ježíše a na tom, že musí zemřít. K textu *Good Caiaphas/ The council waits for you.*// je využita následující melodie:



Obrázek 4: *This Jesus Must Die*, part sólový hlas

Později, s větší naléhavostí v hlase kněžího, se stejné téma představí v diminuaci.



Obrázek 5: *This Jesus Must Die*, part sólový hlas

Při vzrůstajícím napětí, v druhé části tohoto čísla, kde se kněží domlouvají, co budou dělat s touto situací, je již melodie (ale i ostatní výrazové prostředky) bohatší. Na text: *What shall we do about Jesus of Nazareth?*// je melodie následující:



Obrázek 6: *This Jesus Must Die*, part sólový hlas

V samém závěru skladby, při rozhodnutí kněží, že je nevyhnutelná Ježíšova smrt, je na slova: *Like John before him/ This Jesus must die.*// použit tento melodický materiál:



Obrázek 7: *This Jesus Must Die*, part sólový hlas

Skladba je uzavřena slovy *Must die, must die/ This Jesus must die.*//, která jsou melodicky doplněna klesajícími sekundovými kroky.

The Last Supper, jednohlásý zpěv apoštolů při scéně poslední večeře v úvodu druhého aktu se naopak vyznačuje velice mírnou melodickou linií, v níž nedojde k žádným výraznějším skokům. Největším intervalem je čistá kvarta, objevuje se však sporadicky. Melodie je jinak vedena v sekundových a terciových krocích. Celkový rozsah je nóna (d–e1).

Zaměříme-li se na harmonii, kompozice má na první pohled relativně tradiční ráz a prozrazuje skladatelovo východisko v tradici amerického muzikálu, do níž ale na vybraných místech vstupují ohlasy hudební moderny. Webber se pohybuje převážně na bázi tonální hudby a funkční harmonie; v písních převažují kvintakordy, na dominantní funkci septakordy, dále také nónové i složitější akordy. Výjimkou nejsou alterace ani mimotonální funkce. Převážný diatonický rámec místy oživují expresivnější plochy s chromatikou, na vertikále v podobě klastřů a zvukových či témbrových ploch – autorova práce v tomto smyslu vrcholí v části *The Crucifixion*, v níž hrají klastry všechny nástroje; kromě tónů „f“, „fis“ a „h“, „b“ Webber pracuje téměř s celou dvanáctitónovou řadou. Tradiční harmonie i akordika stejně tak místy ustupují ryze rockovým ostinátním riffovým doprovodům (faktura je potom redukována na čistě horizontální, případně souzvukovou bázi), tak jak je to patrné u zmiňovaného motivu Jidáše.

Také s ohledem na celkový rozměr, rocková opera využívá řady modulačních možností. Jak už vidíme v předešlé – skladba začíná v d moll (septakord se sníženou kvintou), již po několika taktech s nástupem dalšího motivu se však tonálně přesune do f moll. Následující pasáž již je tonálně neukotvená, nemá předznamenání a jejím obsahem jsou chromatické řady a střídavé kroky malých sekund v doprovodných hlasech. Tonální nebo spíše modální ukotvení nastane až u motivu Jidáše, který je prováděn sólovou kytarou dále *ad libitum* ve frygickém modu D. Téměř v závěru předešlé se sledem akordů a klamným spojením moduluje z d moll do tóniny D dur, ve které se představí motiv Superstar. Poslední motiv je potom v Des dur, avšak závěrečný souzvuk, který setrvává od předchozího motivu až do posledního taktu, je G dur.

Harmonicky zajímavý je především sbor *Hosanna*. Formální výstavba hudebního čísla je rondového charakteru – sborové části se střídají s recitativními úseky velekněžího Kaifáše a Ježíše. Rondovým principem se sbor po každém sóle navrácí. Poprvé začne v G dur, harmonický průběh je však velice bohatý. Kolísání mezi dur a moll může rovněž naznačovat nejistotu Ježíšových stoupenců. Z úvodní tóniny G dur velmi rychle přechází do B dur, a přes Es dur do es moll a e moll. Dále přes c moll, As dur a D dur zpět do G dur. Následuje výstup Kaifáše, který má mollový charakter (začátek v c moll), po kterém přijde

návrat sboru *Hosanna*, tentokrát v C dur. Harmonický průběh je podobný jako u prvního provedení sboru. Tentokrát s durovým charakterem nastoupí sólový úsek Ježíše, který je opět uzavřen sborem, nyní rovněž v původní tónině G dur. Zvláštností v harmonii posledního opakování sboru jsou party trumpet. V úseku, kde sbor zpívá: Sanna Hey Sanna Ho Sanna/ Hey J C, J C/ won't you **fight** for me?//, nad akordem Ges dur zazní tón „h“ jako působivá hudební ilustrace ironie, pochybnosti či skepse. V následujícím úseku je situace podobná, nad akordem g moll slyšíme v jedné trumpetě tón „des“, ve druhé však tón „d“. Skladba je uzavřena instrumentální codou v G dur na bázi tradiční kadence (D⁷-T-II-D⁷-T).

Tradičním písňovým celkem je především *I Don't Know How to Love Him*. Formální výstavba odpovídá populární písni a schematicky by se dala vyjádřit A A B A. Skladba je v tónině D dur a po celou dobu v ní nedojde k výraznějšímu harmonickému odchýlení.

Stylová analýza

Some of the musicians disagreed with Webber and Rice's terming the work a rock opera. It was not opera, they said, and, even though rock music was used, it was not rock. The composition was a bringing together of **rock, classical, vaudeville, choral, and electronic pieces**. Webber argued that rock had an unlimited definition. He admitted his music was **eclectic** and that he had been influenced by Stravinsky and the music of Bill Haley. Other writers saw shades of Prokofiev, Bizet, Bach, Weill, Bernstein, Coward, and Rodgers.²⁵

Kromě výše uvedených stylů, jejichž výčet provedli autoři v monografii *Rock Opera. The Creation of Jesus Christ Superstar, from Record Album to Broadway Show and Motion Picture*, lze v díle *Jesus Christ Superstar* nalézt mimo jiné také gospel, minimalistické tendence, prvky soudobé hudby nebo free jazzu.

Eklektismus jako projev postmodernismu v oblasti moderní populární hudby se rovněž velmi výrazně projevoval v tvorbě Andrew Lloyd Webbera. Webber se však neinspiroval pouze hudbou skladatelů z umělé oblasti hudby, nýbrž i hudbou a představiteli oblasti hudby nonartifciální. Jak uvádí Swain, „Webber avails himself of a number of popular and serious styles, choosing one or another to express best a particular situation or, most often, the nature of a particular character.“²⁶ Nutno ještě podotknout, že eklektismus, respektive otázka takzvané

²⁵ Ellis Nassour a Richard Broderick, *Rock Opera: The Creation of Jesus Christ Superstar, from Record Album to Broadway Show and Motion Picture* (New York: Hawthorn Books, 1973), 61.

²⁶ Swain, *The Broadway Musical*, 296.

stylové čistoty byla v rámci hudební kultury přelomu šedesátých a sedmdesátých let poměrně často diskutovaným tématem.²⁷

V díle *Jesus Christ Superstar* obecně platí, že Jidášovy „vpády“ jsou vesměs rockové. Toto tvrzení dokládá hned první vokální instrumentální výstup *Heaven on Their Minds* v prvním aktu. Nejvýraznějším elementem je typický rockový riff, tedy krátký a výrazně rytmizovaný motiv (nesený elektrickou a basovou kytarou a bicími), který skladbu uvádí a v průběhu opery je v různých podobách reinterpretován.



Obrázek 8: *Heaven on Their Minds*, party sólová elektrická, doprovodná a basová kytara

Byla-li řeč o elektrické kytáře, dalším velice významným prvkem je instrumentace. Ta je rovněž převážně rocková, pouze na dramatických vrcholech autor využívá nástrojů symfonického orchestru, a to především ke zvýraznění zvuku. Typický je výrazně zkreslený zvuk elektrické kytary. I forma se nápadně podobá písni z oblasti populární hudby. Skladba obsahuje jednotlivé sloky a na ně navazující refrény. Rockové tendence jsou dále patrné rovněž ve skladbě *Damned for All Time/Blood Money*. Již úvodní pasáž tohoto posledního čísla z prvního aktu představí rockové kytarové sólo, mimo jiné s typickým bluesově založeným ohýbáním strun v souzvucích (tzv. bending) a dalšími charakteristickými rysy.



Obrázek 9: *Damned for All Time*, part sólová kytara

Pro rock je typický rovněž expresivní zpěv podmíněný individuálními vokálními specifiky konkrétního interpreta. Dále – jak už bylo několikrát naznačeno – harmonická strídmost a relativně jednoduchá forma. Zmíněné prvky nalezneme

²⁷ Srov. kritický náhled na dané téma in Blüml, *Progresivní rock*, 53–55.

ve skladbě *Judas' Death*. Kinetický, melodický a harmonický materiál je zde více méně totožný se skladbou předchozí (*Damned for All Time*).

Výstupy Marie Magdalény jsou na rozdíl od Jidáše spíše folkového charakteru. Vidíme zde rozvinutou melodizaci, jednoduchý harmonický doprovod, riffy nahrazuje čitelná akordika s převahou kvintakordů, forma se často opírá o tradiční schéma A A B A. Výrazně jsou uvedené složky zastoupeny v árii Marie Magdalény *I Don't Know How to Love Him*. Základními nástroji doprovodu jsou v této skladbě akustická kytara a basová kytara, dále klávesy, doprovodná kytara a bicí. Se vzrůstajícím napětím se do doprovodu v závěru skladby přidají i některé další nástroje symfonického orchestru. Skladba je v tónině D dur a autor v ní používá pouze základní harmonické funkce.

Obrázek 10: *I Don't Know How to Love Him*, party rockového ansámblu

Reprezentantem folkového stylu je ale díky svému převážně akustickému pojetí především píseň *Pilate's Dream* (s doprovodem akustické a basové kytary). Jí se v jistém smyslu výrazově blíží *The Last Supper* znázorňující poslední večeři a ustavení eucharistie Ježíšem v úvodu druhého aktu. Zpěv apoštolů v tomto čísle nápadně připomíná chorál, který rondovou formou obohacuje konfrontaci Ježíše a Jidáše. Jeho doprovod je velmi mírný a vytváří kontrast k extatickým výpadům hlavních představitelů. Jednohlasý zpěv apoštolů je zpravidla doprovázen pouze Hammondovými varhanami, akustickou a basovou kytarou.

Gospel, jako hudební žánr vyznačující se výraznou úlohou vokálů s texty náboženské povahy, nalezneme především ve sborech. Jednoznačnou příslušnost k této formě má úvodní část skladby *Simon Zealotes*. Nejdůležitější roli zde hraje sbor zpívající „Christ you know I love you/ Did you see I waved?/ I believe in you and God/ So tell me that I'm saved.“ Na základě střídání sborů a sólisty lze hovořit o responsoriálním dialogu. V doprovodu slyšíme výraznou basovou linku, klávesy a další instrumenty rockového ansámblu.



Obrázek 11: *Simon Zealotes*, part sbor



Obrázek 12: *Simon Zealotes*, part basová kytara

Vaudeville jako satirická píseň s prostou melodií má v díle rovněž zastoupení. Nejvýrazněji se tento styl projevuje v *King Herod's Song*, kde je charakter postavy krále Heroda znázorněn formou ragtimu (s typickým příznávkovým doprovodem), který vyvrcholí tanečním charlestonem. Jak uvádí Jaroslav Pechar: „Hudebně i textově je výborně vyjádřen zbohatlický povrchní helenizovaný Žid, kterého nezajímá náboženství ani etika, ale jen hledá nějaké povyražení.“²⁸



Obrázek 13: *King Herod's Song*, part první keyboard



Obrázek 14: *King Herod's Song*, part třetí trombon

V některých skladbách opery *Jesus Christ Superstar* můžeme nalézt i prvky tzv. soudobé vážné hudby dvacátého století. Zastoupení v díle má elektroakustická hudba, témbrová hudba, minimalismus, ale také postmoderní polystylovost.

²⁸ Tim Rice, *Tim Rice – Andrew Lloyd Webber, Jesus Christ Superstar: rocková opera: premiéry 17. a 19. března 2016 v Divadle Jiřího Myrona* (Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2016), 20.

Jak už bylo dříve naznačeno, prvky témbrové hudby nese skladba *The Crucifixion*. Hudební tok nemá žádný přesný řád, z partitury můžeme vyčíst pouze úvodní klastry (tóny „c“, „cis“, „d“, „es“, „e“, „g“, „as“, „a“). Ostatní hlasy jsou dále *ad libitum* – nástroje spolu nekorespondují. Ve skladbě se vyskytují rovněž mimohudební (respektive netónové) prvky tvořené sborem a jednotlivými zpěváky – smích, vzlyky, výkřiky – související s prací v extrémních hlasových polohách. Rovněž Ježíšova řeč k Bohu není zpívaná, nýbrž pouze deklamovaná.

Minimalistické tendence se vyskytují hned v druhé skladbě. Tímto pojmem se dá označit výrazný riff v *Heaven on Their Minds*, o kterém hovoříme již v jednom z předchozích odstavců. Výraznější minimalistický motiv je však až ostinato, které se rovněž často vyskytuje ve spojitosti s postavou Jidáše, například v úvodu skladeb *Damned for All Time* a *Judas' Death*. Připomeňme, že termín minimalismus zde chápeme v širším smyslu, tedy s přesahem k rockové estetice (či takzvané hudbě jazzového okruhu), který nebývá v tradičním pojetí dějin hudby vždy připomínán, který je ale z hlediska hudebně evolučního bezpochyby relevantní.



Obrázek 15: *Judas' Death*, part sólová kytara

Motivicko-tematická práce

Už bylo několikrát řečeno, že předehra obsahuje klíčový motivický materiál opery. Právě na něj bude zaměřena pozornost v této části studie. K pojmenování motivů používáme vlastní pracovní označení, která jsou odvozena z textů, případně z názvů jednotlivých částí. Vzhledem k tomu, že analýzu na základě motivů již provedl zmiňovaný Joseph Peter Swain v publikaci *Broadway Musical*,²⁹ některé názvy motivů budou převzaté i od něj. Ze stejného důvodu nebude hlavní pozornost věnována celému dílu, na které se zaměřil právě již Swain, ale spíše předehrě, jíž se zmíněný autor ve své studii vyhnul, v které ale A. L. Webber předvedl mistrné zvládnutí skladebné techniky.

Předehra se rozsahem i zpracováním výrazně přibližuje operní formě.³⁰ Webber v první, instrumentální části, představuje téměř všechny hlavní motivy díla. Nejenom, že se všechny tyto hudební útvary v předehrě objeví, dokonce jsou v obdobné návaznosti, jako je tomu následně v celém díle. V porovnání s tzv. vážnou hudbou lze dílo zpracováním srovnávat například s díly Richarda

²⁹ Swain, *The Broadway Musical*, 293–307.

³⁰ Nejenom u opery, ale i u muzikálů – například v *The Sound of Music*, film z roku 1965.

Wagnera. Ten ve svých operách, resp. operních předehrách rovněž představil všechny motivy díla a následně s nimi v opěře samotné dále pracoval, na rozdíl od například Bedřicha Smetany, který upřednostňoval v operních předehrách práci s nejvýraznějším motivem celé opery.

Hned v úvodu operní přede hry přináší autor „motiv soudu“, který je charakterizován sólovou elektrickou kytarou hrající melodii v melodické d moll se zvětšenou kvartou. Pro kytaru je charakteristický výrazně zkreslený expresivní zvuk.



Obrázek 16: *Overture*, part sólová kytara

Doprovodné klávesy (v originále syntezátor)³¹ pod sólovou kytarou drží zmenšeně malý akord ve velmi hluboké poloze. Stejně tak dramatickou atmosféru podněcují i tremola všech smyčců, perkuse a ostatní kytary. Všechny party dechových nástrojů mají prozatím pomlky.

Obrázek 17: *Overture*, doprovod

V polovině motivu dochází k modulaci do f moll, v níž se objeví „motiv rozsudku“. Motiv poprvé zazní v partu elektrických kláves, za využití zvukového efektu, který je podobný zvuku thereminu. Motiv charakterizuje glissando, které v sedmdesátých letech používaly klávesové syntezátory.

³¹ V partitūře z Ostravy je použito keyboardů s různými efekty. V originále však syntezátor a Hammondovy varhany.



Obrázek 18: Overture, part druhý keyboard

Tento motiv je doprovázen pouze dalšími klávesami a bicími nástroji. Pomocí crescenda sílí až do motivu třetího.

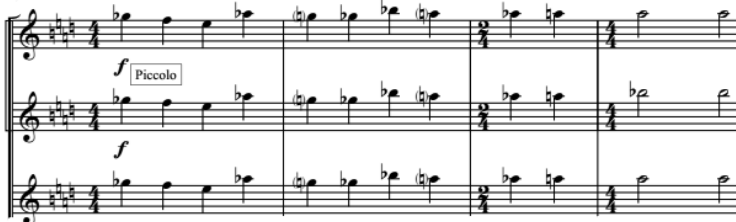
„Ježíš před Pilátem“ je název třetího motivu užitého v předešlé *Jesus Christ Superstar*. Je to současně první motiv, v němž je užito dechových nástrojů. V tomto místě mají hlavní roli oba party lesních rohů, které hrají unisono hlavní téma motivu.



Obrázek 19: Overture, part první a druhý lesní roh

Doprovodem jim jsou pouze smyčce (pizzicato), všechny kytary a bicí nástroje hrající výrazné tóny z f moll vždy pouze na první dobu taktu.

Následující již mírně vypjatý motiv označujeme jako „Ježíšovu obranu“. Hlavní melodii opět přináší dechové nástroje, tentokrát flétny a hoboje. Počínaje tímto motivem diatoniku nahradila chromatika.



Obrázek 20: Overture, party první a druhá flétna a hoboje

Bezprostředně na tento motiv navazuje návrat „motivů soudu“, nyní je však mnohem více naléhavý, tonálně neukotvený s mnohdy až chaotickým hudebním doprovodem. Motiv zaznívá v partu první flétny, prvního klarinetu in B,

v perkusích (nyní je však part věnován xylofonu), druhých kláves a rovněž prvních a druhých houslí.



Obrázek 21: *Overture*, part první klarinet in B

Do všeobecné chromatické změti zazní „kytarová prodleva“, jež vyústí do motivu „rozsudek davu“.



Obrázek 22: *Overture*, part sólová kytara



Obrázek 23: *Overture*, party první a druhá flétna a hobo

Chromatismy naruší až tonálně ukotvený „motiv Jidáše“, který je rockovým riffem v ostinatu. Rockový riff je obvykle založen na oktávě (případně kvintě, či kvartě) a vyznačuje se tonální neurčitostí (v tom smyslu, že riffy většinou postrádají identifikaci tónorodu, tedy interval tercie). Malá sekunda a malá septima riff definuje v rámci frygického modu.



Obrázek 24: *Overture*, party doprovodná a basová kytara

Jako protivěta rockovému riffu posloužily synkopované běhy v dřevěných dechových nástrojích a ve smyčcích.

Obrázek 25: Overture, party dřevěných dechových nástrojů

První z posledních čtyř motivů je charakteristický těžkým synkopováním. Hudební tok se zpomalí a hlavní melodii motivu „Pilát si myje ruce“ přejímají druhá flétna, hoboj a sólová kytara. Ostatní nástroje drží jednotlivé tóny. Elektrické klávesy hrají pouze akordický doprovod, který je v této části velmi rozmanitý. Postupuje se z d moll do C dur, dále B dur, H dur, F dur, As dur, Es dur, A dur a klamným spojem až do D dur, tedy hlavní tóniny následujícího motivu „Jesus Christ Superstar“.

Obrázek 26: Overture, party druhá flétna a hoboj

Motiv „Jesus Christ Superstar“ je v durové tónině, všechny hlasy hrají tutti, a téměř všechny nástroje symfonického orchestru hrají unisono. Rocková kapela drží akordy D dur.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Obrázek 27: *Overture*, part orchestru

Po oslavném motivu „Jesus Christ Superstar“ přichází motiv „Jidášovo udání“, který je nad zadrženými akordy v instrumentech rockové kapely proveden pouze sborem.



Obrázek 28: Overture, sbor

Posledním motivem v operní přehře je „Jidášova smrt“. Celý orchestr jako by ztichne, jen v posledních třech taktech kusu zazní v partech smyčců stručný motiv v pianu.

Musical score for the Overture, showing the string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) playing a short, quiet motif. The parts are written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The motif is marked with a piano (p) dynamic. The Vln. I and Vln. II parts are in treble clef, Vla. is in bass clef, Vc. is in bass clef, and D.B. is in bass clef. The motif consists of a short sequence of notes, followed by a rest.

Obrázek 29: Overture, party smyčcových nástrojů

Přehra, ačkoliv je na motivy nejobsažnější, ani z daleka nepostihuje veškerý tematický materiál. Například Joseph Swain v tabulce „Melodic Material in Jesus Christ Superstar“ v publikaci *The Broadway Musical* uvádí všechna čísla opery a k tomu zdroj (skladbu) melodického materiálu. Zjistíme tak, že kněží společně s Annášem a Kaifášem jsou vždy charakterizováni stejným motivem, v přehře označeným jako „motiv soudu“. Dále pak Jidáš je často charakterizován ostinát-ní rockovou figurou, tedy „motivem Jidáše“. Avšak ne vždy je stejný melodický materiál příznačný pouze pro jednu postavu. Leitmotiv samozřejmě může představovat i místo nebo myšlenku. Typickým příkladem této tendence je převzetí písně *I Don't Know How to Love Him* Jidášem v závěru díla, respektive těsně před jeho smrtí. Skladba, která byla původně představena Marií Magdalénou, na tomto

místě symbolizuje nikoliv postavu, nýbrž lásku ke stejné osobě, Ježíšovi.³² Rovněž stejný melodický materiál jako v „motivu Jidáše“ je například použit i u *Thirty-Nine Lashes*.

Velmi důležitou roli v díle hraje i motiv „I Only Want to Say“, který se poprvé objeví jako fragment v čísle *The Temple*. Na tomto místě pravděpodobně znamená Ježíšovu myšlenku či emoci, respektive vzrůstající obavu nad vlastním osudem. Tento motiv celý zazní až v druhém aktu, v části nazvané rovněž *I Only Want to Say* – vypjaté scéně v zahradě Getsemanské, kde Ježíš promlouvá k Bohu o svém osudu, a dále v instrumentální dohře druhého aktu, *John Nineteen Forty-One*, která následuje po Ježíšově ukřižování.



Obrázek 30: Overture, part Ježíše

Jedinečnými motivy, kterými je rovněž protkáno celé dílo, jsou motivy sborů – *Hosanna* a *What's the Buzz*. Ty se neustále navrací a jsou opakovaně předváděny v různých částech díla. A dále motivy dalších postav jako například *Strange Thing Mystifying*, *Everything's Alright*. Jejich společným jmenovatelem je neúčast v operní předehře.

Cílem studie bylo odhalit základní strukturální rysy díla *Jesus Christ Superstar*. Ačkoliv celková forma odpovídá tradici opery i muzikálu, z hlediska stylu převažuje rocková hudba, případně můžeme hovořit o jedinečné syntéze rocku s orchestrální či symfonickou hudbou na „populárně hudební bázi“. Připomeňme, že tématem, jež bylo pouze naznačeno, nikoliv však podrobněji rozebíráno, je otázka skladebně-interpretací povahy rocku. Vycházela-li naše analýza z původní nahrávky z roku 1970, je zřejmé, že podrobnější srovnávací studium řady pozdějších provedení by mohlo zpochybnit definici díla jako rockové opery (ve prospěch muzikálu atp.), byť bychom byli konfrontováni se stále stejným notovým materiálem. Z tohoto pohledu je jasné, že právě díla typu Webberova *Jesus Christ Superstar* mohou badatelům dobře posloužit jako východisko k diskusi o estetice (nejenom) populární hudby a rocku. To byla také jedna z ambicí předložené studie.

³² Provedení Marie Magdalény v prvním aktu je lyrické, důraz je kladen na melodii, zpěvnost. Oproti tomu je výstup Jidáše s totožnou písni výrazně odlišný. V závěru čísla *Judas' Death* je kladen důraz především na výraz. Hudebně a tektonicky se tato dvě čísla výrazně liší. Na odlišnost lze nazírat rovněž optikou estetické koncepce dvojího pojetí, resp. apollinský (Marie Magdaléna) a dionýský (Jidáš) princip.

Přílohy – schematické znázornění dílčích hudebních parametrů:

1. Overture							
Název							
Takty	t. 1–14	t. 15–23	t. 24–70	t. 71–97	t. 98–105	t. 106–108	t. 109–117
Tempové označení	Andante	Agitato	L'istesso tempo	Animoso – Double Time	Subito Adagio ma non troppo	Maestoso e Grandioso	pp subio e misterioso
Metrum	4/4, 3/4, 5/8, 4/4	5/8, 2/4, 6/8, 5/8, 2/4	4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 7/8, 2/4, 7/8, 2/4, 7/8, 2/4	4/4	4/4	4/4	4/4
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	Dm ^{7(b5)} , Fm, Fm ^(b5)	Fm	Chromatika	Dm modalita	Dm, C, Bb, H, F, Ab, Eb, A,	D	G (Des)
Ambitus zpěvních hlasů	Instrumentální skladba						

2. Heaven On Their Minds					
Název					
Takty	t. 1–56	t. 57–60	t. 61–77	t. 78–85	t. 86–114
Tempové označení	Moderato Rock-Tempo (z klavírního výťahu)				
Metrum	4/4	7/8	4/4	7/8	4/4
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	Dm modalita (ad libitum), F, G, Bb, C, A ⁷	Bb, F, Dm, Gm, A	Dm, F, G, Bb, C, A ⁷	Bb, F, Dm, Gm, A	Dm, F, G, Bb, C, A ⁷
Ambitus zpěvních hlasů	Jidáš – d1–c3 (do jisté míry ad libitum)				

Název	3. What's The Buzz	
Takty	t. 1–68	
Tempové označení	Tempové označení chybí	
Metrum	4/4	
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	Pravidelné střídání akordů A ⁷ a D ⁷ po taktech	
Ambitus zpěvních hlasů	Sbor – střídání tónů g1 a fis1; Ježíš – fis1-a2, Marie – stejně jako sbor střídání tónů g1 a fis1	

Název	4. Strange Thing, Mystifying		
Takty	t. 1–24	t. 25–28	t. 29–52
Tempové označení	L'istesso tempo	A tempo	L'istesso tempo
Metrum	4/4	4/4	3/4, 4/4, 3/4, 4/4
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	G, G ⁷ , C, Cm, D ⁹ (add4), F	Abmaj ⁷ , Bb, Fm	Am ⁷ , Bb, Fm ⁷ , Gm, Fm, Cm, Fm, Bbm, Ab, Abmaj ⁷
Ambitus zpěvních hlasů	Jidáš – g1-g2; Ježíš – f1-c3		

Název	5. Everything's Alright		
Takty	t. 1–31	t. 32–104	
Tempové označení	Moderato	Poco più mosso	
Metrum	5/4	5/4, 3/4, 5/4, 3/4, 5/4	
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	E, A, H, B ⁷ , Cdim, C#m, E ⁶ , Em, A ⁷	Em, D, C, Am, G, E, H, H ⁷ (add4), H ⁷ , Cdim, C#m, E ⁶ , A, A ⁷ , Am ⁷ , D ⁷ , F#dim, E ⁷	
Ambitus zpěvních hlasů	Marie – gis-h1; Jidáš – h-e2; Ježíš – e1-h2		

6. This Jesus Must Die							
Název	t. 1–9	t. 10–13	t. 14–17	t. 18	t. 19–20	t. 21	t. 28–93
Takty	Moderato						
Tempové označení	Beat' Rhythm						
Metrum	4/4	3/4	4/4	2/4	4/4	2/4	4/4
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	Ddim, Fdim, Abdim	Abdim	Fm ⁷ , Bb ⁷ , Bb	E, Bb	Bb	E, Bb	Fm, E, Bb, C, Fm ⁷ , Ab, Eb, C ⁷ , Db, Gb ⁷ , Eb ⁷
Ambitus zpěvních hlasů	Annáš + kněží – f-c3; Kaifáš – Cis-f1; Sbor – e1-f2						

7. Hosanna			
Název	t. 1	t. 2–57	t. 58
Takty	Moderately slow (z klavírního výřahu)		
Tempové označení	Moderately slow (z klavírního výřahu)		
Metrum	3/4	4/4	2/4
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	Tóny d v oktávách	G, D, Bb, Eb, Ebm, Em, Cm, Ab, H, H(l ⁵), C, Eb ⁶ , Abm, Am, Fm, Db, F, Gm, Dm, A, Hm, D ⁷ , F ⁷ , Gb, Gbm (F#m)	Bb
Ambitus zpěvních hlasů	Sbor – c1-a2; Kaifáš – F-as; Ježíš – d1-f2		

8. Simon Zealotes/Poor Jerusalem			
Název	t. 1–3	t. 4–88	t. 89–104
Takty	Chybí (fanfáry)	Poco rubato	Slower
Tempové označení	Slowly and sadly		
Metrum	4/4		
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	Fanfáry	Gm, F, Eb, D, G, C, G ⁷ , C ⁹ , Gm ⁷ , Eb ⁷ , F ⁷ , Bb, Ab	Bbm, Ebm ⁷ , Ab ⁷ , H, F ⁷ , Gb ⁷
Ambitus zpěvních hlasů	Simon – f1-hes2; Ježíš – a-as2; Sbor – c1-f2		

Název	9. Pilate's Dream	
Takty	t. 1–30	
Tempové označení	Moderately slow (z klavírního výťahu)	
Metrum	4/4	
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	Ad libitum Bbm, Ebm, Ab, H ⁷ , F ⁷ , Gb, Bbmaj, Bb ⁷ , Ab ⁷ , Db	
Ambitus zpěvních hlasů	Pilát – a-h1	

Název	10. The Temple							
Takty	t. 1–58	t. 59–66	t. 67	t. 68–75	t. 76–79	t. 80–91	t. 92–103	t. 104–116
Tempové označení	Neuvedeno	Slowly and Sadly	Very slow	Gradual accel... to Tempo Primo	A little quicker with accel. Poco a poco throughout	Accel. poco a poco	Tempo primo	Accel. e cresc. poco a poco
Metrum	7/4, 4/4	4/4	4/4	7/4	7/4	7/4	7/4	7/4
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	Gm, Cm, Em, Am, A, E	Em modalita	Em modalita	Em, Am	Em, Am	Em, Am	Em, Am	Em, Am
Ambitus zpěvních hlasů	Sbor – g-c2; Ježíš – h-c3; malomocní – e1-a2							

Název	11. I Don't Know How To Love Him			
Takty	t. 1-12	t. 13-14	t. 15-77	
Tempové označení	Moderato		Slowly, tenderly and very expressively	
Metrum	5/4		4/4	
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	D, A, Gdim, Hm, D ⁶ , G ⁷ , Dm, Am ⁷ , G		D, G, A, F#m, Hm, F#m ⁷ , Em, Em ⁷ , Fis ⁷ , C, Hm ⁷ ,	
Ambitus zpěvních hlasů	Marie – fis-c2			

Název	12. Damned For All Time/Blood Money											
	t. 1–11	t. 12–20	t. 21–80	t. 81–84	t. 85–104	t. 105–138	t. 139	t. 140	t. 141	t. 142	t. 143–149	
Takty												
Tempové označení	Chybí	Slow, freely	Bright Beat Tempo	Free Tenor Sax solo	Chybí							
Metrum	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	5/4	3/4	4/4	6/4	4/4	
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	Kyt. sólo ad libitum	Sólo flétny	Gm ⁷ , D, G ⁷ , C, F ⁷ , D ⁹ , G ⁹ , C ⁹ , F ⁹ , Eb, F	Ad libitum tenor sax in Am ⁷ , nad Gm ⁷	Gm ⁷ , Eb, F, D ⁹ , G ⁹ , C ⁹ , F ⁹ ,							
Ambitus zpěvních hlasů												
Jidáš – d1–d3; Annáš – d1–d2; Kaifáš – G–d1 Gm, D7, Bb, C, F ⁷ , Eb, Ab ⁷												

13a. The Last Supper								
Název	t. 1–6	t. 7–8	t. 9–44	t. 45–46	t. 47–62	t. 63–73	t. 74–77	t. 78–106
Takty	Chybí	Adagio	Moderato	Slower	Colla voce		Allegro	
Tempové označení								
Metrum			4/4		4/4	5/4	3/4	5/4
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky			G, D, Em, C, Am, H, G ⁷ , D ⁷ ,	G	Gm, Eb, H, F, Abm, D, Cm, D ⁷ , G, C	Gm, Dm, Eb, F, D, C, F ⁷ , Ebmaj, D9(add4), D ⁷ , F, Cm, Bb, Ebmaj ⁷ , Ab, Db		
Ambitus zpěvních hlasů	Apoštolové – e1–e2; Ježíš – h–cis3; Jidáš – a1–d3; Annáš – d1–d2; Kaifáš – G–d1							

13b. The Last Supper						
Název	t. 107–114	t. 115–129	t. 130	t. 131–146	t. 147–158	t. 159–174
Takty	Parlando	Heavily with humor, but not too slow		Piú mosso	Slower	Tempo moderato staggeroso
Tempové označení						Adagio
Metrum	3/4	4/4	2/4	4/4	4/4	4/4
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	C, Fm, Bb	F, Dm, Gm, C ⁷ , A ⁷ , F ⁷ , Bb	F	F ⁷ m, D, Hm, C ⁷	F ⁷ , A, H,	G, D Em, C, Am, H, Em, G ⁷ , D ⁷
Ambitus zpěvních hlasů	Apoštolové – e1–e2; Ježíš – h–cis3; Jidáš – a1–d3; Annáš – d1–d2; Kaifáš – G–d1					

14. Gethsemane						
Název	t. 1–82	t. 83–94	t. 95–96	t. 97–108	t. 109–119	t. 120–122
Takty	Moderato, not too fast	A little slower	Tempo I	Sadly and Wearily	Majestically	A tempo
Tempové označení						Piú mosso
Metrum	4/4, alla breve, 4/4, alla breve, 4/4	5/8, 4/4				4/4
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	Bbm, Ebm, Ab, Db, F ⁷ , Gb ⁷ , C ⁷ , Bb ⁷ , Eb, Gb, Cm, Bb, G ⁷ , G	Cm, Bb, Ab, G	Cm	Cm, Bb, Ab, G, Fm, Eb, Eb, D, C, G ⁷ , G ⁷	Cm, Bb, Ab, G, Fm, Eb, D, C, G ⁷ , Ab ⁷	Ab, G
Ambitus zpěvních hlasů	Ježíš – h–c3; Jidáš – g1–f2					
					Ab	Gm
						Gm, Gm ^{7(b5)}

15. The Arrest							
Název	t. 1–8	t. 9–12	t. 13–25	t. 26–34	t. 35–38	t. 39–44	t. 45–49
Takty	Chybí	Accel. Build gradually	A tempo	Tempo parlando	accel. poco a poco	Grad. Accel.	Bigger and wilder
Tempové označení							
Metrum	4/4	4/4, 1/4	4/4, 1/4	7/4			4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	G ⁷ , C ⁷	G ⁷ , C ⁷	G, C ⁷ , G ⁷	Gm ⁷ , Gm, Cm ⁷	Gm, Cm	Gm, Cm	Bb, C, Gm ⁷ , Fmaj ⁷ , Dm ⁷ , Bbmaj ⁷ , Am, Gm, Dm, D, G, F, Em
Ambitus zpěvních hlasů	Petr – hes1–h1, f2–g2; Ježíš – e1–g2–c3; Dav – g1–c3; Kaifáš – E–e1; Annáš – d–e1						

16. Peter's Denial			
Název	t. 1–25	t. 26–34	
Takty	Medium Rock tempo	Slower	
Tempové označení			
Metrum	4/4		
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	G, G ⁷ , C, Cm, D, F	Gm, F, Eb, Bb,	
Ambitus zpěvních hlasů	Služka u ohně – g–g1; Petr – g1–g2; Slovo z davu – g1–f2; Stařec – g–d1; Marie – d1–h1		

17. Pilates and Christ			
Název	t. 1–13	t. 14–23	t. 24–47
Takty	Maestoso	Slowly	Parlando
Tempové označení			
Metrum	5/4	4/4	4/4
Harmonicko akordické a tonální charakteristiky	Gm, D	Gm, F# ⁷ , Ab, D ⁷	Cm, H, Bb, C ⁷ , D ⁷ , Fm, E, Eb, C ⁷
Ambitus	Pilát – c1–as2; Annáš – cis2–g2; Ježíš – hlas ad libitum, řeč; Sbor – Hosanna (h–d2)		

18. King Herod's Song									
Název	t. 1–9	t. 10–25	t. 26–34	t. 35–60	t. 61–69	t. 70–84	t. 85	t. 86–93	t. 94–111
Takty									
Tempové označení	Moderato, Ragtime ad libitum	Moderato, Ragtime Style	L'istesso tempo	L'istesso tempo	Half tempo	Double tempo	Slower, dramatically	Slow 2, Showbiz	Regtime style
Metrum	4/4, 2/4, 4/4	4/4	4/4, 2/4, 4/4	4/4	4/4, 2/4, 4/4	Alla breve	4/4	4/4	Alla breve
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	F#m, D, A, C#m, Hm, E ⁷	A, H, E ⁷ , E, F ⁷ , Bb, C ⁷	F#m, F#m ⁷ , D, A, C#m, Hm, E ⁷	A, H, E ⁷ , E, F ⁷ , Bb, C ⁷	Gm, Gm ⁷ , Bb, Eb, Dm, Cm, F ⁷	Bb, C ⁷ , F ⁷	G ⁷ , D ⁷	C ⁷ , D ⁷ , G ⁷ , C ⁷	C, D ⁷ , G ⁷
Ambitus	Herodes – c1-g2								

Název	19. Judas's Death				
Takty	t. 1–22	t. 23–55	t. 56–71	t. 72–110	t. 111–116
Tempové označení	Chybí	Slower	Slower	Piú mosso	Chybí
Metrum	4/4				
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	Gm ⁷ , Eb, F, D, G ⁷ , C, F ⁷	Gm, D, Bb, C, F, Eb, Ab ⁷	G, C, H, Em, Em ⁷ , D, A	Gm, Gm ⁷ , Em, ad libitum in G ^{7(b5,149)}	G ^b
Ambitus zpěvních hlasů	Jidáš – d1–c3; Kaifáš – G–d1; Annáš – g–d2				

20a. Trial by Pilate (including the 39 Lashes)					
Název	t. 1–14	t. 15–23	t. 24–67	t. 68–71; 72–78	t. 79–96
Takty					
Tempové označení	Andante (Colla voce)	Agitato	L'istesso tempo	A tempo; Half Tempo	Double Tempo
Metrum	4/4, 3/4, 4/4	5/8, 2/4, 6/8, 5/8, 2/4	4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 6/4, 5/4, 4/4, 5/4, 6/4, 5/4, 7/4, 4/4, 2/4	5/4, 6/4, 5/4, 7/4, 4/4, 2/4	4/4, 2/4, 4/4
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	Dm ⁷⁽⁶⁵⁾ , Fm, Fm ⁽⁶⁵⁾	Fm	Chromatika	Dm	Chromatika
Ambitus zpěvních hlasů	Kaišáš – Cis-d; Annáš – e1–e2; Pilát – d-h2; Ježíš – fl–hes2; Dav – ad libitum, ostinátní figury				
					Chromatika

20b. Trial by Pilate (including the 39 Lashes)					
Název	t. 115–154	t. 155–167	t. 168–175	t. 176–199	t. 200–207
Takty					
Tempové označení	Animoso	Meno mosso	Colla voce	Agitato	Meno mosso – Adagio
Metrum	4/4	5/4, 6/4	5/8, 2/8, 6/8, 5/8, 5/4	4/4	4/4
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	Dm modalita	Fm, C	Fm	Chromatika	Em, D, C, C#, G, Bb, FH
Ambitus zpěvních hlasů	Kaišáš – Cis-d; Annáš – e1–e2; Pilát – d-h2; Ježíš – fl–hes2; Dav – ad libitum, ostinátní figury				

Název	21. Superstar		
Takty	t. 1–8	t. 9–100	t. 101–103
Tempové označení	Maestoso	Faster	Distated
Metrum	4/4		
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	E, A, D, G, A ⁷ E, E ⁷ , G ⁶ , Gdim, Em,		
Ambitus zpěvních hlasů	Jidaš – g1-hes2; Sbor – e1-h2;		

22. Crucifixion	
Název	t. 1
Takty	t. 2–22
Tempové označení	A tempo, VAMP
Metrum	4/4 ad libitum
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	Klastr C, Cis, D, Es, E, G, As, A
Ambitus zpěvních hlasů	Modalita c moll ad libitum v jazz stylu
	Ad libitum

23. John 19:41	
Název	t. 1–30
Takty	Slowly
Tempové označení	4/4
Metrum	
Harmonicko-akordické a tonální charakteristiky	Dm, Dm ⁹ , Bb ⁷ , Gm, Gm ⁷ , E ^{m7(b5)} , Bb, C ⁷ , F, A, G, F, E ^b , Bb, Cm, D, C#m ^(b5)
Ambitus zpěvních hlasů	Instrumentální skladba

To the Issue of Musical Analysis of Rock Opera *Jesus Christ Superstar*

Abstract

This paper provides an analysis of Andrew Lloyd Webber and Tim Rice's conceptual album (or rock opera) *Jesus Christ Superstar*. The introduction presents the analytical approaches which have been developed by other authors. Moreover, the study uses them as a starting point for the identification of individual structural features in the *Jesus Christ Superstar*. This musical work is analysed in the context of modern popular music, but with the use of traditional (classical music) terminology. The analytical view is focused mainly on a general classification of the work, as well as on the individual components of the musical work – kinetics, melody, harmony – and other elements such as motivic work and the style of individual compositions.

K problematice hudební analýzy rockové opery *Jesus Christ Superstar*

Abstrakt

Studie se zabývá analýzou díla Andrew Lloyd Webbera a Tima Rice *Jesus Christ Superstar*. Na úvod přináší seznámení s již vzniklými analytickými přístupy, které si bere jako východisko k identifikaci jednotlivých strukturálních rysů díla. Dílo je analyzováno v kontextu nonartificiální hudby (resp. moderní populární hudby), avšak za využití terminologie z oblasti hudby artificiální. Analytický pohled je pak zaměřen především na obecnou klasifikaci díla, dále na jednotlivé vrstvy hudebního celku – kinetiku, melodii, harmonii – a dílčí jevy, jako je např. motivicko-tematická práce a stylová příslušnost jednotlivých skladeb.

Keywords

Jesus Christ Superstar; Andrew Lloyd Webber; Tim Rice; concept album; rock opera; musical; popular music; progressive rock; musical analysis

Klíčová slova

Jesus Christ Superstar; Andrew Lloyd Webber; Tim Rice; konceptuální album; rocková opera; muzikál; populární hudba; progresivní rock; hudební analýza

Kristýna Baborová

Department of Musicology
Faculty of Arts, Palacký University
Univerzitní 3, 771 80 Olomouc, Czech Republic
Baborova.Kristy@seznam.cz