

Kapitola z historie recepcce Fibichovy *Hippodamie* a Sukových scénických hudeb: srovnávání jejich melodramatického stylu

Jan Charypar

Úvod

I když koncem 19. století měl už melodram i jeho uplatnění na divadelní scéně za sebou relativně dlouhou historii, zůstával nadále poněkud nezvyklým a zpochybňovaným uměleckým druhem. Není tedy divu, že když Zdeněk Fibich vytvořil v letech 1888–1891 dokonce trilogii celovečerních scénických melodramů *Námluvy Pelopovy*, *Smír Tantalův* a *Smrt Hippodamie*, vzbudil tím živé diskuse. Ke sporům o scénický melodram pak mimoděk přispěl i Josef Suk scénickou hudbou ke hrám Julia Zeyera *Radúz a Mahulena* (1898) a *Pod jabloní* (1901). V obou totiž užil melodramu nápadně velkou měrou, ale formou melodramatických čísel, která neznamenalala to, co některým kritikům vadilo na Fibichově celovečerním melodramu: aby byly hudebně doprovozeny všechny dialogy a monology bez ohledu na jejich obsah a spád. Rozsáhlá a výrazná hudební složka obou her podněcovala i k tomu, že byla obě Sukova díla omylem celkově označována jako melodramatická. Matoucí je např. název studie Otakara Šourka *Sukovy melodramatické pohádky*, protože svádí k mylnému výkladu, že tato díla reprezentují určitý způsob řešení scénického melodramu.¹ Svou formou, ve které jsou melodramatické pouze vybrané úseky hry, zatímco jiné pasáže textu (často značně rozsáhlé) jsou ponechány bez hudby, reprezentují jiný, odlišně fungující hudební druh – scénickou hudbu.

Přesto několik okolností podněcovalo diskurs, který se vyskytl nejprve jako dobový jev za Sukova života, ale můžeme jej zaznamenat i v 80. letech ve studii Miloše Schnierera *K současné estetické a sociální funkci českého melodramu*.² Suk byl jako melodramatik kvalitativně konfrontován s Fibichem. Vyzdvihovalo se, že údajně tak otrocky nesleduje text a pracuje tedy „hudebněji“ a že zbytečně

¹ Otakar Šourek, „Sukovy melodramatické pohádky“, *Hudební revue* 5, č. 7 (1912).

² Miloš Schnierer, „K současné estetické a sociální funkci českého melodramu“, *Opus musicum* 17, č. 2 (1985): 55.

nezhudebňuje ty části textu, které se k tomu nehodí; naopak Fibichovi příznivci za Sukova života bagatelizovali Sukovu melodramatickou hudbu jako pouhý nedramatický náladový podkres. Tento diskurs vyvěral jednak z rozdílného postoje kritiků k melodramu obecně a jednak z rozsahu a výraznosti Sukových scénických hudeb. V odborné literatuře byl předmětem sporů už sám smysl a hodnota melodramu jako uměleckého druhu, následně pak způsoby, jakými je či není vhodné mluvené slovo doprovázet – zvláště jak detailně by se mu měla hudba podřizovat. Ti kritici, kterým se synkreze hudby a mluveného slova jevila málo přirozená, si pochopitelně více než Fibichova scénického melodramu cenili formy zhudebnění dramatu, kterou zvolil Suk. K onomu srovnávání podněcovala obě Sukova díla díky dvěma nápadným skutečnostem, které budou podrobněji reflektovány v analytických kapitolách této studie:

1. V obou hrách svěřil Suk melodramům úlohu u scénické hudby neobyčejně rozsáhlou. Melodramatická čísla jsou přítomna ve třech ze čtyř dějství *Radúze a Mahuleny* (pouze ve druhém nikoli) a ve všech šesti obrazech legendy *Pod jabloní*. V 1. a 3. dějství *Radúze a Mahuleny* jde kromě úvodního *Prologu* jen o krátké úseky.³ Těž ve 2. a 5. obraze legendy zabírají melodramy menšinu textu. Větší část textu je melodramaticky prokomponována v těchto dějstvích nebo obrazech: *Radúz a Mahulena*: 4. dějství s podstatným podílem melodramatických monologů ústřední dvojice; *Pod jabloní*: 1. obraz, kde je zhudebněn všechny text (obsahuje dva zpívané sborové úseky, zbytek je melodramatický), 3. obraz (melodramatické a nezhudebněné úseky se hojně střídají), 6. obraz (většina je melodramatická); zvláštní případ je 4. obraz, kde je stejně jako v 1. obraze (oba jsou obrazy ráje) doprovoben hudbou veškerý text: značnou část tvoří sborový zpěv a jeden úsek je doprovoben pouze tichým zvukem varhanního pedálu.
2. I v Sukových melodramech je hudba povýšena z pouhé sekundární doprovodné role a tvoří s textem pevně sémanticko-syntakticky provázaný celek.

Cílem této studie je reflektovat právě onen problematický diskurs, který je součástí historie recepce předmětných Fibichových a Sukových děl. Následující kapitola rekapituluje relevantní kritické stati z doby Sukova života i po jeho smrti. Další kapitoly podrobně popisují odlišnosti melodramatické složky Sukových

³ Do 3. dějství Suk roku 1907 ještě přikomponoval hudbu za scénou při výjevu, kde lid lká nad mrtvým králem – dvojici anglických rohů s doprovodem harfy. Posléze ji však přesunul do *Pohádky léta*, op. 29. Klavírní výtah scénické hudby pak vyšel roku 1912 bez ní, přesto však byla do hry zařazována. Viz: Jan Miroslav Květ, „Josef Suk: život a dílo“, in *Josef Suk: život a dílo: studie a vzpomínky*, ed. Jan Miroslav Květ (Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935), 169. Je použita i na nahrávce z roku 1957, která vyšla v reedici na CD: Julius Zeyer a Josef Suk, *Radúz a Mahulena: slovenská pohádka o čtyřech jednáních* (Supraphon, 2011).

scénických hudeb od Fibichovy *Hippodamie*, neboť teprve na základě toho lze učinit vlastní stanoviska, která jsou pak shrnuta v závěru studie.

Vzájemně související kritiky Fibichova a Sukova melodramatického stylu

Porovnávání Josefa Suka jako melodramatika s Fibichem, jehož příklad už na něj také mohl v lecčem působit, na počátku 20. století především odráželo rozdílnost názorů mezi „smetanovskou“ a „dvořákovskou“ částí české hudebněkritické scény. Kritici „smetanovského“ okruhu, který se soustředil kolem Fibichova velkého obdivovatele Zdenka Nejedlého, bagatelizovali Sukovu melodramatickou hudbu jako údajně pouhý pasivní náladový podkres. Nejedlý o Sukovi napsal ve svých *Dějínách české hudby*:

„Jeho skladby orchestrální vypočteny jsou především na zvukový efekt, proto dosahují účinku nejlepšího tam, kde jsou právě jen zvukovým podkladem mluveného slova, ne však ve smyslu melodramatickém (dramatickém), neboť není u něho obsahové charakteristiky dostatečné, než jen zvukové (v hudbě k ‚Pod jabloní‘).“⁴

Jiný příklad je kritika *Radúze a Mabuleny* z pera tehdy mladého Vladimíra Helferta, který uvádí u Suka „nedostatek těsnějšího psychologického prolnutí textu, o němž možno se přesvědčiti nejvíce v melodramech ‚Radúze‘. Suk omezuje se ve své hudbě na zachycení povšechné nálady textu. Tak v Prologu jest to dosti neurčitý pohádkový lyrismus.“⁵ O něco dále Helfert tvrdí:

„Celý melodram prologu činí dojem, jako by Suk nejdříve vytvořil celý Prolog v celistvosti a teprve expost podložil pod hudbu text. Tím, že hudba zachycuje celkovou náladu Prologu, je ovšem shody docíleno, ale jen celkové. O hlubším semknutí textu s hudbou zde není řeči.“

Naproti tomu Sukovi příznivci často nesouhlasili s formou, ve které je hudbou doprovázen veškerý mluvený text dramatu, protože tvrdili, že mnohé úseky hry si toho nežadají nebo se tomu vzpírají, a proto považovali Sukův způsob jejího zhudebnění za správnější. Příznačně se vyjádřil Richard Veselý:

„Přes ušlechtilost hudby v ‚Pelopových námluvách‘ máme dojem, že při některých místech jest zbytečná, poněvadž hudební proud se tu prostě nemůže rozvinouti, když dialog mu toho nedovolí. Suk tyto námitky proti melodramatu sdílí, a proto nechtěl psáti hudbu k místům dramaticky vzrušeným, natož pak melodramatickou hudbu nepřetržitou.“⁶

⁴ Zdeněk Nejedlý, *Dějiny české hudby* (v Praze: Hejda & Tuček, [1903?]), 248.

⁵ Vladimír Helfert, „Jos. Suk: Radúz a Mahulena“, *Smetana* 3, č. 14 (1913): 170.

⁶ Richard Veselý, „Josefa Suka ‚Radúz a Mahulena‘ a ‚Pod jabloní‘“, *Hudební revue* 6, č. 8 (1913): 447.

Tvrdilo se také, že Fibich se příliš striktně drží detailů textu a že Sukovo řešení je v tomto smyslu hudebnější, protože je osvobozeno od přílišného diktátu slova. Ladislav Vycpálek z toho důvodu ocenil melodramatická čísla v *Radúzovi a Mahuleně* i přesto, že v jiné stati⁷ melodram obecně odmítl. V recenzi živého provedení napsal o úryvku ze 4. dějství:

„Toť skutečná hudba, tematicky i formálně stavěná. Žádné ‚dramatické‘ citování příznačných motivů, nýbrž intenzivní zachycení celkové nálady, přičemž příznačné motivy jsou skutečnými hudebními tématy.“⁸

I po Sukově smrti např. Vítězslav Novák v pamětech s názvem *O sobě a o jiných* (ve 2. díle, dokončeném roku 1947) zastává názor, že Fibichova hudba je na mnohých místech *Hippodamie* spíše přítěží hercům, která nepřidává k textu nic zajímavého a je samoúčelná, zatímco v prologu k Sukovu *Radúzovi* „splývá deklamace slova s hudbou v překrásný homogenní celek.“⁹ Jiří Vysloužil ve *Slovníku české hudební kultury* z hlediska dějin scénického melodramu konstatuje, že *Radúz a Mahulena* a *Pod jabloní* přes podstatné užití melodramů nevybočují z žánru činohry s hudbou.¹⁰ Nicméně by bylo nespravedlivé Sukovi upírat významné místo v dějinách českého melodramu.

Rozdíl mezi Fibichovou *Hippodamií* a Sukovým melodramatickým stylem býval někdy charakterizován tak, že zatímco Fibich vytvořil vysloveně dramatické dílo, Sukova melodramatická hudba má povahu lyrickou. Obraz Suka jako lyrického melodramatika svobodněji hudebně přistupujícího k textu – včetně tvrzení o větší Fibichově závislosti na textu – typicky načrtl Miloš Schnierer:

„Na rozdíl od Fibicha Suk není těsně závislý na textové předloze, její deklamací rytmus, básnický obsah svobodně provází vlastním hudebním proudem akcentujícím lyrismus s romanticko-impresionistickým základem jemného subjektivismu obecné emocionální platnosti.“¹¹

Pokusme se nastínit skutečnou povahu rozdílu mezi Fibichovým a Sukovým melodramatickým stylem.

Formy děl

Fibichova koncepce scénického melodramu navazuje na jeho předchozí systematické úsilí v oblasti hudebnědramatické a melodramatické tvorby. V sousedství jeho *Nevěsty messinské*, chápané jako realizace čisté deklamací opery, se *Hippodamie* jeví jako plod skladatelovy snahy o dramaticky ještě pravdivější

⁷ Ladislav Vycpálek, „Poznámky k melodramatu“, *Hudební revue* 11, č. 6 (1918): 221–223.

⁸ Ladislav Vycpálek, „Večer melodramů“, *Hudební revue* 11, č. 6 (1918): 252.

⁹ Vítězslav Novák, *O sobě a o jiných* (Praha: Supraphon, 1970), 241–242.

¹⁰ Jiří Vysloužil, „Melodram“, in *Slovník české hudební kultury*, ed. Jiří Fukač, Petr Macek a Jiří Vysloužil (Praha: Editio Supraphon, 1997), 546.

¹¹ Schnierer, „K současné estetické a sociální funkci českého melodramu“, 55.

dílo – vychází-li se z předpokladu, že přirozený přednes slova má být v dramatu emancipován, pak jeho osvobození od diktátu fixované melodie je logický krok. Tím je však zároveň přerušena nebo citelně oslabena látková (materiálová) spojnice mezi slovem a hudbou, o níž hovoří Otakar Hostinský v teorii souborného uměleckého díla;¹² vzniklý dojem jejich nesourodstí byl nejčastější argument odpůrců tohoto uměleckého druhu. Na druhou stranu se skladatel v melodramu nemusí potýkat s oním úskalím deklamační opery, na které si Fibich sám stěžoval – že musel „potlačovat v sobě často mocné hnutí melodické invence a ducha hudebního, již snažili se prolomití pouta slohu chladně deklamatorního.“¹³ Tím není řečeno, že se koncepce scénického melodramu zrodila z *Nevěsty messinské*, neboť melodram a opera byly ve Fibichově tvorbě dvě paralelní oblasti se samostatnou vývojovou linií. Nicméně *Hippodamie* je jejich průsečík a právě míra shody s operní formou je zásadní pro její principiální odlišnost od scénické hudby, která nechává celé rozsáhlé úseky hry nezhudebněny.

Suk se k melodramu dostal takřkajíc z druhé strany než Fibich, a sice jako instrumentální skladatel, který byl požádán o hudbu k činohře. Již svými ranými díly budil pozornost jako zvlášť nadějný žák Antonína Dvořáka, oceňovaný mimo jiné pro nevšední poeticky laděnou invenci, zvláště v *Serenádě Es dur* pro smyčcový orchestr, op. 6 (1892).¹⁴ Obdiv k jeho smyslu pro pohádkovou náladovost nalezneme už ve Chválově kritice ouvertury na Shakespearův námět *Pobádka zimního večera*, op. 9 (1894).¹⁵ Zeyer Suka oslovil na doporučení Zdenky Hlávkové (manželky architekta a mecenáše Josefa Hlávky), která jako rodinná přítelkyně Dvořákových a milovnice Dvořákova díla znala velmi dobře i Sukův talent.¹⁶

Suk v *Radúzovi a Mahuleně* komponoval řadu míst melodramaticky i přesto, že to byla jeho první skladatelská zkušenost s divadlem i s melodramem. Podle Jana Miroslava Květa si hned při prvním čtení dramatu poznamenal, ke kterým místům zkomponuje hudbu, a na tomto plánu už nic neměnil.¹⁷ Nicméně Květ hovoří o Sukovu setkání se Zeyerem v bytě u Lauermannů na počátku spolupráce¹⁸ a též o konzultacích s Dvořákem.¹⁹ Přesto není jasné, jaký měl či neměl Zeyer vliv na Sukovo rozhodnutí užít na tolika místech melodramů. Těžko však lze pochybovat o tom, že i Suk vnímal Fibichovo oživení tohoto neotřelého

¹² Otakar Hostinský, *Hostinský o hudbě* (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961), 79.

¹³ Otakar Hostinský, *Vzpomínky na Fibicha* (Praha: M. Urbánek, 1909), 119.

¹⁴ Hda. [František Karel Hejda?], „Konservatoř“, *Dalibor* 16, č. 17–18 (1894): 131–132.

¹⁵ –la [Emanuel Chvála], „Koncert“, *Politik* 34, č. 102 (1895): 5.

¹⁶ Počátky Zeyerovy a Sukovy spolupráce jsou dobře popsány v Sádeckého monografii: Zdeněk Sádecký, *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka* (Praha: Academia, 1966), 27–29.

¹⁷ Květ, „Josef Suk: život a dílo“, 183.

¹⁸ Jan Miroslav Květ, „Ke vzniku některých Sukových skladeb“, *Tempo* 13, č. 5 (1934): 149.

¹⁹ Květ, „Josef Suk: život a dílo“, 107.

uměleckého druhu a že Zeyerova velmi hudebně citěná básnická řeč mu k němu poskytla silnou inspiraci.

Obě Sukova díla reprezentují typ scénické hudby, kterým proslul v 19. století mj. Robert Schumann – jeho hudba k dramatické básni G. G. Byrona *Manfred*, op. 115 (1848), obsahuje kromě přede hry, meziaktní hudby a vokálních částí celkem osm melodramatických čísel, jedno číslo je zároveň melodramatické a vokální (recitace ke sboru v závěru díla).²⁰ Nejde tu však jen o počet melodramatických úseků, ale o funkci jejich hudby, protože zde už není řeč jen o nutných hudebních číslech vyplývajících z textu dramatu, jako jsou tance, pochody, fanfáry apod., ale o melodramatické hudbě překračující tento funkční rámec. V české hudbě 19. století nalezneme před Sukem užiti většího počtu melodramatických čísel ve scénické hudbě Antonína Dvořáka ke hře F. F. Šamberka *Josef Kajetán Tyl*, op. 62 (1882).²¹ Docela jiná otázka je vlastní struktura melodramatické hudby, protože obě Sukova díla představují co do jejího rozsahu, členitosti a leitmotivické formy cosi složitějšího než Schumannův *Manfred*; v legendě *Pod jabloní* se ve spojení se sborovými vokálními úseky vyskytlo i úplné hudební prokomponování obrazu. Vůbec pak už nelze po této stránce srovnávat se Sukovými díly Dvořákova *Tyla*. Tím si lze vysvětlit, proč byla Sukova scénická hudba v některých kritikách reflektována optikou Fibichova scénického melodramu a naopak, i když jde o dva nesouměřitelné hudební druhy – neboť úplné melodramatické prokomponování celé hry musí tvořit stejně souvislý, rozsáhlý a složitý celek jako opera a pracovat v plné míře s dramatickými dialogy a scénickou akcí; obě Sukova díla zase obsahují i sólová a sborová vokální čísla.

Nejprve si všimněme, co vše Suk ponechal bez hudby a jaký je společný jmenovatel melodramaticky zhudebněných úseků. Pohádka *Radúz a Mahulena* je bohatá na emotivní i gradující scény, zvraty, zajímavou psychologii postav a podobně, a to ve všech čtyřech dějstvích. Velká míra melodramatického ztvárnění se přesto týká jen posledního, v ostatních Suk užil této formy mnohem méně, nejrozsáhleji v *Prologu* (který se provozoval i samostatně jako koncertní melodram). Pro melodramatické zhudebnění si vybral převážně lyrické monology a pouze pasáže vztahující se přímo k Radúzovi, Mahuleně a příběhu jejich lásky. Spisovatelem jsou z hudby doprovázející mluvené slovo předepsány pouze smuteční motivy ve 3. dějství, kde mají podle textu zaznít surmy ohlašující královu smrt a v proměně dějství smuteční hudba („zazní hudba truchlivá v domě“). Živé dialogy si Suk vybral jen dva: první setkání Radúze s Mahulenou a šťastný konec, který předpokládal lyricky zpěvné uzavření celé kompozice. K poměrně

²⁰ Robert Schumann, *Manfred: dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen*, Op. 115: Partitur (Leipzig: bei Breitkopf & Härtel, [1862?]).

²¹ Antonín Dvořák, *J. K. Tyl, op. 62: scénická hudba: partitura* (Praha: Supraphon, 1979).

rozsáhlému prokomponování posledního dějství jej inspirovala zřejmě skutečnost, že je z velké části tvořeno střídajícími se lyrickými monology zakletých milenců.

V legendě *Pod jabloní* je tomu jinak jen částečně. Je tu více melodramatických dialogů než v první hře, ale rozsáhlé proslovy postav opět převažují nad živou konverzací, které se Suk chopil jen v několika specifických a většinou krátkých úsecích. Melodramy jsou tentokrát významně zastoupeny ve všech obrazech hry. Legenda je členěna do šesti obrazů, je však zároveň myšlena jako dvojdielná. Oba díly si navzájem odpovídají: vždy se první obraz odehrává v ráji, druhý na zemi u bratrů, kde je navštíví Raguil, a třetí je věnován lásce Živana a Danice. Lze tedy mluvit o analogických dvojicích obrazů. Tomu víceméně odpovídá i Sukův způsob zhudebnění legendy.

Suk si pro melodramy vybral momenty klíčových činů anděla Raguila (jeho dialogy s Hospodinem a zásahy na zemi) a scény spojené s Živanem, Danicí a jejich láskou či vírou. Rozhodovala také důležitost v ději (klíčové události) a povaha scény; oba obrazy z ráje doprovodil celé (i když část druhého z nich jen tichým tónem varhanního pedálu), hudbu napsal také např. k Danicině modlitbě ve 3. obraze (epizodické, ale ke zhudebnění vhodné), naopak Živanův exaltovaný „poustevnícký“ sen (ve 2. obraze) o mrtvé hlavě, která se proměnila v živého Krista, zůstal bez hudby. Podobně zbožnou Živanovu vizi v posledním obraze, spojenou však s poselstvím lásky a prožívanou společně s Danicí, Suk již hudbou doprovodil. Ostatně poslední obraz, cele věnovaný věrné lásce ústřední dvojice a oslavě křesťanské lásky, je hudebně prokomponován z většiny. Na dvou místech díla zaznívají společné recitace a sborový zpěv (jako je tomu v závěru Schumannova *Manfreda*). Jednak dílo takto končí (sborový zpěv za scénou při závěrečné scéně požehnání) a jednak ve 4. obraze v momentě, kdy začne mluvit Raguil, ještě chvíli doznívá úvodní sbor blažených. Spisovatelem to přímo předepsáno není, kromě toho sbor v závěru Suk doplnil až při revizi díla roku 1915.²² Z textu hry tentokrát nevyplývají žádná žánrová hudební čísla doprovázející mluvenou řeč.

Suk si ovšem Zeyerovy hry předem nevybral a nezasahoval do jejich textu, nýbrž k nim psal hudbu na objednávku. Mnohé Zeyerovy dialogy by v původní podobě byly pro melodram nevhodné, protože jsou značně rozvláčné a mnohomluvné, jejich dramatický spád je často příliš zdržován rozsáhlými proslovy postav. Fibich si zase mohl přizpůsobit Vrchlického drama pro své účely různými zásahy, jako je tomu běžně v opeře, text zkrátka vznikl jako libreto.²³ Když kritici

²² Při revizi roku 1915 doplnil Suk tyto části: dva monology do 3. obrazu (Danica, Živan), fanfáry do 5. obrazu, sbor za scénou do závěrečného dialogu. Viz poznámky Otakara Šourka v klavírním výťahu: Josef Suk, *Pod jabloní: dramatická legenda o šesti obrazech: klavírní výťah s textem* (Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945).

²³ Podrobně viz: Věra Šustíková, *Fibichova Hippodamie a Hippodamie Vrchlického: kritická edice libreta cyklu scénických melodramů* (Praha: Národní muzeum, 2016).

konfrontovali Sukovo a Fibichovo umění podle toho, zda zhudebnili všechn text, nebo jen vybraná místa, patrně si dostatečně neuvědomovali mj. rozdíl mezi činohrou spojenou s požadavkem scénické hudby a libretem scénického melodramu.

Fibich byl postaven před úkol zhudebnit všechny dialogy bez ohledu na jejich spád a obsah (klidná konverzace, vypjatý spor...) a stejně tak všechny typy monologů. Musel tedy najít způsob zhudebnění pro veškeré druhy situací a psychologického dění, a to v hrách bohatých na konflikty mezi postavami i vnitřní spory v psychice jednotlivých postav, a podat je zhuštěně v konzistentních celcích. Mimo jiné to znamenalo užívat hojně principů recitativu. Obecný ráz výsledku, k němuž došel, vystihuje charakteristika Jaroslava Jiráňka: lapidární hudební dikce, jejíž jednotlivé složky včetně pauz „dramaticky hrají“.²⁴ Částečný návrat k principu duality árie a recitativu, o kterém hovoří i Jiří Kopecký,²⁵ je pochopitelný, neboť mluvená řeč plyne mnohem rychleji než zpívaná a drama nemohlo být přizpůsobeno hudbě rozsáhlými škrty, jak tomu bylo u Hostinského úpravy Schillerovy *Nevěsty messinské* v operní libreto.²⁶

Suka nejvíce inspiroval lyrismus Zeyerových monologů. Jak napsal Zdeněk Sádecký, umožňovaly mu „volný rozvoj pomalé expresivní hudby.“²⁷ Zhudebněné pasáže textu obsahují mnoho vnitřního dění, které dokázal Suk účinně zachytit, nicméně jsou z větší části harmonizující a méně naplněné vnitřními konflikty. Zhudebnění blízkému recitativu se většinou vyhnul i v dialogích, v maximální míře využil možnosti psát nerušený široký tok melodie, jehož různé fráze a detaily dovedl v sepětí s textem bohatě odstínit. Umění melodramaticky pojmut živý dialog prokázal též (mj. v prvním setkání Radúze s Mahulenou). Nicméně převaha lyrických monologů a rozsáhlejších proslovů postav v dialogích zůstává zásadní odlišností od *Hippodamie*. Podrobněji k tomu viz poslední část studie.

Dalším důsledkem rozdílu mezi scénickým melodramem a scénickou hudbou, ale i mezi povahou samotných her, je rozdílná práce s příznačnými motivy. Složitost zápletek, vztahů i psychologických pohnutek postav je v jednotlivých dílech Vrchlického trilogie, tím spíše pak v jejím celku, daleko větší než ve zhudebněných výsecích Zeyerových her. Fibichův systém příznačných motivů je proto mnohem složitější jak co do jejich počtu, tak zasazování do různých významových kontextů. Už jen postavu *Hippodamie* zobrazil Fibich čtyřmi motivy, které vyjadřují její různé vlastnosti, celou řadou motivů charakterizoval i věci,

²⁴ Jaroslav Jiránek, *Zdeněk Fibich* (v Praze: Akademie múzických umění, 2000), 89.

²⁵ Jiří Kopecký, *Opery Zdeňka Fibicha z devadesátých let 19. století* (v Olomouci: Univerzita Palackého, 2008), 157.

²⁶ Hostinský, *Vzpomínky na Fibicha*, 83.

²⁷ Sádecký, *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*, 54.

události, duševní stavy, pracoval s motivy a jejich variantami dle nejrozličnějších skrytých souvislostí, vrstvil významy.²⁸

Sukova motivická práce v *Radúzovi a Mahuleně* je dost specifická. Houslové sólo z *Prologu*, jehož dvě základní hudební myšlenky mají vztah k ideji „pohádky“ (první myšlenka²⁹) a ústřednímu páru (druhá myšlenka³⁰), tvoří základ pro řadu dílčích motivů, které se objevují v různých obměnách a kontextech. Jsou však abstraktnější, bližší absolutně hudební tematické práci než obvyklé sémanticky jasně určené leitmotivy (motiv určité postavy apod.) a teprve opakovaným specifickým užíváním nabývají poněkud konkrétnějších rolí; jako příklad uvedme tento táhlý sestupný motiv pocházející ze závěru sóla, který se objevuje obvykle na místech, kde Mahulena hovoří o bolesti, slzách, krvi apod. – jakýsi melodický povzdech.³¹

Mahulena: Ale moje srdce, květ krvavý, to stále boli

Viol. I

pp *p*

Téměř všechnen tematický materiál melodramů *Radúze a Mahuleny* je odvozen z několika motivických jader pocházejících z houslového sóla. Suk využil též dvou slovenských lidových písní. Melodie písně *Dosti som sa nachodil*³² je základem Mahuleniny písně *Těch dvanáct panen*, která symbolizuje její tajnou lásku k zajatému Radúzovi a žal z toho, že mu nemůže pomoci. Pronikla též do tématu přede hry k 2. dějství, v němž se hraje o Radúzův osud (i s modalitou – mollová stupnice se zvětšeným čtvrtým stupněm a dóřským horním tetrachordem), a přede hry k proměně 2. dějství (téma Runy a její kletby), jejíž hlavní motiv je založen na úryvku z písně *Hej, bore háj*.³³ Části těchto témat z předeher užil Suk i v lyricky zjemnělých (i durových) variantách v kontextech naděje a lásky a spojoval je v nové celky s motivy z houslového sóla, s nimiž je i sblížoval (jako např. v melodii na začátku Mahulenina monologu „Celá má bytost silněji se zachvívá“ ve 4. dějství³⁴). Z několika motivických jader s řadou vzájemných odkazů vytvořil

²⁸ Jiránek, *Zdeněk Fibich*, 90–95.

²⁹ Josef Suk, *Radúz a Mahulena: slovenská pobádka o čtyřech jednáních: klavírní výtah s textem* (Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1929), 2.

³⁰ Ibid., 3.

³¹ Příklad je z monologu Mahuleny „Mé srdce krvavý je květ“ ze 4. dějství. Josef Suk, *Radúz a Mahulena: hudba k pobádce Julia Zeyera: partitura* (Praha: Dilia, 1963), 215–216.

³² Sádecký, *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*, 73.

³³ Ibid., 80.

³⁴ V klavírním výtahu na s. 65.

celou potřebnou škálu citů, symbolů a jejich významových kombinací od lásky přes kletbu, žal a naději až po zlomení kletby.

Leitmotivy legendy *Pod jabloní* jsou od počátku významově konkrétnější a způsob práce s nimi působí jednodušeji. Nevznikly rozmanitým odvozováním převážně z jednoho tematického základu jako v první hře. Tyto odlišnosti jsou adekvátní námětu, který je rozdělený do dvou světů (rajského a pozemského) a naivně schematický. Jsou tu motivy jasně se vztahující k ráji a Hospodinu, Živanovi a jeho bratrům, jejich dobrému činu, k andělovi Raguilovi, Danici atd. V čem zůstává principiální odlišnost obou scénických hudeb od Fibichova scénického melodramu, je fakt, že Suk užívá jen nevelkého počtu leitmotivů postihujícího ono podstatné z námětů, co zhudebnil; nepracuje jako Fibich detailně s celým komplexem hry a její dramatické složitosti včetně všech postav, situací atd.

Poetika námětů a její odraz v hudbě

Chceme-li reflektovat stylové rozdíly mezi Fibichovou a Sukovou melodramatickou hudbou, je třeba brát v úvahu už rozdíl mezi Vrchlickým a Zeyerem, poetikou jejich dramat, prostředím, ve kterém se odehrávají, i stylem jejich jazyka. *Hippodamie* je stylizace antické tragédie, zatímco obě Sukem zhudebněné Zeyerovy hry jsou situovány do mytického slovanského dávnověku; první se odehrává ve Vysokých Tatrách a Spišské Maguře, druhá v povodí řeky Drávy. Zeyer pojímal mýty jako snový svět, který v sobě nesl exaltaci směřující ke spiritualitě a k úniku z dobové reality do světa krásy a skrytých pravd.³⁵

V *Hippodamii* i v *Radúzovi a Mahuleně* nalezneme vášeň, žárlivost, nenávisť, vinu, trest, osud, lásku i smrt. Trilogie *Hippodamie* je však vzdálená snivé pohádkovosti a idealismu Zeyerových her; není zde schematického dělení mezi dobrem a zlem a postavy jsou součástí neúprosného soukolí osudu, před jehož tragičností nenabízí příběh žádnou záchranu. Obsah je vysoce intelektuální, děj ovládá boj o společenské postavení, erotická vášeň, kterou zdůrazňuje Vladimír Hudec,³⁶ osudovost a tragika. Naproti tomu u Zeyera jsou jasně rozlišeni představitelé dobra a zla, dobro je odměněno a kletbu zlomí čistá a věrná láska kladných hrdinů, která zvítězí nad všemi jejich strastmi, v legendě *Pod jabloní* pak víra v mravně čisté hodnoty nabývá už vysloveně náboženské povahy.

³⁵ Odlišnost obou her od *Hippodamie* je příbuzná tomu, jak se liší Zeyerovo a Vrchlického básnické zpracování bájného příběhu o Šárce a Ctiradovi: Zeyerův *Ctirad* je pohádkově fantaskní příběh s nadpřirozenými prvky, který má bohatou symbolickou a spirituální dimenzi, Vrchlického *Šárka* je eroticko-politické drama. Viz: Aleš Haman, „Dvojí způsob ztvárnění mytické předlohy – Vrchlického ‚Šárka‘ a Zeyerův ‚Ctirad‘“, in Aleš Haman, Dalibor Tureček a kol., *Český a slovenský literární parnasismus: synopticko-pulzační model kulturního jevu* (Brno: Host, 2015), 234–252.

³⁶ Vladimír Hudec, *Zdeněk Fibich* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971), 95–97.

Radúz a Mahulena přináší zajímavě komponovaný a emocionálně bohatý dramatický děj s hlubokou psychologickou rovinou. Monumentální Vrchlického trilogie je však mnohem složitější, její postavy jsou psychologicky vícerozměrné, jejich vztahy spleťtější, dialogy i monology obsahují více vnitřních konfliktů. Legenda *Pod jabloní* je naopak dějově prostá, postavy schematické a situace naivní; dramatické konflikty v ní ustupují zcela do pozadí před explicitním vyjádřením křesťanského poselství. Principem jejího účinku není primárně dynamika děje, ale vysoce stylizovaná poetika scénického nebo hudebně-scénického výjevu se symbolickou rovinou. Jsou v ní i rozsáhlejší místa přímo určená ke zhudebnění. Vrchlického trilogii lze zjednodušeně chápat jako nadčasovou společenskou reflexi, obě Zeyerovy hry jako idealizovanou oslavu ušlechtilých hodnot a únik do světa krásy.

V *Hippodamii* se ocitáme v prostředí reálnějším než v Zeyerových pohádkových látkách – v prostředí antických měst, jejich slávy a společenských bojů. Tomu odpovídá i hudební ztvárnění. Příznačně otevírá 1. dějství *Námluv Pelopových* pochodově rázný a kontrapunkticky spředený Pelopův motiv, ne nadarmo připomínající slavnostní hudbu na šlechtickém dvoře.³⁷ Autor účinně využívá k charakteristice specifických barev (např. hoboje, klarinety, fagoty a lesní rohy v motivu města Pisy³⁸) a umí utvořit nevšedně poetické kombinace jako v motivu portrétujícím krásu Hippodamie³⁹ (melodie fléten za jemného doprovodu sordinovaných smyčců, následovaného violovým a posléze violoncellovým sólem). Přesto v orchestraci zjistíme věcnou střídmost, místy až strohost, pracující vesměs s kompaktním zvukem nástrojových skupin a tradičními kombinacemi bez zvláštních nástrojových prostředků – porovnáme-li s ní Sukovu secesně barevnou evokaci snivé pohádkovosti s pestrými zvukovými efekty.

Ona pohádkovost a vysoká básnická stylizace prostředí, koloritu a jazyka Zeyerových her, blízkých již secesi, byla pro Suka silně inspirativní.⁴⁰ Zeyerova díkce se ukazuje být k melodramu příhodná, jak to popisuje Zdeněk Sáddecký:

„Básníková poezie, zvukově a představově sytá, jako by přímo počítala s jistou hudební obrazností, s volným tokem expresivně-lyrické hudby. Řeč tónů se tu nemusí znásilňovat ve jménu přemíry slov. Je jí dopráno, aby onu vnitřní citovou

³⁷ Zdeněk Fibich, *Námluvy Pelopovy: melodram o čtyřech jednáních*, op. 31 (v Praze: Fr. A. Urbánek, [1889?]), 4–5.

³⁸ Zdeněk Fibich, *Námluvy Pelopovy: melodram o čtyřech dějstvích: partitura* (Praha: Dilia, 1965), 13.

³⁹ *Ibid.*, 35.

⁴⁰ Emocionální obsah Sukovy hudby ovlivnilo i jeho vlastní štěstí s Dvořákovou dcerou, které si v duchu ztotožnil se štěstím obou Zeyerových mileneckých párů, jak o tom píše v dopise Otakaru Šourkovi, viz: Jana Vojtěšková, ed., *Josef Suk: dopisy o životě hudebním i lidském* (Praha: Editio Bärenreiter, 2005), 219. Poselství altruistické lásky v závěru legendy *Pod jabloní* Suka navíc o mnoho let později inspirovalo pro poslední část vokálně-symfonického *Epilogu*, op. 37 (1920–33), jejíž text mu napsal Ladislav Vycpálek na motivy z poslední scény legendy.

atmosféru nenásilně podchytila vlastními prostředky a znásobila ji ve vlastní, specifické dimenzi.⁴¹

Zeyer se v obou Sukem zhudebněných hrách jeví tak, jak jej charakterizuje Dagmar Vlašínová: „nostalgický snivý evokatér starých příběhů a mýtů, tvůrce marnotratně obdařený fantazií a schopností snít.“⁴² Obě hry reprezentují řadu podstatných prvků jeho tvorby: poetizovaný středověk, oslava hodnoty lásky, katarze skrze lásku a sebeobětování, idealizované ženské hrdinky, v *Radúzovi a Mahuleně* také záporný typ ženy – ďábla; zosobnění dobra postavami snivými, odvrácenými od přízemních světských tuh a ziskuchtivosti do světa ušlechtilých idejí a hodnot „čistého srdce“; v legendě *Pod jabloní* též hledání cesty k Bohu. V obou hrách se Zeyer přihlašuje ke slovanství, v *Radúzovi a Mahuleně* také k solidaritě s utlačovaným slovenským národem. V této hře našlo svůj vrchol Zeyerovo poetické založení a tendence k lyrismu: „Radúz a Mahulena je bezesporu Zeyerovým nejpoetičtějším dramatem, pokud jde o námět, nejlyričtějším z hlediska výrazového zpracování, nejvypjatějším v otázkách náladovosti, snivosti a emocionálnosti.“⁴³

Slovanskomytický kolorit *Radúze a Mahuleny* ztvárnil Suk melodikou obsahující i modální prvky, částečně inspirovanými lidovou hudbou (např. již zmíněný modus ze slovenské písně *Dosti som sa nachodil*), a Zeyerovu imaginaci obdařil zvukovou barevností, pro kterou měl zvláštní smysl. Sádecký výmluvně píše o Zeyerově dikci v *Prologu*: „až nenasytně tu hromadí Zeyer slova nebývalé barevné a emoční hodnoty a dává jim vynízvat v lahodných zvukosledech.“⁴⁴ V hudbě *Prologu* si všimněme nevšedních nástrojových efektů:⁴⁵ např. nejružnějšími jemnými figuracemi nebo tremoly (střídavými tóny) smyčců či fléten, které Suk kombinuje s melodií houslí, fléten a klarinetů nebo violoncell (často za doprovodu harfových arpeggií), evokuje téměř impresionisticky v různých odstínech onen „závoj černý“, kterým pohádka „obestírá děje věků zapadlých do mlžin paměti“ (jak v *Prologu* říká), či různé exotické obrazy, „dým mystický“ zase svěřuje témbu sordinovaných trubek za doprovodu violových tremol, prodlev trombonů a tuby a harfových arpeggií.

Hudba k legendě *Pod jabloní* se vyznačuje podobnými rysy. Exaltovanost rajských scén a touhy po ideálech dobra a lásky inspirovala Suka ke zvukové barevnosti, skýtající i obohacení harmonické složky. Jako příklad lze uvést sledy sekundakordů na začátku 4. obrazu (v introdukcii k prvnímu sboru blažených)⁴⁶

⁴¹ Sádecký, *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*, 50.

⁴² Drahomíra Vlašínová, *Julius Zeyer: dramatik* (Brno: Istenis, 2003), 87.

⁴³ Ibid., 86.

⁴⁴ Sádecký, *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*, 53.

⁴⁵ Suk, *Radúz a Mahulena: hudba k pohádce Julia Zeyera: partitura*, 18–42.

⁴⁶ Suk, *Pod jabloní*, 80.

a jiné momenty navozující nadzemskou atmosféru v ráji nebo bohatě harmonizované téma Danice, které při své něžné lyrčnosti vyniká nevšední expresivitou.⁴⁷ Patrně mělo pro Suka zvláštní význam jako symbol ideálního ženského ztělesnění dobra a lásky, zvlášť, když si obě hlavní hrdinky Zeyerových her v duchu spojoval se svou ženou. Radúzovské rysy hudby trochu korigují katolicko-mysteriální ráz hry směrem k pohádkovosti.⁴⁸

Styl spojení hudby a mluveného slova

Jak jsme si ukázali na citátech z Nejedlého a Helfertovy kritiky, toto básnivé umění jemných odstínů bylo Sukovým odpůrcům zámkou k tvrzení, že pracuje jen s povšechnou náladovostí zvukových efektů a není schopen hlubší charakteristiky textu. O Fibichovi psali, že více dbá o sepětí s textem, negativně bylo totéž Sukovými příznivci komentováno, že je na něm příliš závislý; Suk byl za údajnou menší závislost na detailech textu chválen tvrzením, že pracuje hudebněji, nebo naopak kritizován, že neumí zacházet s textem dost melodramaticky.

Rozdíly jsem již naznačil. Podstatnou část Fibichovy práce tvoří živé dialogy, spory mezi postavami a monology s dramaticky intenzivním psychologickým průběhem, plným nejrůznějších emočních proměn a afektů, které musel skladatel zhuštěně ztvárnit. Proto je jeho hudba plná lapidárních vzájemně se konfrontujících motivických celků, které za účasti techniky pauz hutně tlumočí pestré dramatické dění v textu – jako je tomu typicky např. v 5. a 6. výstupu 1. dějství *Smíru Tantalova* (monolog Hippodamie a její následující spor s Axiochou)⁴⁹. Suk vesměs pracuje jinak, tíhne k lyrismu v širokém plynulém proudu melodie a výrazně preferuje delší monology nad živými dialogy. V dialozích, které zhuďebnil, převažují kladní hrdinové, láska a dobro, jež jsou v melodramech centrálními předměty jeho kompozičního zájmu. Při replikách postav, které jsou s nimi v konfliktu, užívá raději pauz než hudební motivické konfrontace (jako např. při reakcích zpychých Živanových bratrů, když je znovu navštíví Raguil, nebo zlých carů, když si Danica vybere za muže Živana).

To ovšem neznamená absenci dialogického principu v Sukových melodramech, jak dokazuje v obou dílech např. první setkání ústředního páru, ani absenci dramatických momentů. A zvlášť to neznamená oslabený vztah Sukovy hudby k textu (sémanticky ani syntakticky). Principy, které jsou popisovány u Fibicha,⁵⁰

⁴⁷ Viz např. začátek přede hry k 3. obrazu (s. 63 klavírního výtahu). Poprvé se téma ozve ve 2. obrazu, nejprve v přede hře (s. 56) a pak při slovech „o třetí uchází se víc než jeden...“ (s. 61).

⁴⁸ Kritici tuto skutečnost oceňovali, např. podle Otakara Šourka měla pozitivní vliv na přijetí hry. Šourek, „Sukovy melodramatické pohádky“, 315.

⁴⁹ Zdeněk Fibich, *Smír Tantalův: melodrama o čtyřech jednáních*, op. 32 (v Praze: Fr. A. Urbánek, [1891?]), 32–45.

⁵⁰ Jiránek, *Zdeněk Fibich*, 83–95.

nalezneme v jiné podobě i zde: umění zkratky, práce s časovými parametry recitace, melodramatická instrumentace s ohledem na lidský hlas, technika pauz, cit pro hudebnost slova, charakteristika textu, příznačné motivy.

V legendě *Pod jabloní* Suk častěji komponuje široce rozklenuté tematické celky, jako je např. třídílné Raguilovo téma v 1. obraze při jeho proslovu k Hospodinu⁵¹ nebo tři vyprávění Živana a Danice o snových vizích (ve 3. a 6. obraze);⁵² některé úseky připomínají i árie. Někdy jimi kreslí spíše v obecnějších obrysech náladu scény (např. zázrak v posledním melodramu je odlišen jen nikterak dramatickým odstíněním pokračujícího andělova tématu – Sukovi šlo zřejmě spíše o celkovou exaltovanou atmosféru požehnání⁵³), ale detaily charakteristiky textu nalezneme v díle bohatě. A především, zúročilo se v něm Sukovo vyzrálé symfonické myšlení s principy programní hudby, účinné leitmotivy, bohatství harmonie a barev, výstavba větších celků (viz např. prokomponování 1. obrazu několikadílnou formou), schopnost efektně zachytit celou scénu (např. Raguilovo potrestání Živanových bratrů). Jednodušší práce s leitmotivy odpovídá povaze námětu; Radúzovy a Mahuleniny monology a dialogy jsou psychologicky i dramaticky mnohem složitější.

Melodramatické myšlení v *Radúzovi a Mahuleně* podrobně popsal Zdeněk Sádecký.⁵⁴ Např. jeho analýza *Prologu* ukazuje, jak Suk člení text na části dle jeho vnitřní logiky a volí odpovídající hudební formu, časové skloubení slov s hudbou promýšlí jako zřetelcem k délce i rytmu jednotlivých úseků textu, spád a emoční obsah řeči citlivě sleduje vývojem hudebního toku po stránce harmonické, dynamické apod. (gradace, napětí, uvolnění...) a v instrumentaci přihlíží k lidskému hlasu, se kterým musí souznít a který nesmí přehlášovat.⁵⁵ O nástrojové charakteristice textu *Prologu* jsem se již zmínil. Ve scéně zlomení kletby ve 4. dějství *Radúze a Mahuleny* nalezneme i rytmický předpis recitace, jakého užíval Fibich pro sborovou deklamaci. V dotyčné scéně Suk předepsal rytmus sborové recitace i jedné Radúzovy repliky.⁵⁶

První setkání Radúze s Mahulenou je ukázka přesvědčivého melodramatického zachycení dialogu, citlivého k přednesu slova i přílehlavého leitmotivicky. Má trochu recitativní povahu a částečně pracuje s pauzami při Radúzových replikách, ale nepostrádá rysy skutečného duetu. Nicméně v tomto díle se Suk věnoval převážně monologickým melodramům. Právě zde je třeba hledat jednu z příčin, proč býval vnímán jako *lyrický* typ melodramatika, je to však zjedno-

⁵¹ Suk, *Pod jabloní*, 36 dole až 40.

⁵² *Ibid.*, 69–71, 72 dole až 75 a 117–119.

⁵³ *Ibid.*, 120 dole až 121.

⁵⁴ Sádecký, *Lyrrismus v tvorbě Josefa Suka*.

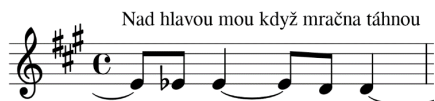
⁵⁵ *Ibid.*, 104–108.

⁵⁶ V klavírním výtahu na s. 77 (hosté), 78 (Radúz) a 79 (všichni).

dušující. V melodramech přesvědčivě zachytil i značně dramatické momenty, jako je zvláště situace, kdy se Radúz ve snu dozví od zakleté Mahuleny, jak se může uzdravit (4. dějství). Při Mahuleniných slovech o krvi slyšíme v silných dynamických rozkyvech gradovat onen „melodický povzdech“ (výše citovaný v ukázce) ve spojení s variací druhé myšlenky houslového sóla; v zoufalé řeči Radúze, který si dívku po procitnutí opět nepamatuje, Suk z větší části sahá nikoli k simultánnímu znění hudby a slova, ale k jejich vyhocenému střídání ve sledech stručných hudebních motivů a Radúzových zvolání, která jsou takto zakomponována v logický hudební celek.

Ani v monolozích Suk nezůstává u staticky lyrických útvarů. Některé jsou velmi členité i epické, např. (přes svou krátkost) proměna Mahuleny v topol na konci 3. dějství. Vedle práce s periodickými tvary jsou v melodramech tohoto díla bohatě uplatněny evoluční formy, jako např. v monologu zakleté Mahuleny „Mé srdce krvavý je květ“ ze 4. dějství.⁵⁷ Motivy tu Suk spojuje ve volné linii, která těsně lne k psychologickým a jiným nuancím v textu a nabývá nepravidelně členité formy, a tím utváří melodický proud blízký próze. Lineárně citěný lyrismus s tektonikou rozvolněnou bohatým psychologickým děním byl později (zvláště po Dvořákově smrti) jednou z vývojových sil Sukovy cesty k moderně.⁵⁸

Posledně jmenovaný melodram a vůbec 4. dějství *Radúze a Mahuleny* je též ukázkou toho, jak Suk dovedl psát hudbu přiléhavě k rytmu textu a patrně i k určité představě hlasového projevu při recitaci, která tak může přirozeně vplynout do symfonického proudu. Sukova hudba a Zeyerův text se pak po všech stránkách doplňují a takřka splývají. Například slova Mahuleny „nad hlavou mou když mračna táhnou“ (velmi zvukomalebná – trojí dvojhláska „ou“) Suk takto doprovodil linií flétny a klarinetu, která naznačuje i intonaci deklamace:⁵⁹



Představitelka Mahuleny Marie Glázrová na dostupné nahrávce z roku 1957 tuto intonaci přesně dodržuje, takže její deklamace tu na okamžik přechází takřka ve zpěv.⁶⁰

⁵⁷ Ibid., 56–60.

⁵⁸ Viz Štěpánovy analýzy jeho podvořákovských děl: Václav Štěpán, *Novák a Suk* (Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945), 141, 187–192.

⁵⁹ V klavírním výtahu na s. 56. Viz též: Sádecký, *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*, 151.

⁶⁰ CD Julius Zeyer a Josef Suk: *Radúz a Mahulena: slovenská pohádka o čtyřech jednáních* (Supraphon, 2011).

Tím se dostáváme k faktoru, na kterém je zvuková podoba spojení hudby a slova závislá, ale skladatel jej už dost dobře nemá pod kontrolou, nemá-li přímý vliv na provedení díla: ke stylu hereckého přednesu, který většinou není fixován notami. Je obecně otázkou, do jaké míry skladatel přizpůsoboval hudbu nějaké představě o tom, jak bude herec v řeči intonovat, zeslabovat, zesilovat apod. Jistou představu o tom mít musel. V legendě *Pod jabloní* najdeme na dvou místech i Sukovy pokyny pro součinnost recitace s hudbou. V prvním případě (ve scéně, kde Raguil trestá Živanovy bratry) jde o pokyn, aby se důsledně střídaly hercovy krátké repliky s úsečnými mezihrami a přizpůsoboval se tomu flexibilně i takt.⁶¹ V 6. obrazu v melodramu, kde Živan sní o křesťansky láskyplném světě bez ziskuchtivosti a lakoty, Suk zase poznamenal: „Jest důležité, aby herec shodnul se zde s výrazem hudby, zpočátku vážně, slavnostně, později stále vzrušeněji až k orchestrové mezihře.“⁶²

Rozdíl mezi dřívějším a pozdějším stylem hereckého přednesu je však značný. Herci a režisér vlastně získávají prostor k dotvoření díla, ale je třeba, aby na způsobu přednesu pracovali skutečně v sepětí s hudbou. Fibichova trilogie je dostupná na supraphonských nahrávkách z let 1983, 1985 a 1986 s Jaroslavou Adamovou, Eduardem Cupákem, Vladimírem Brabcem, Josefem Vinklářem, Rudolfem Hrušínským aj. Co do sepětí přednesu slova s hudbou se výkony herců mezi sebou různí, nebylo však možné se vrátet k oné vysoce stylizované deklaraci textu, jaká se praktikovala za Fibichova a Sukova života. Dostupná nahrávka melodramatické složky legendy *Pod jabloní* zatím zřejmě neexistuje. U *Radúze* a *Mahuleny* je situace relativně dobrá díky zmiňované nahrávce z roku 1957, vydané roku 2011 v reedici u Supraphonu. Nezvykle a archaicky už dnes působí značný patos, do kterého tu místy zachází zvláště představitelka Mahuleny Marie Glázrová, ale je třeba ocenit hudební cit, s jakým je recitace melodramů pojata. Zásadním aspektem eventuálního oživení těchto děl v provozovací praxi je tedy nalezení stylu herecké interpretace, který zprostředkuje přesvědčivé sepětí hudby a slova a bude zároveň působit dostatečně aktuálně.

Závěr

Ony názorové kontroverze lze největší měrou přičíst rozdílnému postoji kritiků k melodramu obecně, zvláště scénickému. Nelze říct, že by Suk „málo“ nebo Fibich „přlíš“ pracoval s textem. Rozdíly v jejich melodramatickém stylu odrážejí odlišnost mezi zhudebněnými dramaty i tvůrčími typy skladatelů, zvláště však mezi dvěma různými hudebními druhy – celovečerním scénickým melodramem

⁶¹ Suk, *Pod jabloní*, 105.

⁶² Ibid., 117.

a scénickou hudbou. Každý ze skladatelů řešil zcela odlišný úkol; ani o Sukovi přitom neplatí, že by nepracoval dramaticky a nesledoval detaily textu.

Fibich doplnil Vrchlického stylizaci antické tragédie komplexními kompozicemi, které značně zesilují působivost děl důmyslným systémem účinných leitmotivů a jejich proměn, vnitřním napětím zhuštěně ztvárněného dění a romantickým citem při zachování důsledné dramatické pravdivosti. Vytvořil tak trojici romanticko-realistických hudebních dramát, jaká těžko hledá obdoby.⁶³

Scénická hudba ponechává Zeyerovi v účinku více samostatnosti tím, že jeho hry doprovází jen místy. Umocnila ušlechtilou ústřední tematiku lásky, dobra, utrpení a vykoupení. Výrazně podepřela Zeyerovu lyricky básnivou inspiraci kongeniálními kvalitami Sukovy invence, obdařené mladistvým citem pro pohádkovou poetiku a takřka impresionisticky jemným smyslem pro barvu.⁶⁴ Zeyerovu dramaticky naivní legendu *Pod jabloní* můžeme chápat jako soubor scénických obrazů s křesťanským poselstvím, pro který je rozsáhlá hudební složka existenční podmínkou; byl tak už koncipován, leccos v něm je od počátku míněno jako velkolepý hudebně scénický výjev. Obě Sukova díla mají typově předchůdce např. v Schumannovu *Manfredovi*, ale díky Sukově osobité invenci – a nejspíše i díky ohlasu Fibichových děl – přináší melodramatickou složku scénické hudby již v mnohem rozvinutější podobě, složitou a leitmotivicky prokomponovanou; v legendě *Pod jabloní* se dokonce vyskytlo úplné hudební prokomponování obrazu (částečně sborové a částečně melodramatické). Do dějin českého melodramu promluvil Suk významně už tím, jak citlivě dokázal zachytit Zeyerův básnický styl i do jemných odstínů. Takto jej vnímali hned první kritici – můžeme vidět třeba na tomto poněkud exaltovaně psaném citátu Jaromíra Boreckého, že tehdy cítili u Suka splynutí hudby a slova až takřka v jednu substanci, což bylo ostatně jedním z estetických ideálů doby:

„Hudba Sukova přiléhá tu těsně k slovům dramatikovým, kterých všechny obraty do posledních záchvěvů sleduje, líčí znamenitě náladu a jako průsvitný závoj obetkává mluvu, plasticky vystupující z jejích něžných intonací.“⁶⁵

Dodejme, že na rozdíl od operního skladatele Fibicha, u Suka se zkušenost s dramaty nepromítla do další tvorby scénické (neboť v ní již nepokračoval), nýbrž leccím antipocítovala jeho pozdější tvorbu instrumentální. Obě scénické hudby vynikají symfonickými kvalitami, navíc pohádka *Radúz a Mahulena* znamenala pro Suka přelom v jeho dosavadní tvorbě, který přinesl zásadní podněty do jeho hudební řeči. Jeho práce s proudem básnického textu prokázala nevšední schop-

⁶³ Za zmínku stojí postřehy kritiků, že Vrchlického *Hippodamie* sama bez hudby by nebyla dost dramaticky silná a je hodnotná právě jako libreto. Jiránek, *Zdeněk Fibich*, 80.

⁶⁴ Zajímavá je formulace Otakara Šourka, že Suk je k Zeyerovi kongeniální citovou složitostí a intenzitou „vzdálenou všemu realistickému“. Šourek, „Sukovy melodramatické pohádky“, 312.

⁶⁵ –q. [= Jaromír Borecký], „Radúz a Mahulena“, *Národní listy* 38, č. 98 (1898): 3–4.

nost sledovat až do jemných odstínů výrazové a barevné detaily ve volném, velmi flexibilním toku hudby. Tato schopnost se pak stala jedním ze stimulů bohatého a strukturálně svobodného projevu v jeho podvořákovské tvorbě, vrcholící velkými symfonickými díly.

A Chapter from the Reception History of Fibich's *Hippodamia* and Suk's Incidental Music: A Comparison of Their Styles in Melodrama

Abstract

After the premières of Julius Zeyer's plays with Josef Suk's incidental music (*Radúz and Mahulena* and *Under the Apple Tree*), some Czech critics contrasted Suk's manner of using melodrama in a stage work to that in Fibich's *Hippodamia*. This comparison resulted from different opinions about melodrama in general. According to some critics, Fibich's intention to accompany a whole drama with music resulted in the music being superfluous and disruptive in many passages, whereas Suk sensed precisely which passages of the text needed musical accompaniment and which did not. On the contrary, Fibich's supporters stated that Suk's melodramatic music was merely background, evoking a mood, without sufficient dramatic and psychological characterization of the text. This study is an attempt at an objective comparison that can help answer the question of the extent to which such disputes are justified. Above all, however, it is intended to characterise the contribution of both composers to the genre of melodrama.

Kapitola z historie recepcie Fibichovy *Hippodamie* a Sukových scénických hudeb: srovnávání jejich melodramatického stylu

Abstrakt

Po premiérách her Julia Zeyera se scénickou hudbou Josefa Suka (*Radúz a Mahulena* a *Pod jabloní*) někteří čeští kritici konfrontovali Sukův způsob užití melodramu v činohře s Fibichovou *Hippodamií*. Toto srovnávání plynulo z rozdílných názorů na melodram obecně. Podle některých kritiků Fibichův záměr doprovodit hudbou celé drama způsobil, že je v mnoha pasážích zbytečná a rušivá, zatímco Suk přesně vycítil, které pasáže textu hudební doprovod potřebují a které nikoli. Fibichovi příznivci naopak tvrdili, že Sukova melodramatická hudba je jen náladové pozadí bez dostatečné dramatické a psychologické charakteristiky textu. Tato studie je pokusem o objektivní srovnání, které může pomoci odpovědět na otázku, do jaké míry jsou takové spory oprávněné. Především by však měla charakterizovat přínos obou skladatelů k žánru melodramu.

Keywords

Josef Suk; Zdeněk Fibich; melodrama

Klíčová slova

Josef Suk; Zdeněk Fibich; melodram

Jan Charypar

Ústav hudební vědy, Masarykova univerzita v Brně

Arna Nováka 1/1, 602 00 Brno

jan.charypar@gmail.com