

Metodika strukturální analýzy koncertního melodramu. Aplikace na Fibichova *Vodníka* a další jeho významné melodramy

Jiří Bezděk

Kooperace hudby a textu na vytváření struktury koncertního melodramu

Skladatel dneška přistupuje k melodramu s podobnými tvůrčími postupy jako k vokální skladbě. Navazuje tak na tvůrčí principy, které pro českou i světovou hudbu objevil a ve své tvorbě prosadil Zdeněk Fibich. Interpretaci textu dnešní skladatel ve svých představách také intonačně plánuje a staví ji do součinnosti s partnerskou hudební tkání, koordinuje využití slova a hudby samostatně i v souhře a uplatňuje mnoho dalších detailních metod. Proto se zabývám celostní analýzou koncertních melodramů Zdeňka Fibicha, která strukturuje hudbu s textem v paralelním znění – jako hudební teoretik i jako teoretizující skladatel. Hlavním spolupracovníkem v tomto výzkumu je mi Věra Šustíková z Českého muzea hudby, jejíž publikace o koncertním melodramu jsou uvedeny v poznámkách pod čarou.¹

Spojení recitace a hudby má v koncertním melodramu doby romantismu obecně podobu „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 vybavy 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 však dokazuje, že synkreze recitačního hlasu s hudební složkou zasahuje v různé míře jejich různé úrovně. Proto lze spíše mluvit v metafoře o „kontrapunktu vícehlasém“. Lze takto postihnout i jednotlivé vertikály. Celé melodramatické dílo je pak tvořeno částmi recitačně hudebními, čistě recitačními i čistě hudebními. Obsahové a strukturální vlastnosti částí všech uvedených typů vytvá-

¹ Vědeckou práci o tomto žánru jsem zahájil poté, co jsem začal melodramy pravidelně komponovat a zúčastňovat se jimi Mezinárodního festivalu koncertního melodramu Zdeňka Fibicha v Praze. Na tento obor jsem též získal grant na svém pracovišti, Katedře hudební teorie HAMU v Praze.

řejí 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 s textem 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. Pro postižení těchto vztahů navrhuji terminologii, se kterou pracuji v následujícím textu. K její konkrétní podobě jsem se dopracoval po mnoha úpravách. Neměl jsem při jejím tvarování před sebou žádný vzor, ani jsem mít nemohl, protože takovým pohledem na melodram se strukturální ani historická muzikologie dosud nezabývala².

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

1 Symbiotické spojení slova a hudby (symbiotický svazek)

Symbiotické spojení chápu jako stav, kdy recitace i hudba se rovnocenně podílejí na celkovém vyznění koncertního melodramu popř. jeho strukturální části. Existence symbiotického spojení ve skladbě je základním pilířem jeho žánrového ukotvení. Plyne z toho také důsledek, že absence symbiotického spojení nebo jeho nízký výskyt vytváří konstelaci, kdy hudba a slovo se setkávají v pouhých náhodných spojeních.

Symbiotický vztah (přesněji mutualistický) umožňuje velká sdělovací schopnost hudby, která se, opřena o životní zkušenosti člověka, společně, v jediném 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). Symbiotické spojení nacházíme na úrovni elementů hudební struktury³ nebo vytváří útvar symbiotického spojení.

² Problematice se nejvíce blíží statě Jaroslava Jiráka z počátku 21. století. Návrhy relevantní terminologie však nepřináší. Viz dále Jaroslav Jiránek, „Otazníky kolem melodramu“, *Opus musicum* 32, č. 4 (2000): 9–14 nebo Jaroslav Jiránek, „Zur Geschichte und Theorie des Melodrams“, *Musicologica Olomucensia* (2002): 95–125.

³ 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 pře-

a) Symbiotické 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 tématem⁴ 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.

V příkladu z Fibichova *Štědrého dne* se v taktech 27–28 nachází symbiotické 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. Uvedený elementární útvar symbiotického spojení se pak stává významným hybatelem následujícího dění. Ve sledované části, jejíž začátek zachycuje př. č. 1 od taktu 25, si všimněme i faktu, že jednotlivé varianty zpracovávaného motivu jsou si silně podobné i „na dálku“, komunikují tak spolu. Není to patrně nejsilnější aspekt v otázce průběhu skladby, ale lze vnímat, že pro udržení pevnosti formy to svoji roli sehrává.

Velkou roli pro symbiotický srůst slova a hudby mohou hrát též příznačné hudební motivy (leitmotivy), které, v duchu známé romantické operní praxe, mohou v díle trvale symbolizovat nejrůznější okolnosti jeho obsahu. Recitace a hudba působí v symbiotickém 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).

hledná. Jsme si však vědomi, že je nutno přistoupit též ke strukturaci ve směru od textu k hudbě.

Tento pohled je pro nás stejně zásadní, a proto se budeme snažit jej plně komplementárně využít.

⁴ Oblasti moderního koncertního melodramu s hudbou, jejíž strukturální hierarchie je budována na jiných základech než je tradiční tematismus, se budeme věnovat odděleně.

ŠTĚDRÝ DEN
DER HEILIGE ABEND
CHRISTMAS EVE

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

Sostenuto

PIANO

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

[Più mosso]

mraz 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,

děvčata předu měkky len.
es summt der Spinnerinnen Schwarm.
the girls spin their flax all alone.

Allegretto

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!

Allegro comodo

85

f *p* *pp*

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

Cože 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?

91

mf *pp* *mf*

Hospodáři štedrovku, kravám po výslužce,
kohoutovi česneku, hrachu jeho družce.
*Einen Stritzel wohl dem Vater, Küh'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.

96

p

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.

99

pp

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 mysli jiného,
und mein Denken und mein Sinnen
but now thoughts of another

jiného cos tane.
ist heut' Abend anderwärts.
in my mind begin to start.

102

p

AM 0009

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

Za symbiotické 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, roztáhnuły se všírą kola;

Meno

mp *m.s. pp* *riten.*

Př. č. 3 Zdeněk Fibich: *Vodník*

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 niraku pouze sup se mihne lačný, slizký had jen šhnilé přes kmeny; v šeru, kde svit denní zhasíná,

poco più mosso

p

Př. č. 4 Zdeněk Fibich: *Hakon*

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).

b) Samostatný útvar symbiotického spojení slova a hudby

Popisovaný útvar se v koncertním melodramu rozkládá v prostoru jeho strukturálních 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 obsahovému jádru, ke kterému se vyjadřuje v pevné formě sdělení. Pevná forma je pak dána snadno postižitelným konceptem strategie postupu myšlenek. Hudební podklad pak pracuje s omezeným výběrem motivů, témat či jiných zvukových projevů zásadního významu, přičemž je přítomno a zásadním způsobem využito symbiotické spojení na úrovni nejmenších myšlenkových elementů hudební formy. Proces hudebního vývoje vykazuje kontinuitu, která je dána tektonickými vlastnostmi uvnitř bloku⁵. 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 symbiotického spojení dopad v rámci odplývání dějového času, neboť zde probíhá jeho vnímání v duchu procesu, který Asafjev formuloval, že „Hudba je gymnastika paměti“⁶ nebo, podobně, v duchu Janečkova „syntetického poslechového přístupu“⁷. Oba autoři připomínají, že soustředěný poslech je opřen nejen o vnímání aktuálního zvukového proudu, ale i o komparaci s děním odplynulším, jakož i s potencionálním předpokládáním dějů následujících. Nastolená procesualita odplývání 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 z efektu útvaru symbiotického spojení, proto se strukturací textu musíme zabývat též. Jde nám hlavně o proces srůstu jeho struktury se strukturou hudební.

⁵ Karel Janeček, *Tektonika* (Praha, Bratislava: Supraphon, 1968), Kap. III., 95–141.

⁶ Boris Asafjev, *O zaměřenosti formy u Čajkovského* (Praha: Hudebně-vědecké statí, 1965), 166.

⁷ Janeček, *Tektonika*, 31.

2 Kontextově podmíněné spojení slova a hudby (kontextově podmíněný svazek)

Kontextově podmíněné spojení sehrává ve stavbě koncertního melodramu stejně zásadní roli. 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 symbiotického 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“.

a) 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 stavební funkce v hudbě. (Viz následující příklad.)

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 mysli jiného, und mein Denken und mein Sinnen but now thoughts of another	jiného cos tane. in heut' Abend anderwärts: in my mind begin to start.
--	--	--	--

Př. č. 5 Zdeněk Fibich: *Šťedřý den*

Hudební podklad v tomto příkladu (takty **102–105**) 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 symbiotického 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 symbiotického spojení počet užití kontextově podmíněných spojení na úrovni nejmenších elementů hudební struktury nemůže však dominovat.

b) Útvar kontextově podmíněného spojení slova a hudby

Útvar kontextově podmíněného spojení existuje nejen v souhře s útvarem svazku symbiotického, 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 kontextově podmíněného 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“⁸

Nastala zima, mráz v okna duje,
v světlici teplo u kamení;
v krbu se svítí, stará polohuje,
dívčata zase předou len.

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

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

Seděli jsme také tak
loni pohromadě:
a než serok obrátil,
dvě nám chybí v řadě!

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

Seděli jsme také tak
jako dnes a včera:
a než serok obrátí –
kde z nás bude která?

Toč se a vrč, můj kolovrátku,
všechoť 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!

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

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

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

Př. č. 6 Zdeněk Fibich, Karel Jaromír Erben: Štědrý den

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 těkavě, 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

⁸ Viz třetí a čtvrtý takt v příkladu č. 1. O tomto motivu přináší základní informace Věra Šustíková, *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram* (Olomouc: UP, 2014), 81.

života. Jeho tempo i rytmická nápodoba se objevují dříve také, ještě v taktach 129–145,⁹ tzn. na konci 2. zpěvu.

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

Aplikace zvolené metodiky

Zdeněk Fibich: *Vodník* (K. J. Erben; 1883)

Erbenův *Vodník* je rozdělen do čtyř obrazů, což Fibich ve svém zhudebnění respektuje. Děj tohoto příběhu lze pojmut též metaforicky – jako možný průběh a tragický důsledek nesourodého manželství. K obecnějšímu pojetí obsahové interpretace díla také směřuje fakt, že autor vůbec nepoužívá vlastní jména. Z hlediska formy sdělení Erben střídá vyprávění s funkcí uvozovat přímou řeč, vyprávění bez této funkce, monolog řečový, monolog se stavbou písně, dialog a dialog s prvky písňovosti.

Na první pohled je zřejmé, že každý obraz je uveden vyprávěním (celkově je jich však 11), dále je zde 6 dialogů (polovina je mezi dcerou a matkou) a 4 monology postav (polovinu tvoří monology dcery – manželky, dva z celkového počtu používají písňovou formu: vodník na začátku a jeho žena pak „zpívá“ ukolébavku ve 3. obraze). Podíl přímé řeči a vyprávění je tedy zhruba rovnoměrný. První a poslední obraz se propastně liší délkou i složením, což plně odpovídá faktu, že balada končí v dramatickém spádu za podílu všech postav (první obraz naopak obsahuje jen projev vodníka).

Chceme-li postihnout rozdělení *Vodníka* na útvary symbiotického a kontextově podmíněného svazku, popř. další celostně pojaté elementy struktury, je třeba si všimnout významné paralely: Jestli je každý obraz uveden vyprávěním s uvozovacím závěrem, pak tomuto vyprávění vždy předchází orchestrální úvod. Orchestrální úvod a orchestrální závěr jsou přítomny v každém obraze, lemuji jej. Jejich existence tvoří zásadní stavební princip skladby, tzn. jakoby signalizovala vysoký podíl hudby v jejím průběhu. Abychom mohli mluvit o introdukci, codě, mezivětě popř. hlavních tektonických funkcích na kraji obrazů, musí tomu odpovídat i textově hudební průběh uvnitř těchto obrazů. Tedy navazuje-li textově-hudební fráze na čistě hudební průběh, jehož linie má pokračovat, musí také uvedená fráze svým ustrojením podporovat stavebnou funkci této části předcházející. Zdůrazňujeme, že hudební linie musí pokračovat v duchu synkreze s textem. Fibich tohoto nelehkého úkolu dociluje především 2 způsoby:

⁹ Zdeněk Fibich, *Štědrý den Vodník: Melodramy na texty Karla Jaromíra Erbena* (Praha: Amos, 2003).

- a) soustředěným evolučním průběhem několika výrazných témat a motivů
- b) modifikovaným užitím romantických verzí ucelených tektonických struktur (tedy variant klasických forem) v jednotlivých obrazech a jejich hudebně cyklickou organizací.¹⁰

Oba způsoby se doplňují při řešení jednotlivých obrazů i celého cyklu. Jeden aspekt je však třeba vnímat jako důležitý – vysokou organizovanost hudební složky, která nese silnou dávku svébytnosti (především v prvních třech obrazech, obraz poslední pak je motivicky sumarizující, který lze pojmut z hudebního pohledu jako evoluční výslednici dříve již řečeného, tedy i zde je možno operovat s fenoménem čistě hudebním – s provedením). Plyne z toho, že vysoká organizace hudební je již nezanedbatelným předpokladem pro vznik útvarů symbiotického svazku, avšak také i svazku kontextově podmíněného žijícího za vysoké podpory hudební logiky a dějového kontextu. Podívejme se teď na jednotlivé vůdčí motivy a obrazy podrobněji.

Motivická náplň Vodníka

Ve skladbě lze vystopovat následující tématická a motivická jádra¹¹:

- a) Téma vodníka (I. obraz, viz takty 23–26)



Př. č. 7 Zdeněk Fibich: *Vodník*

- b) Téma dcery (II. obraz, viz takty 8–11)



Př. č. 8 Zdeněk Fibich: *Vodník*

¹⁰ K pojmu „tektonická struktura“ viz Karel Risinger, *Nauka o hudební tektonice 20. století* (Praha: Akademie múzických umění, hudební fakulta, 1998), s. 272.

¹¹ Podrobnými informacemi k motivům přispívá též Šustíková, *Zdeněk Fibich*, 103–114.

c) Motiv vodní říše (III. obraz, viz předtaktí a takty 1–2 s předtaktím)



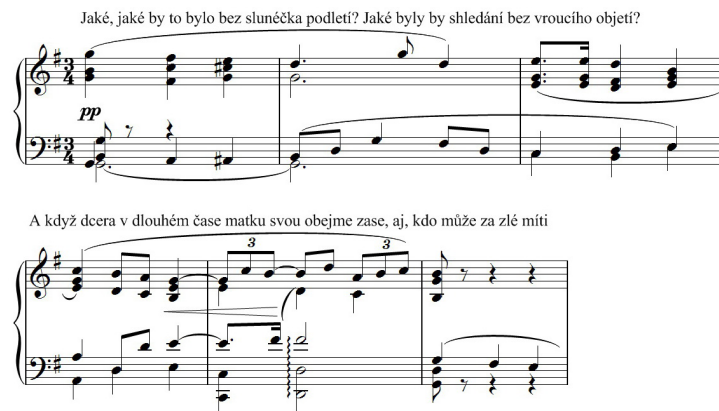
Př. č. 9 Zdeněk Fibich: *Vodník*

d) Téma vodníčka (III. obraz, takty 26–28)



Př. č. 10 Zdeněk Fibich: *Vodník*

e) Téma shledání (IV. obraz, takty 1–10)



Př. č. 11 Zdeněk Fibich: *Vodník*

Uvedená myšlenková jádra podléhají vysoké evoluční proměně v závislosti na právě probíhající dějové sekvenci a potřebám scelení hudební struktury.

Obrazy a jejich celostní průběh

I. obraz, OI^a, I.USS^{IO} (malá forma s reprízou)¹²

Pro průběh celého melodramu má zásadní vliv jeho introdukce (od začátku do taktu 22). Ta uvozuje nejen první obraz, ale i celé dílo v hlavní tónině h moll, je nejdelší a obsahuje na začátku zásadní hlavu tématu vodníka, který se nachází v prvních dvou taktech příkladu a) z předcházející podkapitoly. Roly motivu však plní zatím jen částečně, protože v introdukci prochází jen volným evolučním procesem, kde za společného jmenovatele vývoje lze považovat jen šestnáctinový postup ve druhém taktu výše řečeného příkladu a). Podobný šestnáctinový chod je totiž ještě v taktech 14 a 15 jako součást houslového sóla, možná jakési prvotní ilustrace dívky-ženy. To však význam hlavy tématu vodníka ještě kompozičně neposiluje. O to více, že v celé introdukci je vysoký podíl sekvencí, běhů a ležících akordů s náladou tajemna. Avízo následného dramatu přináší akcentované osminy v 18. a 19. taktu, které jsou motivicky využity ve 4. obrazu (např. v taktu 45).

Přidáme-li následný průběh, vychází celkově hudebně svébytná malá forma s velkou introdukcí, drobným provedením, volnou reprízou a kodou.

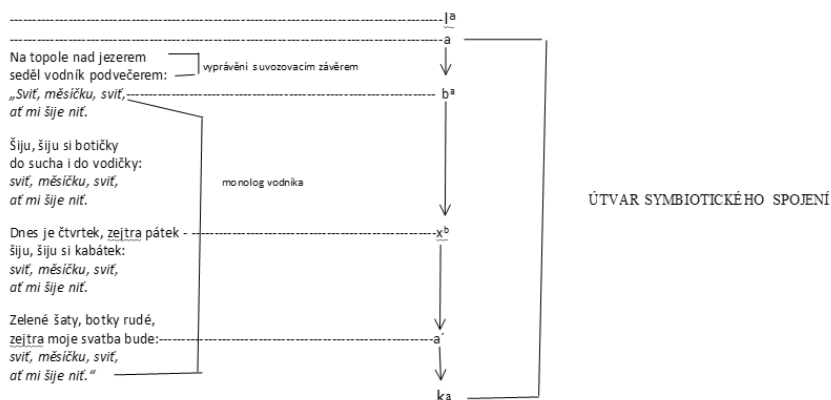
takty	1–22	23–30	31–38	39–46	47–53	54–57
	I ^a	a	b ^a	x ^b	a'	k ^a

Malý díl „a“ reprezentuje téma vodníka, které je uvedeno v předcházející podkapitole. Úvodní motiv dílu „b“ je variantou dílu „a“ s využitím kinetického typu obměny. Malý evoluční díl pak za tonálního pohybu zpracovává především hlavu motivu „b“. Tato forma je rozprostřena do následně uvedeného textu:

¹² Pro snadnou orientaci jsou již na začátku popisu každého obrazu připojena schématická označení. Příkládám jejich vysvětlení:

- Protože Fibich respektuje Erbenovo rozdělení do 4 obrazů, jsou též zde hlavním organizátorem (vlevo)
- UKPS = útvar kontextově podmíněného svazku, USS = útvar symbiotického svazku, kps = samostatný kontextově podmíněný svazek na úrovni myšlenkových elementů hudební formy (samostatný, do útvaru neintegrován symbiotický svazek stejného rozměru se zde nevyskytuje)
- OI = orchestrální předehra; pokud je orchestrální vstup již součástí II.USS a II.UKPS, neuvádí se samostatně
- UKPS, USS a kps jsou označeny římskou číslicí s tečkou podle pořadí ve skladbě.
- textové i hudební vazby k jiným útvarům díla vyjadřují indexy, které používají stejné značení. Protože se jedná o celostní vyjádření, není zde odlišeno, zda vazby jsou speciálně textové či hudební.

Uvedená schémata jsou pak využita také v závěrečném shrnutí analýzy Vodníka, kde jejich vysvětlení uvádím znovu.



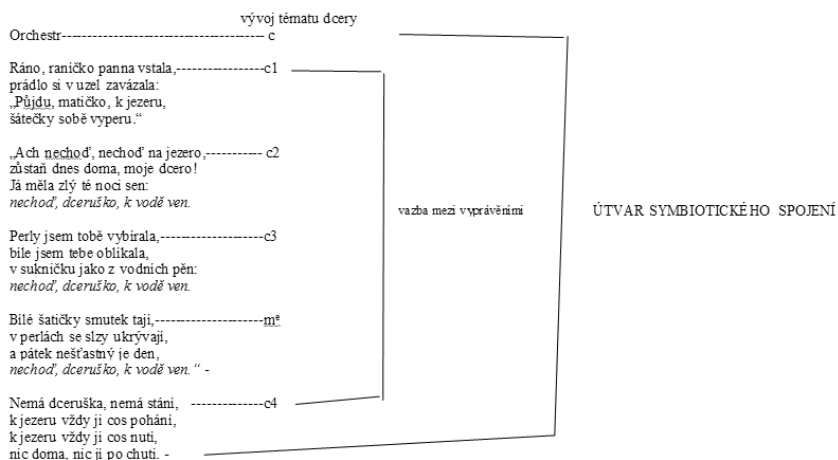
Př. č. 12 Zdeněk Fibich, Karel Jaromír Erben: *Vodník*

Sledované spojení textu a hudby má všechny atributy útvaru symbiotického svazku. Text lze chápat jako velmi stručnou expozici příběhu, protože se objevuje zde mj. slovo „svatba“, které je spouštěcím mechanismem celé tragédie. Po vyprávění přichází monolog, který je budován jako píseň, kdy se v každé sloce objeví ve 3. a 4. verši refrén (je označen kurzívou výše). Refrén je silným spojovacím prostředkem, připojená dvojverší mají mezi sebou obsahovou návaznost. Paralelně s textovou stavbou jde stavba hudební, silně motivicky i formově koncentrovaná (viz výše), především zde dochází k procesu zrodu tématu vodníka, k jeho tematizaci. Jak vidno dále, je v hudební struktuře této části zohledněna i hranice mezi vyprávěním a monologem vodníka. Do útvaru symbiotického svazku musíme tedy vpojit i krátkou tematickou orchestrální codu, která opět připomíná téma vodníka.

II. obraz, II.USS^(variance), I.UKPS^{I.USS}

Uvádí jej sice opět orchestrální vstup, ten je již však součástí nadcházejícího útvaru symbiotického svazku. Protože je jeho funkce svázána jen s tímto obrazem, je, vzhledem k dalším proporcím v rámci obrazu, logicky výrazně kratší. Lze jej srovnat s předehrou ke 4. obrazu, protože obě jsou v podobném tempu, taktu a ve stejné tónině G dur. Je tady vazba i obsahová, protože i zde jsou na začátku stejné jednající postavy: matka se svojí dcerou. Vraťme se však k velmi zajímavému ustrojení úvodního orchestrálního sóla 2. obrazu, protože nemá typické introdukční rysy, které hudbu staví mezi myšlenkově nižší vedlejší typy hudby. Na tomto místě se totiž odehrává již plnohodnotná hudba expozičního typu, která však sice není zpracovávána jako téma od začátku, obsahuje však již frázi,

ze které se dále vše vyvíjí v okamžiku nástupu textu. V této chvíli se vyděluje téma dcery – viz b) z předcházející podkapitoly, které samo již je volnou odvozeninou úseku od 2. doby **4.** taktu až po takt **šestý**. S tématem dcery Fibich velmi systematicky pracuje na bázi instrumentace i tóniny. Je tady naplněna platforma monotematického evolučního vývoje, který vlastně tematicky začíná ještě v samotném orchestru a končí až taktem **29**, tedy ve fázi, kdy Fibich poprvé zvýšil četnost impulsů v doprovodu, aby přidal na hudebním dramatismu. Uvedený vývoj lze tedy označit za variace, možná ještě přesněji za „variačně evoluční princip rozvoje hudebního proudu“. Jinak řečeno, daný úsek obsahuje opět schopnost vázat fráze nejenom vedle sebe, ale i „na dálku“. K tomuto soustředěnému hudebnímu vývoji je připojen stejně soustředěný text. Opět jej uvádíme ve spojitosti se schématickým vyjádřením hudebního děje.



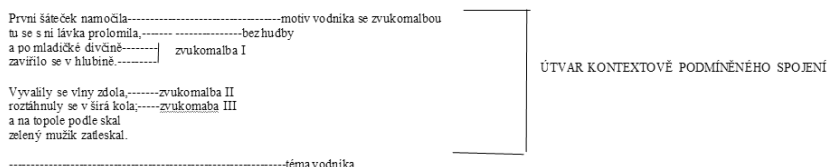
Př. č. 13 Zdeněk Fibich, Karel Jaromír Erben: *Vodník*

Text, který Fibich velmi koncentrovaně hudebně podložil (tedy takto interpretující Erben), obsahuje sice více forem básnického vyjádření, ty však jsou vnitřně sceleny. Velmi logicky na sebe navazují především vyprávění, která lemují sledovaný útvar symbiotického svazku. V dialogu dominuje matka (hudebně vybavena motivem dívky v nižších polohách), která opět ve svém textu zahrnuje refrén (označen kurzívou). Refrén je kategorickým požadavkem, jehož nedodržení spouští lavinu tragických událostí (je opakovaně posílen ještě ve druhé sloce, tedy na začátku vyjádření matky). K němu vždy přidává argumentaci, kterou rozvíjí mezi druhou a třetí slokou. Obě sloky pak jsou vázány ke sloce druhé.

Čas dějový u hudby i slova postupuje zde paralelně mnoha směry. Vzniká tak pavičina vazeb, které sledovaný útvar výrazně scelují.

Následuje dramatický útvar kontextově podmíněného svazku (od taktu **30** až do konce obrazu), hudebně naplněného především zvukomalbou. Most k němu již tvoří poslední variace c4. Obsahem tohoto svazku je akt unesení dívky vodníkem. Útvar kontextově podmíněné vazby je spojen na začátku motivem, na konci celým tématem vodníka. V závěru obrazu se objevuje opět samostatné sólo orchestru, které je tematicky spjata i s prvním obrazem. Přestože má codové příznaky, za samostatnou codu jej však nemůžeme považovat, neboť konceptuálně zapadá do právě probíhajícího útvaru. Navíc v celkové tektonice je logickým pendantem k tematicky laděnému orchestrálnímu vstupu na začátku druhého obrazu.

Vztah hudby a textu je možno vyjádřit následovně:



Př. č. 14 Zdeněk Fibich, Karel Jaromír Erben: *Vodník*

Připomeňme jen, že přítomnost pouhých zvukomaleb vznik samostatného útvaru ještě nepodněcuje. Zrod útvaru kontextově podmíněného svazku zajišťuje v tomto případě přítomnost motivu a tématu vodníka. Je významným kontextovým pojítkem mezi 1., 2. a nastupujícím 3. obrazem. Oprávněnost existence těchto zásadních jader je též argumentována ve sledované části textu básně, protože se zde vodník objevuje.

III. obraz II.UKPS, III.USS I.USS (couperinovské rondo), I.kps II.UKPS, I.USS (coda)

Jedině ve třetím obrazu se děj stěhuje do vodníkova příbytku a opouští svět pozemský. Dochází zde tedy k zásadní proměně, kterou reflektuje Erben širokým úvodním popisem i Fibich útvarem kontextově podmíněného svazku (viz takty **1–21**). Musíme si přece jen uvědomit, že jde „jen“ o velkou introdukci k něčemu daleko důležitějšímu. Proto také se její hudební materiál použije až v závěru obrazu, byť textově velmi důležitěmu.

Základem velké introdukce je tento motiv:



Př. č. 15 Zdeněk Fibich: *Vodník*

Jeho kinetickou složku Fibich nerozvíjí, spíše jej staví do klidových pozic vůči textu. Relevantní s textem je také to, že uvedený motiv neprochází pronikavými melodickými změnami. Z celého útvaru vystupuje do popředí nápaditý podklad k textu:

„v poloutně a v polousvětle
mine tu den po dni.“

Fibich zde přistoupil k akordickému efektu rodového přechylování Fis dur-fis moll (viz takty 13–15), které se odráží na rozsvícení a zatemnění zvuku.¹³ Méně výrazně to vyplývá i ze vztahu taktů 7 a 9, neboť uvedené takty odděluje text.

Po úvodové části přichází široký útvar symbiotického svazku, který zaujímá téměř celý obraz (viz takty 22–117). Velký textový celek zahrnuje vyprávění s úvodovou funkcí, ukolébavku se vztahem k ději a dialog vodníka se svojí ženou. Obsahovým centrem celého textu je usilování ženy o to, aby ji vodník s dítětem pustil na návštěvu ke své matce a reakce vodníka. (Jeho zásadní podmínka nebrat s sebou dítě je však řečena ve stručném závěrečném dovětku celého obrazu, který je vně velkého celku). Fibich pojímá hudební zpracování tohoto velkého textového celku ve formě blízké couperinovskému rondu. To je tektonickou strukturou sestavenou z menších celků, kdy jeden díl se opakuje relativně beze změny (rondeau) a ostatní (couplety) se s ním střídají. Jednota této formy je zajištěna tím, že rondeau a couplety mají k sobě stále motivicky velmi blízko, a tak se často mohou rondeau i couplety spojit do společných bloků, a vzniká tak tektonická struktura vyššího řádu. Kontinuitě též významně napomáhá neměnné tempo a tóninový plán. Fibich má své řešení důmyslně motivicky připraveno. Základem je vztah tématu vodníka, motivu dítěte (vodníčka) a tématu dcery:

¹³ Všimněme si též, že základní motiv neobsahuje v mollovém ustrojení 7. stupeň své tóniny. Působí tedy poněkud archaicky. Oscilace akordů Fis dur – fis moll, která předchází jeho další prezentaci, dává tonálnímu vyznění zvláště ambivalentní kontext (není totiž zřetelné, zda v harmonickém smyslu figuruje durová nebo mollová dominanta). S podobnými prostředky manipuluje výrazně později např. Bohuslav Martinů ve své 1. symfonii atd.

Téma vodníka – díl a (I. obraz; takty 23–26)

Př. č. 16 Zdeněk Fibich: *Vodník*Téma dítěte (vodníčka) – díl d^{ac} (III. obraz, takty 26–28)Př. č. 17 Zdeněk Fibich: *Vodník*Téma dívky – díl c^a (II. obraz, viz takty 8–11)Př. č. 18 Zdeněk Fibich: *Vodník*

Nejbližší má k sobě téma vodníka a dítěte, kdy jejich podobnost silně podporuje kinetická stránka. Jak známo, motiv dítěte a jeho matky nese obdélníčkem označený společný motivek. Tím také se dostává téma dívky do vztahu s tématem vodníka. Přestože nebyla tato příbuznost předmětem souvislé evoluce, obě témata se setkávají ve druhém obraze na rozhraní útvarů symbiotického a kontextově podmíněného svazku (viz takty 26–32). Okolnost vztahu uvedených témat v obraze třetím se projevuje však zpětně i při reflexi obrazu druhého. Fibichovo „couperinovské rondo“ jde paralelně s Erbenovým textem takto:

Vodník sedí mezi vraty,-----a^d VYPRÁVĚNÍ S UVOZOVACÍM ZÁVĚREM
spravuje své sítě
a ženuška jeho mladá
chová malé dítě.

„Hajej, dadej, mé dětátko,-----d^{ac} UKOLÉBAVKA MATKY SE VZTAHEM K DĚJI
můj bezděčný synu!
Ty se na mne usmíváš,
já žalostí hynu.

Ty radostně vypínáš-----d^{ac}
ke mně ručky obě;
a já bych se radš viděla
tam na zemi v hrobě.

Tam na zemi za kostelem-----d^{ac}
u černého kříže,
aby má matička zlatá
měla ke mně blíže.

Hajej, dadej, synku můj,-----d^{ac}
můj malý vodníčku!
Kterak nemám vzpomínati
smutná na matičku?

Starala se ubohá,-----a
komu vdá mne, komu,
však ani se nenadálá,
vybyla mne z domu!

Vdala jsem se, vdala již,
ale byly chyby:
starosvati – černí raci,
a družičky – ryby!

A můj muž – bůh polituj!
mokře chodí v suše
a ve vodě pod hrnečky
strádá lidské duše.

TEXTOVÝ ODKLON OD UKOLÉBAVKY

Hajej, dadej, můj synáčku-----d^{ac1}
s zelenými vlásky!
Nevdala se tvá matička
ve příbytek lásky.

Obluzena, polapena
v ošemetné síť,
nemá žádné zde radosti
leč tebe, mé dítě!“ –

„Co to zpíváš, ženo má?-----a1
Nechci toho zpěvu!
Tvoje píseň proklatá
popouzí mne k hněvu.

DIALOG VODNÍKA SE SVOJÍ ŽENOU

Nic nezpívej, ženo má!
V těle žluč mi kyne:
sic učiním rybou tebe
jako mnohé jiné!“ –

„Nehněvej se, nehněvej,
vodníku, můj muži!
Neměj za zlé rozdrčené,
zahozené růži.

Mladosti mé jarý štěp-----d^{ac} 1
přelomil jsi v půli;
a nic jsi mi po tu dobu
neučinil k vůli.

Stokrát jsem tě prosila,
přimlouvala sladce,
bys mi na čas, na kratičký,
dovolil k mé matce.

Stokrát jsem tě prosila
v slzí toku mnohém,
bych jí ještě naposledy
mohla dátí sbohem!

Stokrát jsem tě prosila,-----d^{mac}
na kolena klekla;
ale kůra srdce tvého
ničím neobměkla!

Nehněvej se, nehněvej,
vodníku, můj pane,
anebo se rozhněvej,-----a2
co díš, ať se stane.

A chceš-li mne rybou míti,
abych byla němá,
učíš mne radš kamenem,
jenž paměti nemá.

Učíš mne radš kamenem
bez mysli a citu,
by mi věčně žel nebylo
slunečního svitu!“ –

„Rád bych, ženo, rád bych já-----x^a
věřil tvému slovu;
ale rybka v šířím moři –
kdo ji lapí znovu?

Nezbraňoval bych ti já
k matce tvój chůze;
ale liché mysli ženské
obávám se tuze!

Nuže – dovolím ti já,
dovolím ti z důli;
však poroučím, ať mi věrně
splníš moji vůli.

Neobjímej matky své,-----x^a 1
ani duše jiné;
sic pozemská tvoje láska
s nezemskou se mine.

Neobjímej nikoho
z rána do večera;
před klekáním pak se zase
vrátíš do jezera.

Úporná koncentrace hudby k tématu vodníka je také symbolem toho, kdo je hlavním viníkem příběhu. Pokud se u označení hudebního dílu objeví na konci číslice 1, znamená to, že daná varianta již je volným opakováním varianty stejného typu. Tyto číslice se začínají objevovat až po textovém odklonu od ukolébavky (označeno svorkou). Můžeme tak zde zachytit Fibichův záměr tvořit další hranici a organizovat tím zhudebnění do vyššího strukturálního řádu. Proměna faktury do polyfonního přediva, která podkládá vodníkovy podmínky (x^a a x^{a1}), může být také podobným skladatelovým konceptem sdružovat menší strukturální části do větších celků. Z řečeného naopak plyne ovšem také možnost rozdělit velký sledovaný celek podle sledu forem básníkůvých sdělení, neboť i tak, v duchu motivické jednoty, vznikají menší útvary symbiotického svazku.

Celý třetí obraz uzavírá striktní vodníkův rozkaz:

„Od klekání do klekání
dávám lhůtu tobě;
avšak mi tu na jistotu
zůstavíš to robě.“

Je jednoduše naplněn prezentací motivu vodní říše, zvukomalbou a tématem vodníka, jež se dostává do bohaté, zvukově syté instrumentace. Se začátkem jeho znění již text umlká. Tento malý útvar kontextově podmíněného svazku nese všechny známky hudební cody. Je tady však zvláštní paradox – codové příznaky hudby jsou spojené se zásadním textem. Lze uvažovat o samostatném Fibichově tvůrčím záměru, který právě účinně těží z daného paradoxu. Tento stav lze vyložit například i tím, že je popisná introdukce, která symbolizuje jedinou proměnu scény v celé baladě, komplementárně doplněna stejně významným textem v codě. Daný závěrový úsek však plní i důležitou roli v globálním pojetí celého melodramu.

IV. obraz, III. UKPS^{I.USS, II.USS (provedení)}, II.kps^{I.USS (coda)}

Textový základ i jeho hudební průběh zažívají největší dramatický spád. Zde se naplňuje vodníková vražedná zvůle a s ní i fatální varování matky. Žena přichází o to nejdražší, co má, o své dítě. Pro hudbu je zde největší prostor pro evoluci a popisnost příběhu. Z hlediska její potřeby svébytnosti, jejíž vysoký stupeň je nastaven z předcházejícího dění, vzniká závažný úkol, aby svým průběhem docílila stejné konciznosti. Fibich, jako úspěšný symfonik a autor mnoha závažných komorních děl, volí techniku provedení s využitím převážně již užitého materiálu.

Jisté fragmentárnosti se nemůže však ubránit. Přesto se jeví hudba závěrečného obrazu jako scelená, cyklicky logická. Pozadí úspěšného řešení tvoří právě pevnost hudebních konceptů předešlých obrazů. Již celá století před Fibichem je totiž prověřen a funguje i dále kompoziční mechanismus, že obsahuje-li cyklický formát převahu pevných uzavřených forem, celek pak disponuje benefitem, že jedna část může být ve své procesualitě poněkud tékající. Je třeba samozřejmě zde vnímat i vysokou roli textu, která pomůže k pochopení takové lokalizace, kde provedení se dostává až na místo „poslední věty“.¹⁴ Podívejme se teď na vztah jednotlivých částí tohoto provedení: jeho úvod, dále vlastní provedení a závěr.

Úvod je strukturální, tempovou i tonální analogií útvaru symbiotického svazku II. obrazu. Variace na bázi proměn tóniny, instrumentace a poloh tématu, jež zazní již v orchestrálním vstupu, doprovázejí text:

Jaké, jaké by to bylo
bez slunéčka podletí?
Jaké bylo by shledání
bez vroucího objetí?

A když dcera v dlouhém čase
matku svou obejmě zase,
aj, kdo může za zlé mít
laskavému dítěti?

Celý den se v pláči těší
s matkou žena z jezera:
„Sbohem, má maticčko zlatá!
Ach, bojím se večera!“ –

Vlastní provedení přináší erupci evolučních proměn, zvukomaleb a strmých kontrastů. Mezi použitými motivy se jeden jeví jako nový:

¹⁴ Vysoký podíl evolučních procesů materiálu z předcházejících vět má např. jediná symfonie Césara Francka či flétnová sonáta Francise Poulence. Není to tedy výlučné specifikum strukturálního řešení hudební složky v melodramu.

Motiv e) – IV. obraz takt 23

„Neboj se, má duše drahá,
„Fürchte nicht, du teure Seele,
„Don't be afraid, my dear child,


Příklad č. 19 Zdeněk Fibich: *Vodník*

Srovnáme-li jej však s verzí následujícího rozvoje tématu vodníka, jeví se motiv e) jako jeho krajní simplifikce. Viz následující příklad (IV. obraz taktů **26–33**):

nedopustím, by tě v moci měla vodní přisera!“ –
dieser Mörder, ich entziehe dich des Wasserunholds Macht!“ –
I won't allow the Water Sprite to take you away from here!“ –

Přišel večer. –
Abend ist's. –
The evening comes. –


Lento

pp

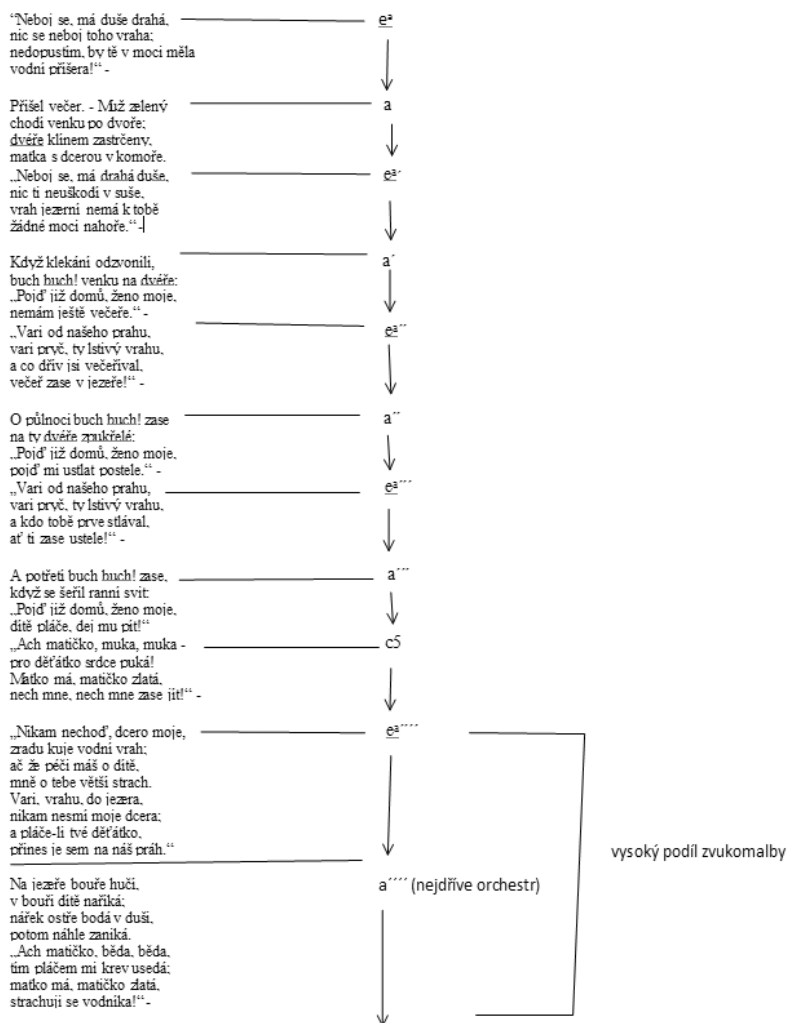
staccato

Muž zelený chodí venku po dvore;
Am Hofe draussen schallt des grünen Mannes Gang;
The green man paces in the courtyard angrily;

dvěře klínem zastrčeny, matka s dcerou v komoře.
doch die Tür ist festgekeilt und Mutter, Tochter weilen bang
the cottage door is tightly latched, mother and daughter hide anxiously.


Př. č. 20 Zdeněk Fibich: *Vodník*

Tektonicky tedy aktuálně tvoří motiv e) jádro a téma vodníka jeho rozvoj. To je zásadní přehodnocení situace, protože téma vodníka je v celé skladbě postaveno jako východisko. Vzhledem k závažnosti tématu vodníka však ponecháme jeho označení „a“ a motiv „e“ zpřesníme indexem, tedy „e^a“. Z povahy věci vyplývá, že vlastní provedení musí mít charakter útvaru kontextově podmíněného svazku. Sledujme na pozadí dalšího textu jeho hudební průběh:



Př. č. 21 Zdeněk Fibich, Karel Jaromír Erben: *Vodník*

Pravidelnost výše uvedeného formového schématu silně kooperuje s formou textu. Textově obsahové, dynamické i hudebně instrumentační klima však nemožňuje zaujmout stanovisko, že celostní struktura je pevná. Spíše se ve výše uvedeném schématu zračí, co brání jejímu rozpadu. S kontextem je silně srostlá také část $c5$ poukazující k motivu ženy-dívky. Ten je využit nejdříve ve II. obrazu.

Vysoký podíl zvukomalby ve dvou posledních slokách je i průvodním jevem místa, které autor hudby považuje za dramatický vrchol.

Závěr provedení je současně závěrem celé skladby. Ústrojně navazuje na předcházející dění a má charakter vnější tematické cody, ve které se objevuje děsivá tečka celého příběhu:

Něco padlo. – Pode dveřmi
 mok se jeví – krvavý;
 a když stará otevřela,
 kdo leknutí vypraví!
 Dvě věci tu v krvi leží –
 mráz po těle hrůzou běží:
 dětská hlava bez tělíčka
 a tělíčko bez hlavy.

V hlavní tónině celé skladby se naposledy objeví motiv i téma vodníka. Ve světle úvah vedených v předcházející podkapitole o důležitosti textu v codě III. obrazu je řešení závěru tohoto melodramu zcela logické.

Celkový pohled na dílo z hlediska symbiotického a kontextově podmíněného svazku slova a hudby

Na základě právě proběhnuvší analýzy můžeme předložit schéma celostního průběhu:

- | | |
|----------|--|
| 1. obraz | IO ^a , I.USS ^{IO} (malá forma s reprízou) |
| 2. obraz | II.USS ^(variance) , I.UKPS ^{I.USS} |
| 3. obraz | II.UKPS, III.USS ^{I.USS (couperinovské rondo)} , I.kps ^{II.UKPS, I.USS (coda)} |
| 4. obraz | III.UKPS ^{I.USS, II.USS (provedení)} , II.kps ^{I.USS (coda)} |

Vysvětlení k výše uvedenému přehledu:

- Protože Fibich respektuje Erbenovo rozdělení do 4 obrazů, jsou též zde hlavním organizátorem (vlevo)
- UKPS = útvar kontextově podmíněného svazku, USS = útvar symbiotického svazku, kps = samostatný kontextově podmíněný svazek na úrovni myšlenkových elementů hudební formy (samostatný, do útvaru neintegrován symbiotický svazek stejného rozměru se zde nevyskytuje)
- OI = orchestrální předehra; pokud je orchestrální vstup již součástí II. USS a II.UKPS, neuvádí se samostatně

- d) UKPS, USS a kps jsou označeny římskou číslicí s tečkou podle pořadí ve skladbě.
- e) textové i hudební vazby k jiným útvarům díla vyjadřují indexy, které používají stejné značení. Protože se jedná o celostní vyjádření, není zde odlišeno, zda vazby jsou speciálně textové či hudební.

Zdeněk Fibich: *Hakon* (Jaroslav Vrchlický; 1888)

U hudebních podkladů, které se nevyvíjejí, neřku-li nestrukturují na základě klasických forem, roste role jejich barevného průběhu, kinetiky a přesné lokalizace zvuku. Přejít k tomuto novému pojetí hudebního proudu, jenž své hlavní uplatnění nachází až v některých skladbách od 20. stol. (viz témbrová hudba), je patrný i tam, kde hudba jde vstříc popisnosti textu koncertního melodramu a využívá k tomu současně ještě běžné organizace na elementární úrovni (téma, motiv, figura, pasáž, ostinato, prodleva apod.). Ve Fibichově *Hakonovi* zachycujeme napětí mezi tradičním, hudebně klasicky strukturalizovaným, a novým, již poněkud témbrově laděným hudebním podkladem. Podívejme se teď, jak se tento vztah realizuje v chronologickém průběhu této skladby v závislosti na textu. Fibich odděluje velkou instrumentální mezihrou melodram *Hakon* dva segmenty – segment života a smrti člověka. Sama orchestrální mezihra symbolizuje vítězství národa nad uchvatiteli, tedy fenomén, který přesahuje rozměr lidského bytí. Každý velký oddíl lze pak dále štěpit na menší celky, hranice mezi nimi však jsou podstatně méně patrné.

Segment života (takty 1–136)

V prvním segmentu navštíví *Hakon* sochu boha Odina a žádá ji o nabytí síly pro přemožení uchvatitelů národa. Bohu nabízí jako protihodnotu svůj život. Odin vyslyší jeho prosbu, *Hakon* vítězí, a osvobozuje tak svůj lid.

Fibich svoje zhudebnění neuzavírá s koncem sloky, ale uprostřed jejího šestého verše (viz text básně níže). Orientuje se tedy podle děje básně, ne podle jejích prozodických struktur. Jeho hudební podklad je naplněn motivy, které se váží k ději i k jeho hlavním postavám¹⁵, je však také třeba vzít v úvahu relativně velký počet úseků, které nenesou charakteristiku motivické sféry s patřičným motivizujícím vývojem – spíše se pohybují v rovině jakýchsi figur, figurací, ostinat a dalších elementů podobného typu. Nelze zde však přijmout učebnicovou charakteristiku, že figurace, pasáže a další podobné hudební projevy zde mají nižší, doplňkový význam. Jejich působnost je totiž zde, v závislosti na textu, cíleně uplatňována v duchu jejich barevné či kinetické výbavy. Nadto je mnoho z nich i často opakováno a obměňováno, a tudíž podléhají metodice motivické práce.

¹⁵ Viz Šustíková, *Zdeněk Fibich*, 122–123.

Spíše jde o to, že jejich dopad vnímáme více zvukomalebně či jinak ilustrativně než jako melodický vývoj motivu, který je především motorem tradiční tématické hudební evoluce. Uvedené podklady určuje tedy „motivicky nemelodická úroveň“ hudebního proudu¹⁶. V motivicky nemelodické vrstvě vznikají významné kontextově podmíněné svazky.

Na níže uvedený text jsou naneseny způsoby zhudebnění pomocí tradiční motivické metody (MMt) a motivicky nemelodické metody (NMt). Protože je zde též velmi pestrý a mnohé určující tempový průběh, je zde zaznamenán také.

Orchestrální předehra

Kolem dubů stovkových stín mračný
a skal divě spousty skupeny,

v mraku pouze sup se mihne lačnivý,
slizký had jen shnilé přes kmenvy;
v šeru, kde svít denní zhasíná,

na oltáři skalním osamělá
příšerně se bělá
v klammém svitu luny socha Odina.

Sostenuto assai

MMt1

poco più mosso

NMt1

Tempo I.

MMt2

V trávě šum, viz větve níž se chvílí,
kdo se blíží pružnému mechu?
V husté kapradí a bujné býlí
kloni se a zvedá v pospěchu;

slvš, kdes' suchá praská pod kroky,
silná ruka větve rozhrnuje,
a jak z tmavé sluje
z tmny plá žhavý zrak v stín lesa hluboký;

Každý zná ten pohled, to jest Hakon,
každý zná tu smělou, pádnou pěst.

Šílenec! což nezná kněží zákon,
kdo v háj boha vkročí, ztracen jest!
Teď zde stojí, skrán' mu plápolá,
pozdě již své tuší nebezpečí—
srdcí buší v křeči,
strhaný zrak plaše těká do kola.

Allegro

NMt2

NMt3 (recitativ secco)

poco sostenuto ma con fuoco

NMt3 (recitativ secco)

tempo come sopra (meno mosso)

NMt4

¹⁶ Rozvitý přívlastek „motivicky nemelodický“ zavádím proto, abych v následném popisu zabránil jejich pejorativnímu pojetí. V pojmu je též zahrnuto, že dominance v působení na posluchače není v takové homofonní sféře, ve které v hlavní roli účinkuje melodie. Pochopitelně, i na motivicko-nemelodické úrovni jsou romantické horizontální a vertikální linie. Pro sdělnost úseku mají však jen doplňující význam.

„Odine!“ tak zvolá hlasem vzdoru, „před nikým já svoje koleno nesklonil jsem! v živlů bésném sporu, když tvé jméno <u>kněžmi</u> slaveno, jediný jsem trval v mlčení!	Maestoso MMt4
O nic neprosil jsem nikdy tebe, nech si svoje nebe, noc i den, vůz víchrů, blesků spřežení!	Allegro NMt5
Nikdy ani nemyslíš jsem ve snu, že se octnu tady před tebou,	Lento
v slzách žalu zdrcený že klesnu a tvou dám se šálit <u>velebou</u> . Ale běda! vlast má v okovech! Jsi-li bohem, zbav ji od pohromy, či snad tvoje hromy nepřehluší její ston a pláč a vzdech?	<u>piú mosso</u> MMt6
Ne pro sebe, jejím pouze jménem žádám tebe jednu za milost: síla obrovská nechť mým jest věnem, dokud vrahů domov není prost!	Lento
Překročil jsem háje tvého lem, v pyše svoji vzlet' jsem nad člověka, vím, smrt na mne čeká: — svobodu dej vlasti a můj život <u>ve</u> mi!”	tempo <u>come sopra</u> NMt6
Ticho kolem. V svitu luny бледém smutně každý strom se k nebi pnul, tu se zdálo, ve skal stínu šedém jak by Ódin zvolna hlavou hnul.	Lento MMt 7
V trávě, listí náhle divný rej: — či snad v záři měsíčního světla přes tvář boha letla kvapná stínů hra, či předud šáli jej?	Allegro moderato NMt7
Ale div! než Hakon hlavu vztyčí, v pružnou ocel tuhne každý sval, v řadrech síla milionů klíčů,	<u>piú mosso</u> <u>poco meno mosso</u>
paže jeho rostou v svazy skal. Jedné ruky vzmachem se skály staletý dub vytrh' od kořene — ha, již v dál se žene jako anděl smrti v zápas zoufalý.	MMt8
Než den třetí za hory se sklónil, seč se rozvínila zuřivá, o mlát kamenný meč pádný zvonil, duněl štít a hřměla kladiva. Slunce vzešlo. Vlast již okovů zbavena jest. (<u>sloka není ukončena</u>)	
<i>samosatná orchestrální gradace</i> MMt8	<i>piú mosso</i>

Arabské číslice u zkratk znamená jen pořadové číslo v rámci motivické a motivicky nemelodické metody. Šrafované čáry jsou hranice mezi slokami. Vidíme, že části motivického rozvoje (provázející především Hakona a Odina) střídá hudba jiného typu. Toto střídání je téměř pravidelné, výjimku tvoří sousedství NMt2 a NMt3. Zde je figurace NMt2 v rychlém tempu završena oddělenými akordy, které slouží jako opěrné akordy útvaru NMt3, stojícího svým ustrojením velmi blízko opernímu recitativu secco. Ten ve stejném duchu zase pokračuje na tradiční motivické úrovni MMT3 (místo roztroušených akordů zde stojí motiv Hakona). Fibich zde tvoří gradující úsek, na jehož vrcholu je patetické vyslovení jména reka Hakona, hlavního hrdiny příběhu. Mezi úseky tvořenými tradiční motivickou metodou upozorňují ještě na MMT6 s výraznou evolucí a vrcholem gradace, který představuje motiv Hakona (viz níže)

Motiv Hakona (takty 31–32)



Př. č. 23 Zdeněk Fibich: *Hakon*

Uvedená evoluce pak je postavena na materiálu, který motiv Hakona připravuje. MMT8 lze označit za útvar symbiotického spojení slova a hudby na základě jeho koncentrované motivické linie, gradující paralelně s básnickým popisem Hakonova vítězného boje. Další útvary symbiotického svazku jsou nedoložitelné, stejně jako hranice mezi event. dalšími útvary kontextově podmíněného svazku. Celkově lze tedy určit v tomto segmentu dva útvary: od začátku do konce NMt7 se rozkládá velký útvar kontextově podmíněného svazku, dále pak celé MMT8 umísťuje útvar symbiotického svazku. Pro přehlednost sdělení pomíjíme poměrně časté případy, kdy hranice mezi jednotlivými úseky nejsou ostré, a některé díly tedy textově začínají ještě v okamžiku dozívání dílů předcházejících (viz např. začátek textu NMt6). Umění provazovat a naopak oddělovat sousední části rozvinul Fibich do pozoruhodné pestrosti. Do tohoto spektra spadá i řešení začátku melodramu, kdy orchestrální vstup vyplněný motivem boha Odina (viz níže) uzavírá začátek recitovaného textu. Jeho přírodní lyrika je v hudbě již doplněna boží přítomností.

Motiv boha Odina (takty 1–2)



Příklad č. 24 Zdeněk Fibich: *Hakon*

Oslava Hakonova vysvobození lidu od nepřátel (instrumentální díl – takty 136–157)

Largo *Sunce vzešlo.* *Vlast již okovů zbavena jest.* *Allegro maestoso*

fff *ffp* *ff* *mf* *f* *ff* *ff sempre*

135 140 145



Příklad č. 25 Zdeněk Fibich: *Hakon*

Výše uvedené orchestrální sólo je něčím, co z paměti jen tak nevymizí. Přesto, že se objevuje v koncertním melodramu, bere na sebe prioritní pozornost. Ve struktuře zastává místo plnohodnotného dílu, které můžeme považovat za středobod celé skladby. Uplatnění instrumentálního dílu v těchto souvislostech dokládá, že hudební sólo nemusí mít v melodramu jen epizodickou či podřazenou roli.

Svojí váhu zde hraje jeho náladová pozitivita. Je slavností vysvobození lidu z područí nepřátel, a tedy je tvořen plně z motivu Hakona. Co je před instrumentálním dílem, je o životě a boji, po něm přebírá vládu téma smrti Hakonovy milé a poté scéna jeho oběti života bohu Odinovi. Zdálo by se, že světlo a temno dějové linie musí mít i odlišné motivické prostředí. Fibich však ukazuje, že své radosti a strasti prožívá pořád jeden člověk, proto i po instrumentálním dílu pokračuje s podobným tradičním motivickým i motivicko nemelodickým materiálem.

Hudba instrumentálního dílu (pohybujícího se především v G dur a v tóninách blízkých) glorifikuje Hakona na ploše napsaných 16 taktů v silné dynamice a tempu Allegro maestoso. Rozměr tohoto dílu se zdá podle počtu taktů jako relativně krátký. Je v něm ovšem mnoho kinetických dějů a vrstev, které trvají této části jakoby prodlužují. Autorem stanovená metrická základna je $\frac{3}{4}$ takt, do jeho náplně však vstupují fráze posunuté tak, že začínají od třetí doby, jsou šestidobé, a končí tedy s druhou dobou taktového rastru. Na první a druhé době jejich prvních dvou prezentací komplikuje navíc Fibichův předpis akcentů metrickou rozeznatelnost sledovaných frází, proto nelze jednoznačně určit, že fráze jsou jednoznačně organizovatelné (ve smyslu taktového údaje) také do třídobých metrických celků. Důležitou roli v kinetické stránce hudby hraje její polyfonizovaný doprovodný protihlas v basu. Protože postupuje vždy v podobné formě na začátku každé fráze, je vliv jeho podpory základní úroveň metrrytmické organizace uchopitelný¹⁷. Nelze jej však pro celkové vyznění přeceňovat. Osmimírový triolový pohyb totiž vykazuje podřazenou úroveň metrrytmické organizace a ta je v poslechu patrná více. Tempo čtvrtových základních počítacích hodnot sledované hudby umožňuje triolové osminy vnímat případně jako základní počítací doby, což počet sluchově zachytitelných metrických útvarů výrazně zvýší.

¹⁷ Podle Vladimír Tichý, *Úvod do studia hudební kinetiky* (Praha: HAMU, 1994).

Hudbě instrumentálního dílu dominuje motiv Hakona. Z materiálu motivu Hakona poté začíná i následný Segment smrti a dlouho s ním operuje. Hudba se opět ztiší do komorního tónu.

Segment smrti (od taktu 158 do konce skladby)

V závěrečné části se hrdinný Hakon stává svědkem smrti své milé, přináší ji bohu Odinoi jako nespravedlivou oběť a sám se vrhá do plamenů smrti jako výčitka božské zvůli. Text viz níže.

Vkročil v háje klenbu šumnou, tmavou, prošel kněží, vojska směsici, zajatci, jenž se skloněnou hlavou k hořící se brali hranici.	<u>sostenuto</u> MMT 11
Ztichly zpěvy, utajil se ruch, k nohám boha klesnul <u>Hakon</u> s tělem, a pak s hrdým čelem vzpřimil se a mračen stál jak nad ním bůh.	Maestoso accelerando
„ <u>Odine</u> , jsme vyrovnáni spolu, vitězně ti vrhám pod nohy oběť pomsty tvé i svého bolu; ve své moci jak jsi ubohý! Volnost plá nad štíty našich hor! <u>Co můj život!</u> — <u>krůpěj</u> pouhá v moři... <u>Hranice již hoří!</u> Za tebou i do Valhaly jde můj vzdor!”	Lento MMt12 Allegro moderato
Domluvil a ku milence svoji sklonil se, ji objal rameny, políbil ji v citů divém boji,	Allegro MMt13
jeden skok a vrh' se v plameny; zástupem křik letí, žasnuti, bojovníci, kněží v zmatku plachém utíkají strachem jen bůh na své skále stojí bez hnutí.	Andantino MMt14 Allegro NMt 8 Maestoso MMt15

Př. č. 26 Zdeněk Fibich, Jaroslav Vrchlický: *Hakon*

Ve schematizovaném textu výše je vidět, že platforma vyrovnanosti motivického a motivicko nemelodického průběhu doprovodného hudebního proudu je v segmentu smrti opuštěna. Fibich v segmentu života naznačil cestu kompozičního zpracování, ale dále ji nesledoval. V segmentu smrti dominují úseky motivické náplně, jejichž původ lze hledat v segmentu života. Z hudebního průběhu je však též zřetelné, že do mnoha úseků motivické povahy jsou vpleteny i prvky před-

cházejících úseků motivicko nemelodických. Např. do MMt10 vstupuje prvek z NMt1, do MMt11 je volně zapojen úryvek z NMt2, do MMt13 vchází NMt1 i NMt2. Závěrečný NMt8 je pak vystaven společně z NMt1, NMt2 i NMt3. Ani vliv předcházejících motivicko nemelodických úseků tedy nemizí.

Pozoruhodný je však též způsob, jakým Fibich respektuje Vrchlického koncept preferující především Hakonovu postavu. Vrchlického zpacování plně legitimizuje název básně. Dvanáct slok z celkových čtrnácti se Hakona bezprostředně dotýká. Tuto preferenci realizuje např. i tím, že mu vkládá do úst celé čtyři sloky přímé řeči, což je téměř třetina celého rozsahu básně. Bůh Odin vůbec nemluví, pouze jedná. Je mu cele věnována pouze první sloka. Aby z hudby byla též patrná dominance hlavního hrdiny a jeho smělyh činů, přistupuje Fibich k vysoké motivické kázni, a z motivu Hakona vytváří nejen MMt3, MMt4 a MMt8, ale celý instrumentální díl, v Segmentu smrti z něj vyrůstá hlavně MMt9, MMt10, částečně MMt11, plně pak MMt12, MMt13 a MMt14. Jak velký prostor díla je na sledovaném motivu založen, může ilustrovat i jednoduchá introspekce do předcházejících podkapitol. Tento pohled určitě může podpořit i tezi, že oblast MMt9 – MMt10 je útvarem symbiotického svazku, neboť je scelen nejen textovým oddílem, ale i motivickou jednotou. Dále se rozprostírá koncentrovaný útvar kontextově podmíněný. V něm se nachází závěr skladby – opět, jako ve Vodníkovi, do zásadního textového obsahového rámce vložená hudební tématická coda.

Celkový pohled na dělení melodramu na útvary symbiotického a kontextově podmíněného svazku

V duchu předcházejících rozborů můžeme opět dílo rozčlenit do následujícího schématu:

Segment života	I ^o I.UKPS ^I I.USS ^{I, I.UVS}
Orchestrální díl	O I.UKPS
Segment smrti	II.USS ^{I, I.UKPS} II.UKPS ^{I, I.UKPS}

Přesto, že motiv boha Odina není systematicky rozvíjen jako motiv Hakona, je z výše uvedeného schématu zřetelné, že se objevuje v drtivé většině útvarů. O to více pak vyznívá velebný orchestrální díl. Podíváme-li se na schéma z ptačí perspektivy, neunikne nám nápodoba formy AX^aA' nebo také vzájemná inverzibilita segmentů z hlediska pořadí útvarů symbiotického a kontextově podmíněného svazku. Posledně jmenovaný rys lze doložit textově, protože šťastný osud Hakona kulminuje jeho vítězstvím nad nepřáteli v závěru prvního segmentu, aby se začátkem druhého klesl do osobní tragédie. Zda se uvedené dějové křížovatky situují do útvarů symbiotického svazku záměrně nebo souhrou náhod, nelze zřetelně doložit. Důležitou roli v celé skladbě hrají také úseky tvořené motivicko

nemelodickou metodou, existují samy o sobě v prvním segmentu, aby do druhého epizodicky, podle potřeb textové předlohy prosakovaly. Tento fakt otevírá množství specializovaných i obecných hudebně teoretických otázek. V našem případě pak především onu kategorickou, zda se motivicko nemelodické části v souhře s textem nemají specifikovat jinak než nabízí běžná hudebně formová nomenklatura.

Závěr

Na Fibichově koncertním melodramu Štědrý den jsme definovali obecnou charakteristiku druhů útvarů spojení slova a hudby. V následném analytickém textu k Vodníkovi a Hakonovi jsme pak uvedli strukturální schémata z nalezených útvarů. Ta můžeme dále upravovat tím, že použijeme pro větší přehlednost normy pro písmenné vyjádření hudebních forem. A tak schéma Vodníka

- | | |
|----------|--|
| 1. obraz | IO ^a , I.USS ^{IO} (malá forma s reprízou) |
| 2. obraz | II.USS (variance), I.UKPS ^{I.USS} |
| 3. obraz | II.UKPS, III.USS ^{I.USS (couperinovské rondo)} , I.kps ^{II.UKPS, I.USS (coda)} |
| 4. obraz | III.UKPS ^{I.USS, II.USS (provedení)} , II.kps ^{I.USS (coda)} |

můžeme vyjádřit také jako

- | | |
|----------|--------------------------------------|
| 1. obraz | – I A ^I |
| 2. obraz | – B C ^{IA} |
| 3. obraz | – D E ^{IA} f ^{IAD} |
| 4. obraz | – G ^{IAB} h ^{IA} |

nebo schéma Hakona

- | | |
|------------------|--|
| Segment života | I ^O I.UKPS ^I I.USS ^{I, I.UVS} |
| Orchestrální díl | O ^{I.UKPS} |
| Segment smrti | II.USS ^{I, I.UKPS} , II.UKPS ^{I, I.UKPS} |

můžeme vyjádřit též jako AX^aA'.

Vzniká současně obecná otázka, jakou informaci jsme uvedenými schématy získali. Lze odpovědět v duchu zadání této stati, že jsme poznali údaje o stavbě tří Fibichových melodramů, které zohledňují paralelní průběh recitace a hudby, tak, jak jej v notovém zápisu vyžadoval autor. Těchto několik písmen skrývá v sobě velký počet aktivit v rámci jeho tvůrčí práce, na jejímž konci je pak inspirované spojení textu a hudby do přesvědčivého celku. Je to tedy naznačená cesta mnohohrstevnatého myšlení autora kombinující stále pohled na detail i celek,

text i hudbu separátně jakožto i společně, pohled teoreticky abstraktní i zcela realistický, pragmatický. Představme si uvedený proces jako trojrozměrný prostor naplněný pohybem duševních pochodů v jednom časovém rámci. A co potom přinese ještě navíc *Hippodamie* s dalším rozměrem divadla!

Uvedená schémata získávala tvar za kompozičního procesu a není jisté, zda se alespoň na chvíli jeho autorovi nezjevovala před vlastní tvůrčí detailistickou prací popř. současně s ní. Možná epizodicky, v nezřetelných obrysech, jakoby zahalena mlhou. Skladby a jejich schémata existují v jednotě.

Proces umělecké tvorby obsahuje fáze, které mapuje a stále v charakteristikách zpřesňuje psychologie kreativity. Nejčastěji se uvádí (řecí psychologie) následující:

1. **Preparace** (příprava) – získávání informací o zadaném problému, využití získaných vědomostí a dovedností.
2. **Inkubace** – období „dozrávání“ tvořivého problému, probíhají nevědomé procesy.
3. **Inspirace** – objevení nápadu, myšlenky, jak řešit daný problém. Stav napětí, vnitřní nervozity, soustředěnosti, současně fantazie a emocí. Probíhá intuice (náhlé poznání).
4. **Realizace** – uskutečnění objeveného řešení.
5. **Evaluace, verifikace** – zhodnocení, ověření správnosti výsledků tvořivého procesu.¹⁸

Kompetentní fibicholog si do všech uvedených položek dosadí mnoho relevantních dat včetně toho, jak je všude v nějaké formě a v rozličné intenzitě přítomna kooperace hudby a textu i jejich cílená koordinace do konečné podoby. Zde se pavučina mechanismů ovlivňujících vznik skladeb ještě mnohonásobně zvětší. Optikou tohoto faktu se pak výsledky nastíněné metody celostní analýzy koncertního melodramu zdají jako malá krůpěj v moři informací. Je již na dalším uvažování, zda se k této krůpěji nemohou vázat ještě další, aby se tajemství Fibichova tvůrčího myšlení mohla dále postupně rozkrývat.

A Methodology of the Structural Analysis of Concert Melodrama. Its Application to Fibich's *Vodník* and His Other Important Melodramas

Abstract

A new methodology for the analysis of the concert melodrama in the Romantic period divided work through the identification of boundaries between music and text, also where in the concert melodrama only musical or purely poetic

¹⁸ Dále např. Ivan Polednák, *Stručný slovník hudební psychologie* (Praha: Editio Supraphon, 1984).

sections were found. In connection with previous knowledge, new unique types of connection and context were defined. Because important structural aspects of the new methodology were introduced in Fibich's melodramas *Štědrý den*, *Vodník* and *Hakon*, a representative sample of analysis demonstrates the effort of the composer to support not only the meaning of the text and to give it its contextual climate but also to keep the actual musical flow. Great works also show that the degree of originality of the music in relation to the text is very finely differentiated and that the consolidation of the musical material is constructed not only on a motive of concentration, but also on a more general level of its organization.

Metodika strukturální analýzy koncertního melodramu. Aplikace na Fibichova *Vodníka* a další jeho významné melodramy

Abstrakt

Nová metodika analýzy koncertního melodramu doby romantismu člení dílo pomocí hranic zasahujících současně hudbu i text, také tam, kde se v koncertním melodramu vyskytují jen části hudební nebo čistě recitační. V návaznosti na předcházející poznatky byly novým pohledem stanoveny útvary typy symbiotického spojení a kontextově podmíněného spojení. Z důvodu vystižení důležitých strukturálních aspektů nové metodiky byly analyzovány Fibichovy melodramy *Štědrý den*, *Vodník* a *Hakon*. Reprezentativní vzorek analýz dokládá snahu autora podpořit nejen význam textu, event. mu dát jejich kontextové klima, ale dodržet i kontinuitu samotného hudebního proudu. Velká díla však také 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.

Keywords

concert melodrama; musical structure; Fibich; Schumann; Grieg; Liszt; text; music

Klíčová slova

koncertní melodram; hudební struktura; Fibich; Schumann; Grieg; Liszt; text; hudba

Jiří Bezděk
HAMU Praha
jiri.bezdek@hamu.cz