

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Dirigování

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Melodramatická technika Mozartovy Zaide
a Bendovy melodramy**

Václav Dlask

Vedoucí práce: Prof. Mgr. MgA. Jiří Bezděk, PhDr.

Oponent: Univ. Prof. Ivan Pařík

Datum obhajoby: 11. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

PRAHA, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Conducting

BACHELOR 'S THESIS

**Melodramatic technique of Mozart's Zaide
and melodramas by Jiří Antonín Benda**

Václav Dlask

Thesis Supervisor: Prof. Mgr. MgA. Jiří Bezděk, PhDr.

Thesis Opponent: Univ. Prof. Ivan Pařík

Date of thesis defense: 11. 9. 2020

Academic title granted: BcA.

PRAGUE, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma "Melodramatická technika Mozartovy Zaide a Bendovy melodramy" vypracoval samostatně na základě uvedených pramenů a literatury.

Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V dne

Podpis

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Cílem práce je komparace méně známých melodramatických pasáží Mozartovy nedokončené opery *Zaide* a melodramů Jiřího Antonína Bendy – *Ariadna na Naxu* a *Medea*.

Teoretická část se zabývá vývojem melodramu do období klasicismu. Představuje Jiřího Antonína Bendu a jeho melodramatické dílo, které Mozart prokazatelně obdivoval. Praktická část analyzuje melodramatickou techniku Mozartovy *Zaide* a Bendových melodramů.

Klíčová slova: melodram, Jean-Jacques Rousseau, Jiří Antonín Benda, Ariadna na Naxu, Medea, Zaide

Abstract

The aim of the thesis is to compare lesser-known melodramatic parts of Wolfgang Amadeus Mozart's unfinished opera *Zaide* and Jiří Antonín Benda's melodramas – *Ariadne on Naxos* and *Medea*.

The theoretical part deals with the development of melodrama until the period of classicism. It presents Jiří Antonín Benda and his melodramatic work which Mozart evidently admired. The practical part analyzes the melodramatic technique of Mozart's *Zaide* and Benda's melodramas.

Keywords: melodrama, Jean-Jacques Rousseau, Jiří Antonín Benda, Ariadne on Naxos, Medea, Zaide

Poděkování

Chtěl bych tímto poděkovat odborné konzultantce, PhDr. Věře Šustíkové, Ph.D. za cenné připomínky při psaní mé bakalářské práce.

Obsah

Úvod	9
1. Melodram a jeho počátky	11
1.1. Původ evropského melodramu	12
1.2. Vliv francouzského melodramu.....	13
1.3. Rozvoj melodramu v Německu.....	14
1.3.1. Seylerova společnost.....	14
2. Jiří Antonín Benda	16
2.1. Charakteristika a porovnání melodramů z roku 1775	17
2.2. Ariadna na Naxu.....	19
2.2.1. Děj a hudební obsah	20
2.2.2. Motiv Thesea	21
2.2.3. Motiv Ariadny.....	22
2.2.4. Přírodní motivy.....	24
2.3. Medea	26
2.3.1. Děj a hudební obsah	27
2.3.2. Motiv Medei	27
2.3.3. Motiv dětí.....	29
2.3.4. Motiv smrti	30
2.3.5. Motiv Iasona	31
3. Wolfgang Amadeus Mozart a jeho melodramatické dílo	32
3.1. Fragment opery Zaide	33
3.1.1. Děj a hudební obsah	34
3.1.2. Melodramatický monolog Gomatze	35
3.1.3. Motiv Zaide.....	37
3.1.4. Melodramatický monolog Sultána Solimana.....	38
3.2. Porovnání melodramatické techniky Zaide a Bendových melodramů. 41	
Závěr	48
Bibliografie	49

Seznam příloh

Příloha č. 1 – Jiří Antonín Benda	50
Příloha č. 2 – Překlad melodramatického výstupu Gomatze z opery <i>Zaide</i>	51
Příloha č. 3 – Překlad melodramatického výstupu Sultána Solimana z opery <i>Zaide</i>	53

Úvod

Tato práce si klade za cíl představit dva nejznámější melodramy Jiřího Antonína Bendy a porovnat jejich melodramatickou techniku s fragmentem opery *Zaide* od Wolfganga Amadea Mozarta. Konkrétně se zaměřuje na techniku vztahu mluveného slova a hudby.¹

Jiří Antonín Benda zanechal po sobě celou řadu skladeb – napsal nespočet symfonií, koncertů, kantát, oper, klavírních sonát atd. Nejvíce se však proslavil několika melodramy, které byly ve své době natolik nadčasové, že se jimi inspirovali takoví světoví skladatelé jako Wolfgang Amadeus Mozart. Jeho oblibu a uznání k Bendovým melodramům dokládá i jedno tvrzení v dopise, který Mozart adresoval svému otci dne 12. listopadu 1778:

„To, co jsem viděl, byla Bendova Medea. Složil ještě další skladbu Ariadnu na Naxu a obě jsou naprosto vynikající. Otče, víte, že ze všech Luteránských kapelníků byl Benda vždy mým nejoblíbenějším a jeho díla mám rád natolik, že je nosím s sebou.“²

Je více než zřejmé, že se Mozart těmito melodramy důkladně zabýval a našel v nich nevídanou a důmyslně zpracovanou formu.

Málokdo ví, že Mozart složil několik melodramatických čísel, z nichž dva jsou součástí jeho nedokončené a méně hrané opery *Zaide*. Existence a samotné povědomí o této opeře naznačují, že Mozartova melodramatická technika je dodnes zatím neprobádaná.

První kapitola stručně pojednává o historii a počátku melodramu se zaměřením na období raného evropského melodramu. Na to navazuje kapitola o životě Jiřího Antonína Bendy a představuje jeho stěžejní melodramatická díla: *Ariadna na Naxu* a *Medea* (obě z roku 1775).

¹ Je zapotřebí počítat s tím, že melodramatická čísla Mozartovy opery *Zaide* se nedají srovnat s melodramy Jiřího Antonína Bendy. Z toho důvodu jsou v práci použity konkrétní hudební ukázky zachycující důležité melodramatické znaky všech analyzujících děl.

² HENKE, Burkhard, Suzanne KORD a Simon RICHTER. *Unwrapping Goethe's Weimar*. New York: Camden House, 2000., str. 107 – „The piece I saw was Benda's Medea. He has composed another one, Ariadne auf Naxos, and both are really excellent. You know that of all the Lutheran Kapellmeisters Benda has always been my favorite, and I like those two works of his so much that I carry them about with me“

Další kapitola uvádí melodramatickou tvorbu Wolfganga Amadea Mozarta. Detailně popisuje vznik nedokončené opery *Zaide*, v níž jsou obsaženy dva melodramatické výstupy. Vzhledem k tomu, že opera *Zaide* vznikala během let 1779 – 1780, nejsou ke komparaci použity další významné Bendovy melodramy *Pygmalion* a *Theone*³, které byly dokončeny ve stejném období. Můžeme tedy předpokládat, že Mozart neměl v tu dobu prostor, ani možnost se s těmito díly seznámit.⁴ Dále v práci nejsou podrobně zkoumána Mozartova hudebně - dramatická díla: opera *Idomeneo, král krétský* (1780), scénická hudba ke hře *Thamos, král egyptský* (1773) a fragmentální náčrty k melodramu *Semiramis* (1778). Tato díla též obsahují melodramy, avšak nejsou v těsné časové souvislosti s vybranými Bendovými melodramy.

Poslední část této práce porovnává melodramy Jiřího Antonína Bendy (konkrétně melodramy *Ariadna na Naxu* a *Medea*) s melodramatickými čísly Mozartovy opery *Zaide*, a sice na základě kompoziční techniky obou skladatelů. Zohledňuji jednak hudební strukturu (výrazové prostředky, volbu instrumentace apod.) a jednak práci s textem, z něhož melodram vychází.

Hlavní prameny, ze kterých jsou čerpány informace, přehledně popisují vznik a historii evropského melodramu. V práci jsou také využity obrázkové přílohy z kritické edice Bendových melodramů *Musica Antiqua Bohemica* a z kritické edice *Bärenraiter Kassel* Mozartovy opery *Zaide*.

³ Název melodramu *Theone* byl později poupraven na *Almansor a Nadine*.

⁴ Tato úvaha je navíc opřena tvrzením v dopise, ve kterém Mozart zmiňuje svému otci, že se věnuje pouze dvěma Bendovým melodramům – *Ariadna na Naxu* a *Medea* (viz pozn. pod čarou č. 1). Hned na to začal komponovat právě operu *Zaide*.

1. Melodram a jeho počátky

Melodram představuje specifický hudební útvar, jehož terminologie nebyla dlouho zcela jednoznačná a ustálila se až ve 20. stol. Obecně můžeme říci, že jsou v něm zahrnuty dvě základní rovnocenné složky – hudba a deklamace, přičemž se tyto složky navzájem doplňují. Pojem "melodram" vychází z řeckých slov: "melos" (nápěv, píseň) vyjadřující zpěvný, resp. zvukomalebný prvek řeči a "drama" (divadelní hra). Tyto výrazy jsou označovány též jako "melodram" a "melodrama".⁵

Z historického hlediska platí, že "melodrama" je ve většině národních kultur označení pro starší typ scénického melodramu, který definujeme jako dramatický žánr na přelomu 18. – 19. stol. "Melodram" se užívá pro koncertní melodram, který byl ovlivněn preromantickým hnutím "Sturm und Drang". Novodobé scénické dílo bývá označováno jako "scénický melodram" (zakladatelem je Zdeněk Fibich).⁶

Dále rozdělujeme melodramy podle pojetí interpretace na scénické (divadelní) a koncertní. K nim ještě řadíme melodramatická čísla obsažená v jiném žánru (např. melodramatické pasáže v operách, činohrách atd.).⁷

Často tedy dochází k záměnám, že termíny "melodram" a "melodrama" mají v hudbě tentýž význam. Výrazně se liší také zápis a výslovnost pojmu v cizích jazycích:

(francouzsky: mélodrame, španělsky: melodrama, italsky melologo, německy: Melodram - Melodrama; anglicky: Melodrama, rusky melodeklamacia).⁸

Tyto určité terminologické nejasnosti vyplývají z původu evropského melodramu, kterým se nyní budeme zabývat.

⁵ Podrobnější informace zde: SELČANOVÁ, Zuzana. *Slovo a hudba v soudobém českém melodramu – analytická východiska pro hudební výchovu* [online]. Teze disertační práce. Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Praha, 2016 [cit. 2020-04-01]. Dostupné na: file:///C:/Users/X/Desktop/Zadání%20bc%20práce/IPRT_2012_1_11410_0_393921_0_133172.pdf.

⁶ Tamtéž

⁷ Vnímání melodramu se výrazně liší u několika odvětví na základě určitých kritérií - v literatuře, ve filmu, v hudbě, v divadle, v rozhlase apod. Podrobnější informace zde: ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014., ISBN 978-80-244-4263-1., str. 25-26

⁸ Tamtéž, str. 23

1.1. Původ evropského melodramu

První náznaky melodramu se začínají objevovat již ve Starověkém Řecku. Nejednalo se však o melodram v pravém slova smyslu, ale o záměrné spojení slova a hudby v dobovém dramatu. Určité podobnosti související s melodramem se vyskytují i ve středověké kultuře (zejména v některých divadelních hrách, kde převažovala činohra).⁹

Za předchůdce scénického melodramatu je považován německý operní žánr – tzv. singspiel (zpěvohra), který střídá zpěvná čísla s mluveným slovem. Šlo o reakci na vývoj tradiční italské opery během 18. stol., kdy se začal prosazovat vliv německé hudební kultury.¹⁰

Na rozdíl od tradiční italské opery je singspiel forma lidové zábavy, která byla otevřena středním a nižším vrstvám. Obsahuje světskou tematiku obohacenou o komické a magické prvky; objevuje se v něm charakterizace dobra a zla, fantazie apod. Dramatizace singspielu (ale i všech hudebně dramatických děl) byla navíc posílena Gluckovou operní reformou, která se soustřeďuje na lidské emoce a prosazuje vyváženost neboli rovnocennost textu a hudby v opeře.

Představení singspielů se neodehrávala pro uzavřenou společnost, ale přímo v metropolitních centrech pro veřejnost. Obvykle byla prováděna hereckými společnostmi (jako jsou např. společnosti Seyler, Koberwein, Koch, Döbbelin), které cestovaly po Evropě za publikem a v jejichž rámci probíhala také distribuce singspielu a dalších děl. Docházelo k výpůjčkám originálních materiálů a také jejich napodobenin.¹¹

⁹ Podrobnější informace zde: SELČANOVÁ, Zuzana. *Slovo a hudba v soudobém českém melodramu – analytická východiska pro hudební výchovu* [online]. Teze disertační práce. Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Praha, 2016 [cit. 2020-04-01]. Dostupné na: file:///C:/Users/X/Desktop/Zadání%20bc%20práce/IPRT_2012_1_11410_0_393921_0_133172.pdf.

¹⁰ Podrobnější informace zde: *Lern Helfer* [online]. [cit. 2020-04-02]. Dostupné na: <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/musik/artikel/opera-comique-singspiel-melodram>

¹¹ Podrobnější informace zde: *Wikipedia* [online]. [cit. 2020-04-02]. Dostupné na: <https://en.wikipedia.org/wiki/Singspiel>

1.2. Vliv francouzského melodramu

Teprve v období 60. – 70. let 18. století se melodram začínal vyznačovat jako ustálené hudebně-dramatické dílo.¹² V klasicistním melodramu se objevují složky textové a hudební, které se neprolínají, ale plynule na sebe navazují.¹³ Autoři si většinou vybírali náměty z antické mytologie, které obsahují vážnou tematiku.

Principu melodramu se poprvé nejvíce přiblížil významný francouzský spisovatel, filozof a též hudební skladatel Jean-Jacques Rousseau. Zavedl pojem "scène lyrique"¹⁴, který použil ke svému dramatu *Pygmalion* (1770), v němž převládá emocionální výraz monologu (jedné osoby). Hovoříme tedy o tzv. monodramatu. Rousseau libreto dokončil již na začátku 60. let 18. stol., nicméně po dlouhé úvaze došel k závěru, že by bylo lepší oživit textový přednes prostřednictvím hudby a hereckého projevu. Proto požádal Horace Coigneta o zhudebnění některých částí, které měly doprovázet, a tím zesílit herecká gesta a mimiku. Jinými slovy jde o "hudebně-pantomimické" ztvárnění děje, přičemž mezitím probíhá mluvená próza, která tvoří základ celého díla.¹⁵ Hudební mezivěty jsou přitom uzavřené.

A tak se zrodil první starší typ scénického melodramu – *Pygmalion*, nazvaný autorem "scène lyrique", který měl premiéru v této podobě 19. dubna 1770 v Lyonu.¹⁶ O dva roky později se uskutečnilo první provedení v Praze. Jedná se o první případ dochované skladby, ve kterém se střídá interpretované slovo s hudbou.

Rousseau vycházel z přesvědčení, že francouzský jazyk není příliš vhodný pro zpěv. Proto spíše preferoval deklamovaný zpěv místo obvyklého recitativu. Hudba byla určena k doprovodu hereckého projevu pantomimy.¹⁷ Rousseau však svou myšlenku realizoval jen částečně. Ve své kompozici přispěl pouze dvěma

¹² ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4263-1, str. 29

¹³ Podrobnější informace zde: KOUBA, Jan. *ABC hudebních slohů: Od raného středověku k W. A. Mozartovi*. 2. doplněné vydání. Praha: Editio Supraphon, 1988, str. 166

¹⁴ Sám Rousseau nepoužil pojem melodram, ale „scène lyrique“, který nese podobný význam jako melodram.

¹⁵ Podrobnější informace zde: ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4263-1, str. 29 - 30

¹⁶ Tamtéž, str. 30

¹⁷ Tamtéž, str. 29 - 30

dílčími hudebními částmi (předehra a intermezzo). Stal se tedy spíše otcem ideje melodramu, jehož vývoj byl usměrněn v dílech Jiřího Antonína Bendy.¹⁸

1.3. Rozvoj melodramu v Německu

Předchozí kapitola pojednávala o rozkvětu vývoji singspielu v Evropě. Stejnou oblibu si získal i melodram *Pygmalion*. V roce 1772 vyšel originální text včetně Rousseauova detailního návodu pro případné další hudební zpracování. *Pygmalion* pronikl především do blízkého Německa, kde si získal řadu následovníků. Odtud se pak šířil po celé Evropě a byl hrán s hudbou mnoha jiných autorů.¹⁹ Libreto si pak předávaly herecké společnosti, které posléze pověřily skladatele zhudebněním díla. V praxi to tedy znamenalo, že stejný titul *Pygmalion* existovala v několika různých hudebních podobách.

Nebývalý rozvoj melodramu v Německu pramenil také z omezených možností dobové interpretace. Zde aktivně působilo mnoho komorních orchestrů, vynikajících herců a dalších umělců. Problém byl ale ten, že zpěváci až do té doby byli hostující Italové, kteří se specializovali na italskou operu. Nebylo tak v jejich schopnostech interpretovat díla v cizím jazyce, natož melodramy, které se v Itálii příliš neprosadily díky silné operní tradici.²⁰

Rovněž německá řeč byla v porovnání se zpěvnou italštinou považována za hrubou a těžkopádnou. Tato situace vyústila k potřebě vymyslet a prezentovat vlastní žánr, který by nahrazoval zpěv mluveným slovem.²¹ To jsou hlavní důvody, proč se melodramy v Německu rychle rozšířily.

1.3.1. Seylerova společnost

Johann Christian Brandes, člen německé divadelní Seylerovy společnosti, se nechal dílem Rousseaua inspirovat natolik, že chtěl napsat hru pro svou manželku, vynikající herečku Charlottu Brandesovou. Pro tento účel vznikla *Ariadna na Naxu*, což je "duodrama" (tj. hra o dvou monolozích) podle kantáty

¹⁸ Podrobnější informace zde: SELČANOVÁ, Zuzana. *Slovo a hudba v soudobém českém melodramu – analytická východiska pro hudební výchovu* [online]. Teze disertační práce. Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Praha, 2016 [cit. 2020-04-01]. Dostupné na: file:///C:/Users/X/Desktop/Zadání%20bc%20práce/IPRT_2012_1_11410_0_393921_0_133172.pdf.

¹⁹ Podrobnější informace zde: ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4263-1, str. 33

²⁰ Tamtéž, str. 38

²¹ Tamtéž, str. 35

Heinricha Wilhelma von Gerstenberga. Hudbu měl složit Antonín Schweitzer. Ten však stihl načrtnout jen několik fragmentů a práci musel zrušit kvůli rozpracované opeře *Alceste*. K Ariadně se už nikdy nevrátil.²²

V roce 1774 zachvátil výmarský dvůr rozsáhlý požár. Tato událost donutila divadelní Seylerovu společnost přesídlit do nedalekého města Gotha, kde na vévodském dvoře mohla provádět svou uměleckou činnost. Seylerova společnost uvedla první inscenaci melodramu *Pygmalion*, díky které si získala renomé a s velkým úspěchem prezentovala veškerý svůj repertoár.²³

Ve městě Gotha zároveň působil Jiří Antonín Benda. Tehdy již známý vévodský dvorní kapelník a skladatel měl možnost poznat Seylerovu společnost a jejich scénická díla tohoto druhu. Netrvalo dlouho a Benda dostal od Abela Seylera, ředitele Seylerovy společnosti, nabídku vytvořit hudbu k melodramatu *Ariadna na Naxu*, kterou s radostí přijal. Důvodem bylo také to, že Benda obdivoval talentované herce, obzvláště paní Brandesovou, které byla přidělena titulní role Ariadny. Navázáním této spolupráce došlo ke klíčovému rozvoji německého scénického melodramu.²⁴

²² Tamtéž, str. 34

²³ Tamtéž, str. 34

²⁴ Tamtéž, str. 34-35

2. Jiří Antonín Benda

Jiří Antonín Benda se narodil 30. června roku 1722 ve Starých Benátkách a zemřel 6. listopadu 1795 v německém Bad Kostritz. Řadí se k nejvýraznějším klasicistním skladatelům.²⁵

V období klasicismu čeští skladatelé obecně zaujímali významné a respektované postavení v Evropě. Již od začátku 18. století byli Češi přezdívaní jako "národ hudebníků", jimž se přiznávalo důležité místo při formování hudebního klasicismu v evropských centrech. Lidé se ale museli potýkat s nepříznivou situací, která v českých zemích tehdy panovala pod vlivem éry osvícenského absolutismu. Často byli pronásledováni kvůli náboženských a politických názorů. Proto řada českých skladatelů emigrovala do zahraničí, aby dosáhla lepších podmínek pro své působení.²⁶

Stejný osud čekal i J. A. Benda. K hudbě byl veden již od dětství. Jako malý chlapec absolvoval piaristické gymnázium v Kosmonosích a jezuitské gymnázium v Jičíně. Na obou školách získal základy hudebního vzdělání.²⁷ Významným mezníkem v jeho životě byla aktivní činnost ve školním divadle v rámci studií, kde se zdokonaloval v řečnickém projevu, deklamaci a dramatickém monologu. Tyto znalosti a zkušenosti později využil ve svých melodramech, které zkomponoval.²⁸

V roce 1742 se rodina Bendů přestěhovala do Postupimi poblíž Berlína, protože v Čechách byla perzekuována kvůli luteránskému vyznání. Benda navštěvoval lekce houslí pod vedením jeho nejstaršího bratra Františka, který byl významným členem berlínské houslové školy. Po několika měsících byl Benda přijat ke studiu ve hře na housle do pruské královské kapely v Berlíně. Zároveň našel uplatnění jako cembalista a korepetitor ve zdejší dvorské opeře.²⁹

²⁵ Benda navázal na počáteční melodramatickou tvorbu J. J. Rousseaua a ve svých dílech tento žánr významně rozvíjel v oblasti hudebně-dramatické.

²⁶ Antologie české hudby. *Antologie české hudby* [online]. [cit. 2020-04-01]. Dostupné na: <http://www.antologiehudby.cz/texty.php?obdobi=4>

²⁷ Podrobnější informace zde: RACEK, Jan. Česká hudba: Od nejstarších dob do počátku 19. století. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, str. 164.

²⁸ Podrobnější informace zde: *Česká divadelní encyklopedie* [online]. [cit. 2020-04-01]. Dostupné na: [http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Benda,_Ji%C5%99%C3%AD_Anton%C3%ADn_\(Star%C5%A1%C3%AD_divadlo\)](http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Benda,_Ji%C5%99%C3%AD_Anton%C3%ADn_(Star%C5%A1%C3%AD_divadlo)), zdroj: JAKUBCOVÁ, Alena a Zdeňka PILKOVÁ. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, ed. A. Jakubcová, Praha: Divadelní ústav – Academia 2007, str. 47–49

²⁹ Tamtéž

Nejlépe se však Benda uplatnil ve městě Gotha, kam se přemístil na začátku 50. let 18. stol. Během služeb vévody Friedricha III. obdržel v roce 1765 stipendium na půlroční studijní cestu do Itálie (Benátky, Bologna, Florencie, Řím). Zde se Benda seznámil s mnoha hudebními žánry, zejména s moderní operou, která nepodléhala tradiční italské opeře. Zaujala ho především díla významných skladatelů, jako jsou Ch. W. Gluck, N. Piccini, T. Traetta ad. Již během pobytu v Itálii zkomponoval italskou operu *Xindo riconosciuto* (Znovupoznaný Xindo). Po návratu do Gothy složil další dvě italská intermezza, která bavila knížecí dvůr:

Il buon marito (Hodný manžel, 1766) a *Il nuovo maestro di capella* (Nový kapelník, 1767).³⁰

Na základě těchto úspěchů byl Benda v roce 1770 jmenován na místo dvorního vévodského kapelníka. Jeho hlavním úkolem bylo obstarávat především komorní a chrámovou hudbu a další hudební produkce, které probíhaly na zámku. V Gotě strávil Benda ještě dalších osm let a za tu dobu (i po ní) se zde odehrály téměř všechny premiéry jeho dalších významných děl.³¹

2.1. Charakteristika a porovnání melodramů z roku 1775

Důležitým podnětem pro následující tvorbu Jiřího Antonína Bendy se stala aktivní umělecká činnost Seylerovy herecké společnosti v Gotě, která znovuzapočala v červnu roku 1774.³² Její repertoár zahrnoval činohry, singspiely a také Rousseauův melodram *Pygmalion*.

Po dohodě s Brandesem se Benda ujal textu k *Ariadně na Naxu* a krátce na to také k *Medei*. Oba melodramy, které dokončil v roce 1775, byly naprosto průlomové. Sice zdařile navazovaly na Rousseauovu myšlenku střídání hudby

³⁰ Tamtéž

³¹ Tamtéž - V závěrečném období se Benda účastnil představení svých singspielů a melodramů a připravoval svá starší díla k různým inscenacím. Např. řídil provedení svého melodramu *Ariadna na Naxu* v Paříži. Mezi jeho další významné skladby patří singspiely: *Vesnický trh* (1775), *Walder* (1776), *Romeo a Julie* (1776), *Drvoštep aneb Tři přání* (1778); *Tatarský zákon* (1787), melodramy z roku 1779 - *Pygmalion* a *Theone* (*Almansor* a *Nadine*); scénická hudba ke hře *Macbeth* (1790). Všechny Bendovy singspiely a melodramy vznikly v němčině.

³² Více v kapitole „1.3.1. Seylerova společnost“

a mluveného slova, nicméně z hlediska hudebně-dramatického zpracování byly vystavěné na zcela nových principech.³³

Benda byl povoláním především muzikant, což se všeobecně promítlo i v jeho melodramech. Rousseau (původem dramatik a spisovatel) kladl důraz na scénu a básnický text, přičemž hudební čísla byla uzavřená, na sobě nezávislá a sloužila jako podklad pro pantomimickou akci herce.³⁴ Základní prvek Bendových melodramů však spočívá v dramatické pravdivosti, která je obsažena jak v interpretovaném textu, tak i v hudbě. Bendova hudební kompozice nevyjadřuje pohybový a mimický projev herce, ale obsah mluveného slova, charakter děje a jeho proměn. Hudební úryvky nejsou tedy uzavřenými čísly, ale jsou součástí dramatického ztvárnění díla. Hudba se s textem poměrně rychle střídá v krátkých mezivětách, které reagují na předchozí vyjádření textových úryvků. To znamená, že obě složky – hudba a text spolu úzce souvisí a podporují se navzájem.³⁵

Stejně jako Gluck na poli operním i Benda se snažil o vytvoření nového hudebně - dramatického žánru, v němž by slovo a hudba vytvářely nedílný celek.³⁶ To má za následek vzájemnou variabilitu těchto složek – tedy že hudba doprovází interpretované slovo a naopak, nebo dochází k jejich podpoře a společnému souznění.

Po fakturální stránce tedy hudba může dočasně zastávat postavení podřízené složky, která zvýrazňuje účinek dramatického obsahu v interpretovaném textu. Toto novátorské pojetí melodramu naprosto snížilo tradiční postavení italské opery, v níž naopak dominovala hudba a ostatní složky se jí podřizovaly. Tento zvrát byl navíc umocněn tím, že Bendovy melodramy byly zpracovány bez uzavřených čísel, což by v dobové opeře nepřicházelo v úvahu.³⁷

Jedinečné bylo také Bendovo užití návratných motivů, které se od té doby staly nedílnou součástí veškeré hudby. V Bendových melodramech narazíme na mnoho hudebních ploch, které s dílem tematicky souvisí, což bylo v té době naprosto

³³ Podrobnější informace zde: SELČANOVÁ, Zuzana. *Slovo a hudba v soudobém českém melodramu – analytická východiska pro hudební výchovu* [online]. Teze disertační práce. Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Praha, 2016 [cit. 2020-04-01]. Dostupné na: file:///C:/Users/X/Desktop/Zadání%20bc%20práce/IPRT_2012_1_11410_0_393921_0_133172.pdf.

³⁴ Podrobně viz kapitola „1.2. Vliv francouzského melodramu“

³⁵ Podrobnější informace zde: KOUBA, Jan. ABC hudebních slohů: Od raného středověku k W. A. Mozartovi. 2. doplněné vydání. Praha: Editio Supraphon, 1988, 253 s. str. 166

³⁶ Podrobnější informace zde: ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4263-1, str. 35

³⁷ Tamtéž, str. 33

nevídané. Motivy umožnily posluchači sledovat myšlenkový rozvoj děje a charakterizovat jednotlivé postavy, sloužily též jako prostředek dramatické gradace.³⁸

Benda při své cestě k melodramu vycházel z teorie, která se opírala o myšlenku, že „umění bylo obrazem života, vášní, citů“.³⁹ Z toho vyplývá, že hudbou chtěl hlouběji zachytit emocionální a psychologickou stránku postav a další subjektivní prvky. Benda tomu přizpůsobil všechny dostupné prostředky v instrumentální hudbě, které dodal mnoho výrazových a obsahových možností. Především jeho krátké samostatné mezivěty více rozvinuly to, co v textu nebylo obsažené.⁴⁰ Užíval také časté změny tempa a dynamiky.⁴¹

Bez nadsázky lze říci, že se Jiří Antonín Benda významně zasadil o další vývoj hudebně - dramatické formy. Jeho první melodramy – *Ariadna na Naxu* a *Medea* jsou tomu názorným příkladem.⁴²

2.2. Ariadna na Naxu

První provedení *Ariadny na Naxu*, které proběhlo 21. 1. 1775 na zámku Friedenstein v Gotě, okamžitě vzbudilo všeobecnou pozornost a sklízelo ohromný úspěch. Benda vzápětí skládal další významné scénické kompozice v rychlém sledu. Dalším z nich byla *Medea*, která tak potvrdila melodramu pověst senzace.⁴³

³⁸ Tamtéž, str. 37 - 38

³⁹ Tamtéž, str. 35

⁴⁰ Tamtéž, str. 38

⁴¹ Podrobnější informace zde: ŠIMONOVÁ, Barbora. *Česká hudební emigrace a její vliv na zrání evropského hudebního klasicismu* [online]. [cit. 2020-04-01]. Bakalářská práce. Západočeská univerzita v Plzni. Plzeň, 2012

⁴² Podrobnější informace zde: *Česká divadelní encyklopedie* [online]. [cit. 2020-04-02]. Dostupné na: [http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Benda,_Ji%C5%99%C3%AD_Anton%C3%ADn_\(Star%C5%A1%C3%AD_divadlo\)](http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Benda,_Ji%C5%99%C3%AD_Anton%C3%ADn_(Star%C5%A1%C3%AD_divadlo)) zdroj: JAKUBCOVÁ, Alena a Zdeňka PILKOVÁ. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, ed. A. Jakubcová, Praha: Divadelní ústav – Academia 2007, s. 47–49

⁴³ Tamtéž

2.2.1. Děj a hudební obsah

Celé dílo je pojato jako lyrické hudební drama bez uzavřených čísel, kde vystupují dvě hlavní postavy – Ariadna a Theseus. Výstup Ariadny je několikrát přerušen hlasem Oready, která v melodramu představuje vílu z hor.⁴⁴

Jak již bylo řečeno, autorem libreta je J. Ch. Brandes, který si vybral až dramatický závěr celého příběhu mýtu o Ariadně. Tuto verzi rozdělil do dvou důsledných výstupů (monologů), které na sebe navazují, přičemž Theseus se objevuje jen v úvodu.⁴⁵

Děj se odehrává na ostrově Naxos. V prvním výstupu vystupuje pouze Theseus, který pln výčitek promlouvá sám k sobě. Vypráví o milující Ariadně, která ho vysvobodila z labyrintu a zachránila před netvorem Minotaurem. I přes to se Théseus rozhodne odplout se svými vrstevníky do rodného Řecka. Ariadnu opouští a ponechá ji na pustém ostrově.⁴⁶

Ve druhém výstupu se Ariadna probouzí během slunečného rána a pomalu si začíná uvědomovat svou samotu. Během toho zazní hlas Oready, která Ariadně prozradí skutečný důvod, proč na ostrově zůstala opuštěná a nabádá ji, aby skočila do rozbouřeného moře. Ariadnin smutek zesiluje i neklidné počasí a bouře. Ariadna nakonec ze zoufalství nad nenaplněnou láskou spáchá sebevraždu skokem do vody.⁴⁷

Ariadna na Naxu je vystavěna na pravidelném střídání deklamace s hudebním doprovodem. Orchestrální mezihry vytvářejí krátké a stručné celky v rozsahu několika taktů. Tyto krátké hudební úseky však nijak nepolevují na vyjádření dramatickosti děje. Hudba má nejenom vliv na obsah přednášeného monologu, ale je také nositelkou dějových změn. Benda dociluje těchto změn prudkými změnami harmonie, intonace a tempa, rychlými výstupy s tečkovanými rytmy apod.⁴⁸

⁴⁴ Podrobnější informace zde: HÁJKOVÁ, Tereza. *Mýtus Ariadna a jeho zpracování ve vybraných hudebních dílech* [online]. Bakalářská práce. Bakalářská práce. Pedagogická fakulta Univerzita Hradec Králové. Hradec Králové, 2015 [cit. 2020-04-06]. Dostupné na: <file:///C:/Users/X/Desktop/Zadáni%20bc%20práce/STAG67225.pdf>.

⁴⁵ Tamtéž

⁴⁶ Tamtéž

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Podrobnější informace zde: ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4263-1, str. 35 - 36

Velmi propracovaná je též zvukomalba orchestru, které Benda docílil kombinací hudebních nástrojů a způsobem hry. Orchesterální instrumentace se skládá z houslí, viol, cembala a basové linky, dále z dechové sekce, kterou zastupují flétny, hoboje, fagoty a lesní rohy. Trumpetová sekce plní funkci orchestru za scénou. V dramatickém závěru melodramu se připojují tympany.⁴⁹

2.2.2. Motiv Thesea

Výstavba *Ariadny na Naxu* je ucelená návratnými motivy, které mají za úkol připomínat a utvrzovat posluchačům důležité momenty v příběhu. Motivy charakterizují hlavní postavy a přírodní scenerii. Libreto ve spojení hudby zachycuje např. přírodní živly - bouře, divoké moře atd.⁵⁰

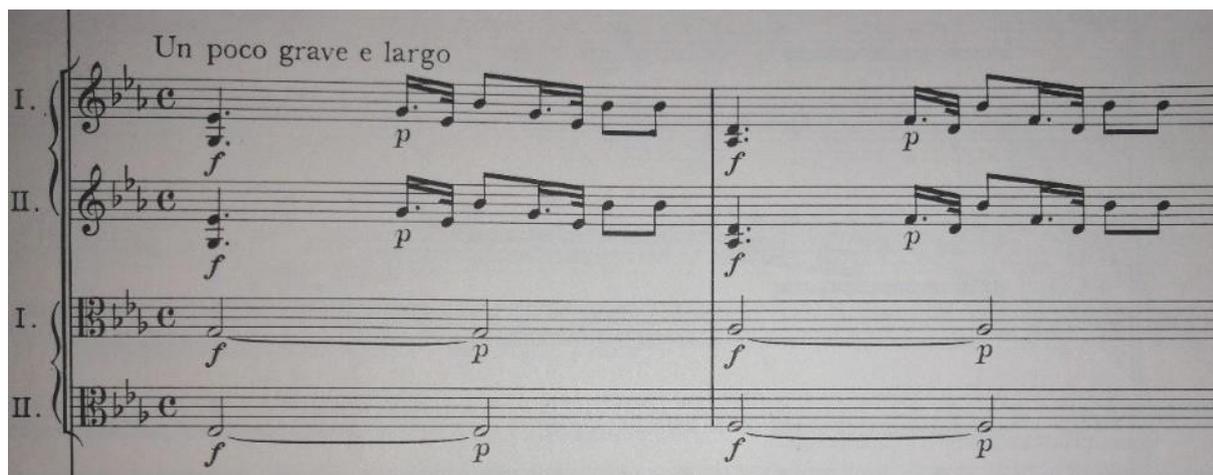
Theseovo téma je možné identifikovat hned na začátku během přede hry. Je psané v tónině Es dur, v tempovém označení *Un Poco grave e largo* a skládá se ze dvou výrazných motivů, které hrají housle a violy. První motiv (obr. č. 1) obsahuje akordické rozklady prvních a druhých houslí, které jsou zvýrazněné tečkovaným rytmem⁵¹. Druhý motiv je založen na vzestupném oktávovém běhu v prvních houslích a zbylé nástroje tento moment dokreslují unisonem (obr. č. 2).⁵²

⁴⁹ viz partitura

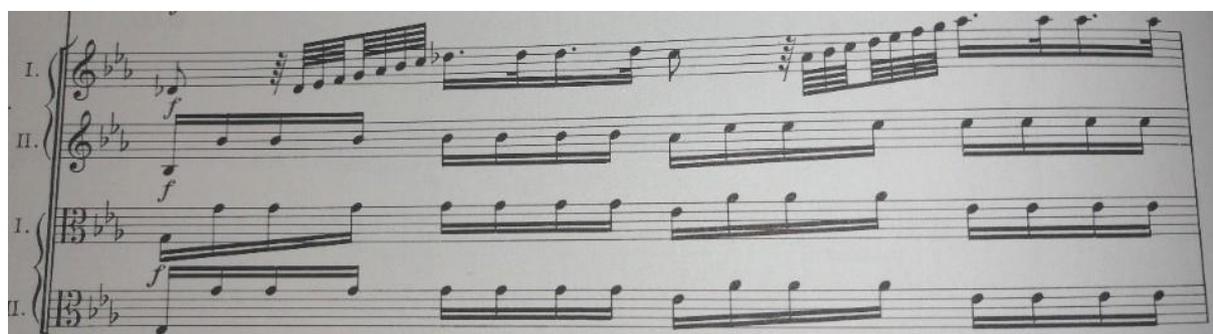
⁵⁰ Podrobnější informace zde: HÁJKOVÁ, Tereza. *Mýtus Ariadna a jeho zpracování ve vybraných hudebních dílech* [online]. Bakalářská práce. Hradec Králové, 2015 [cit. 2020-04-06]. Dostupné na: file:///C:/Users/X/Desktop/Zadání%20bc%20práce/STAG67225.pdf. Bakalářská práce. Pedagogická fakulta Univerzita Hradec Králové.

⁵¹ Hudební ukázky jsou ofoceny z partitury *Arianna a Naxos*. (Benda, 1984)

⁵² Podrobnější informace zde: HÁJKOVÁ, Tereza. *Mýtus Ariadna a jeho zpracování ve vybraných hudebních dílech* [online]. Bakalářská práce. Pedagogická fakulta Univerzita Hradec Králové. Hradec Králové, 2015 [cit. 2020-04-06]. Dostupné na: file:///C:/Users/X/Desktop/Zadání%20bc%20práce/STAG67225.pdf.



obr. č. 1 - *Arianna a Naxos*, takt 1 – 2 ⁵³



obr. č. 2 - *Arianna a Naxos*, takt 3 ⁵⁴

Motivy prochází celou předehrou až do Theseova nástupu. Podruhé se téma vrací ve chvíli, když Ariadna zjistí, že ji Theseus zanechal samotnou na ostrově.

2.2.3. Motiv Ariadny

Téma Ariadny poprvé zazní, když je Theseus v rozpacích a zamýšlí odjezd z ostrova. Ariadna při spaní vzdychne a zdá se jí o Theseovi. Jedná se o úsek v tónině C dur, v tempu *Andante quasi allegretto*. Motiv symbolizující Ariadninu lásku a nevinnost nejlépe vystihuje hoboj, který hraje jemnou melodii (obr. č. 3 a 4). Harmonickou strukturu ve formě kadence přitom tvoří první a

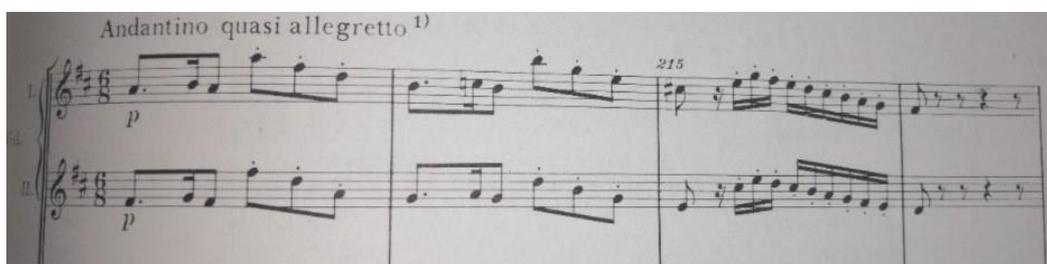
⁵³ BENDA, Jiří Antonín. *Arianna a Naxos* Musica Antiqua Bohemica, řada II, svazek 10: *partitura*, 1. vydání, Praha: Supraphon, 1984, str. 1

⁵⁴ Tamtéž, str. 2

2.2.4. Přírodní motivy

Neméně důležité jsou přírodní motivy, kterými je toto dílo obklopené. Vyjadřují např. bouři s hromy a blesky, svítání, tlukot srdce, řev lva atd. Benda k tomu využil všechny dostupné hudební prostředky v orchestrální hře.⁵⁷

Prvním příkladem zvukomalebného motivu je svítání a jeho dějový průběh z druhého monologu Ariadny. Ta procitne z krásného snu o Théseovi. Přitom si ještě není vědoma toho, že ji Theseus ve skutečnosti opustil a ponechal osudu. Ariadnina radostná nálada je umocněna také slunečným ránem. Příjemné pocity Ariadny jsou zaznamenány v úryvku *Andantino quasi Allegretto* (obr. č. 5). Ústřední linkou je jemná, dynamicky slabší melodie, hraná ve staccatu.⁵⁸



obr. č. 5 - Arianna a Naxos, takt 213 – 216 ⁵⁹

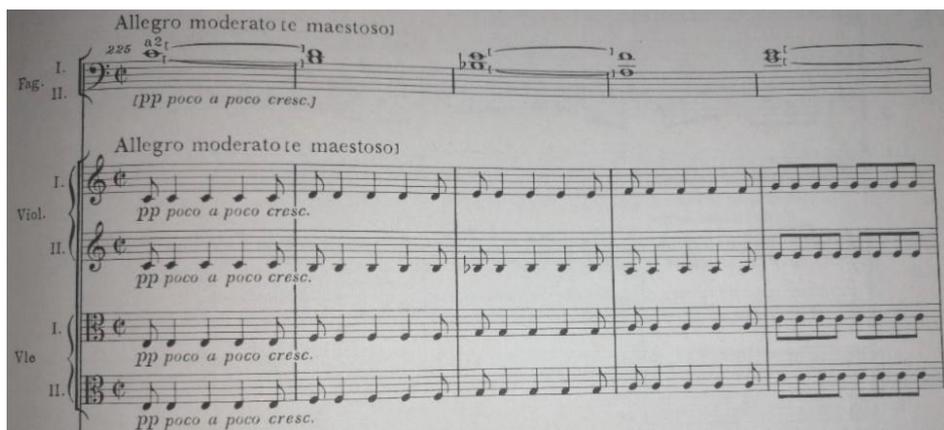
Motiv svítání je zkomponován v následující tempové části *Allegro moderato e maestoso*. Hlavní motiv vyjadřující východ slunce hrají flétny a fagoty, které jsou napsány v delších hodnotách (obr. č. 6). Melodie graduje vzestupně v intervalu sekundy, podobně se objevuje v synkopickém rytmu (smyčcová sekce). Toto vzestupné vedení melodie může značit pomalé vycházení slunce.⁶⁰

⁵⁷ Podrobnější informace zde: HÁJKOVÁ, Tereza. *Mýtus Ariadna a jeho zpracování ve vybraných hudebních dílech* [online]. Bakalářská práce. Pedagogická fakulta Univerzita Hradec Králové, Hradec Králové, 2015 [cit. 2020-04-06]. Dostupné na: file:///C:/Users/X/Desktop/Zadání%20bc%20práce/STAG67225.pdf.

⁵⁸ Tamtéž

⁵⁹ BENDA, Jiří Antonín. *Arianna a Naxos Musica Antiqua Bohemica*, řada II, svazek 10: *partitura*, 1. vydání, Praha: Supraphon, 1984, str. 43

⁶⁰ Podrobnější informace zde: HÁJKOVÁ, Tereza. *Mýtus Ariadna a jeho zpracování ve vybraných hudebních dílech* [online]. Bakalářská práce. Pedagogická fakulta Univerzita Hradec Králové, Hradec Králové, 2015 [cit. 2020-04-06]. Dostupné na: file:///C:/Users/X/Desktop/Zadání%20bc%20práce/STAG67225.pdf.



obr. č. 6 - Arianna a Naxos, takt 225 – 229 ⁶¹

Několik výstupů vytváří další zvukomalebný efekt značící bouři (obr. č. 7). Toto výrazné téma můžeme nalézt několikrát během druhého monologu. Zazní poté, co si Ariadna s hrůzou uvědomí, že je na ostrově sama a volá na Thesea. Místo odpovědi však přijde hukot lesa a hromy. Bouře je vyjádřena ve fortové části *Allegro*, která je rozdělena do několika rychlých pasáží. Začíná motivem hromu, resp. vzestupným unisonem, které hrají všechny nástroje. Motiv poté pokračuje jednotným synkopickým rytmem, který vyjadřuje průběh bouře.⁶²

obr. č. 7 - Arianna a Naxos, takt 434 – 436 ⁶³

⁶¹ BENDA, Jiří Antonín. *Arianna a Naxos Musica Antiqua Bohemica*, řada II, svazek 10: *partitura*, 1. vydání, Praha: Supraphon, 1984, str. 45

⁶² Podrobnější informace zde: HÁJKOVÁ, Tereza. *Mýtus Ariadna a jeho zpracování ve vybraných hudebních dílech* [online]. Bakalářská práce. Pedagogická fakulta Univerzita Hradec Králové. Hradec Králové, 2015 [cit. 2020-04-06]. Dostupné na: file:///C:/Users/X/Desktop/Zadáni%20bc%20práce/STAG67225.pdf.

⁶³ BENDA, Jiří Antonín. *Arianna a Naxos Musica Antiqua Bohemica*, řada II, svazek 10: *partitura*, 1. vydání, Praha: Supraphon, 1984, str. 84

Bouře svým dramatickým charakterem předjímá rovněž tragický konec celého melodramu. Zde se přidává další důležitý nástroj – tympány, které v tremolu zvýrazňují účinek bouře. Celá hudební plocha vygraduje k tragickému konci. Krátké blesky, které jsou opět vyjádřeny rychlým vzestupným unisonem, se střídají po jednom taktu se zoufalými výkřiky Ariadny. Konec melodramu vyvrcholí propojením hudby a mluveného slova, když Ariadna spáchá sebevraždu skokem do rozbouřeného moře. Společně s proměnou scény současně zazní deklamace s melodickou linkou smyčcových nástrojů. Poslední čtyři takty v unisonu uzavírají celý melodram.⁶⁴

2.3. Medea

Bezprostředně po úspěchu *Ariadny na Naxu* dokončil Benda další melodram s názvem *Medea*. I v něm zhudebnil známý antický příběh, který do podoby libreta zpracoval Friedrich Wilhelm Gotter. Premiéra se konala 1. 5. 1775 v Lipsku, tedy pouhé tři měsíce po prvním uvedení *Ariadny*.⁶⁵ Titulní roli opět ztvárnila Charlotte Brandes, i když prvotní záměr ke vzniku tohoto melodramu iniciovala Sophie Seyler, která chtěla v nové inscenaci také vyniknout. *Medea* byla přeložena do češtiny Karlem Thámem a poprvé uvedena společně s *Ariadnou na Naxu* v roce 1885 v Prozatímním divadle v Praze.⁶⁶

Benda později *Medeu* ještě jednou zrevidoval. Nová verze měla oficiální premiéru v roce 1784 v Mannheimu. Změny, které Benda provedl, jsou výrazné a dalekosáhlé co se týče tempa, rytmu, doprovodných postav apod. Orchestrace byla podstatně změněna, hudba byla zkrácena, ale o to efektivněji zpracována. Benda poznamenal na začátku rukopisu v roce 1784: „*Medea s vylepšenou hudbou [...] Přál bych si, abych jí přinesl do divadla v této podobě*“.⁶⁷

⁶⁴ Podrobnější informace zde: HÁJKOVÁ, Tereza. *Mýtus Ariadna a jeho zpracování ve vybraných hudebních dílech* [online]. Bakalářská práce. Pedagogická fakulta Univerzita Hradec Králové. Hradec Králové, 2015 [cit. 2020-04-06]. Dostupné na: <file:///C:/Users/X/Desktop/Zadáni%20bc%20práce/STAG67225.pdf>.

⁶⁵ Podrobnější informace zde: ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4263-1, str. 36

⁶⁶ Podrobnější informace zde: *Česká divadelní encyklopedie* [online]. [cit. 2020-04-02]. Dostupné na: [http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Benda,_Ji%C5%99%C3%AD_Anton%C3%ADn_\(Star%C5%A1%C3%AD_divadlo\)](http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Benda,_Ji%C5%99%C3%AD_Anton%C3%ADn_(Star%C5%A1%C3%AD_divadlo)) zdroj: JAKUBCOVÁ, Alena a Zdeňka PILKOVÁ. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, ed. A. Jakubcová, Praha: Divadelní ústav – Academia 2007, s. 47–49

⁶⁷ [t]akte *Das Bärenreiter-Magazin* [online]. [cit. 2020-04-05]. Dostupné na: <https://www.takte-online.de/en/music-theatre/detail/artikel/georg-anton-benda-medea-erstauffuehrung-mit-katharina-thalbach/index.htm> - „Medea with improved music [...] I wish I had brought it to the theatre in this form right at its birth.”

Benda považoval novou verzi Medei za definitivní a oficiálně platnou, nicméně ji nedokázal prosadit do běžného divadelního repertoáru. Originál této finální verze zůstal dodnes neznámý. Všechna předchozí provedení a existující nahrávky vychází na základě první verze *Medei* z roku 1775.⁶⁸

2.3.1. Děj a hudební obsah

Medea se skládá z jednoho aktu o sedmi výstupech, který probíhá formou několika monologů. Místy však přechází na krátké dialogy. Ze známého antického námětu si libretista Gotter vybral dramatický závěr a rozzuzlení děje.⁶⁹

Příběh pojednává o duševní rozvrácenosti hlavní postavy Medea, která žije s milujícím Iasonem. Ten ji po letech manželství zradí v lásce, kterou opětuje Kreóně. Medea mu nedokáže odpustit. Neovládne svůj vášnivý vztek a nenávisť k Iasonovi a osnuje krutou pomstu. Dramatický závěr vyústí v nejtěžší zločin, který Medea spáchá vůči Iasonovi – zavraždí jejich společné děti⁷⁰

Kromě dvou hlavních postav vystupují i další role, které v díle zaujímají důležité postavení. Z toho důvodu melodram přináší více hudebních ploch a častou synchronizaci hudebního a textového pásma. Vzhledem k závažnosti dějové situace jsou daleko pregnančněji zpracovány reminiscenční motivy. Stejně jako v Ariadně Benda používá podobnou orchestrální instrumentaci.⁷¹

2.3.2. Motiv Medei

Osu díla tvoří především psychologický vývoj Medei, který je dokreslen silnými vnitřními prožitky.⁷² Postava Medei se objevuje takřka v celém díle a její motiv zazní hned v orchestrálním úvodu, který líčí a předznamenává děj ve formě jakési programní přehry. První takty jsou hrané v tempu *Un poco grave e maestoso* ve fortovém unisonu smyčců a některých dechových nástrojů (flétny a fagoty). Celá melodie je navíc podpořena výrazným tečkovaným rytmem. Tento motiv se v celém díle opakuje několikrát (viz obr. č. 8).

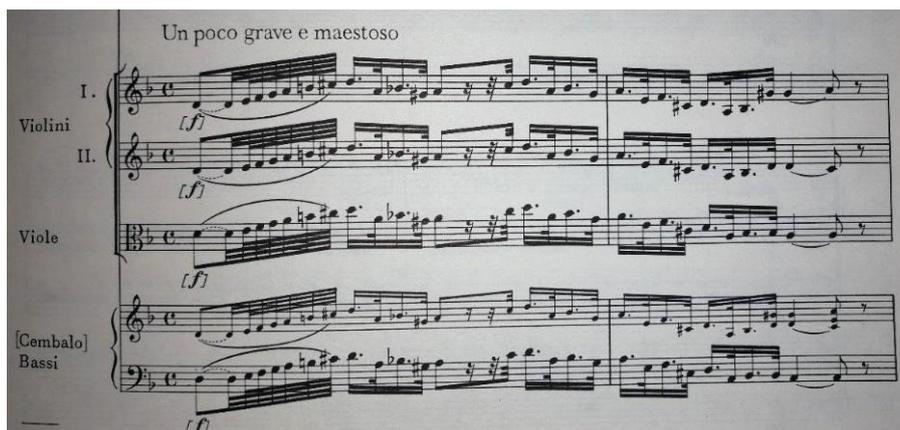
⁶⁸ Tamtéž

⁶⁹ Podrobnější informace zde: ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4263-1, str. 35 - 36

⁷⁰ Tamtéž

⁷¹ Tamtéž

⁷² Hudební ukázky jsou ofoceny z partitury *Medea* (Benda, 1976)



obr. č. 8 - *Medea*, takt 1 – 2 ⁷³

Postava Medei je charakteristická svou "výbušnou" emocionální povahou. Její vášeň a rozpolcené city jsou natolik silné, že si často vynucují spojení hudby a deklamace (obr. č. 9). ⁷⁴

Die Gebeine meines Vaters nicht erzittern?
Nezachvěly by se kosti mého otce?

Meine Brüder nicht die Schmach rächen,
Nepomstili by bratři pohanu,

die ich über sie gebracht habe?
v níž jsem je uvrhla?

Allegro

obr. č. 9 - *Medea*, takt 184 – 189 ⁷⁵

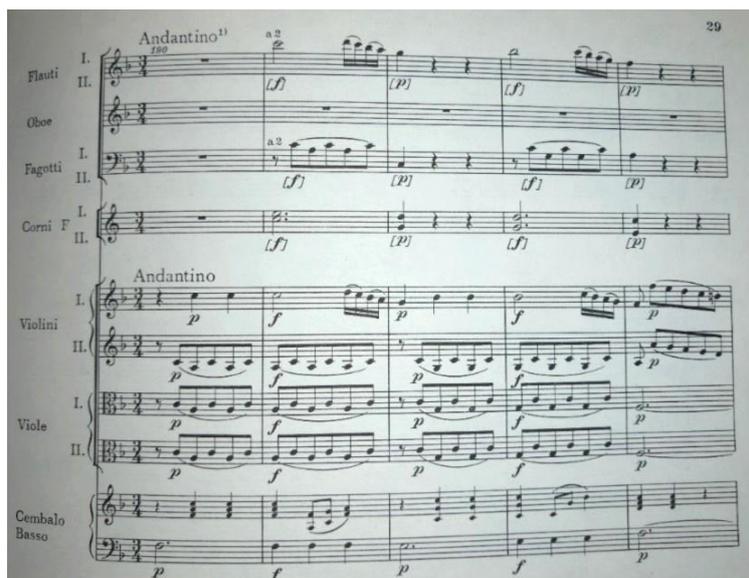
⁷³ BENDA, Jiří Antonín. *Medea*, Musica Antiqua Bohemica, řada II, svazek 8: partitura, 1. vydání, Praha: Supraphon, 1976, str. 1

⁷⁴ Podrobnější informace zde: ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4263-1, str. 35 - 36

⁷⁵ BENDA, Jiří Antonín. *Medea*, Musica Antiqua Bohemica, řada II, svazek 8: partitura, 1. vydání, Praha: Supraphon, 1976, str. 28

2.3.3. Motiv dětí

Hned po hudební ukázce na obr. č. 9 nastupuje motiv dětí Medei coby symbol nevinnosti (obr. č. 10). Tento motiv však nejvíce vynikne na začátku čtvrtého výstupu, kdy se na scéně objeví chůva a Médeiini chlapci (obr. č. 11). Obě verze tohoto motivu jsou téměř identické. Jsou psané v tempu *Andantino* a jemnou melodickou osu tvoří první housle a flétny.



obr. č. 10 - *Medea*, takt 190 – 194 ⁷⁶



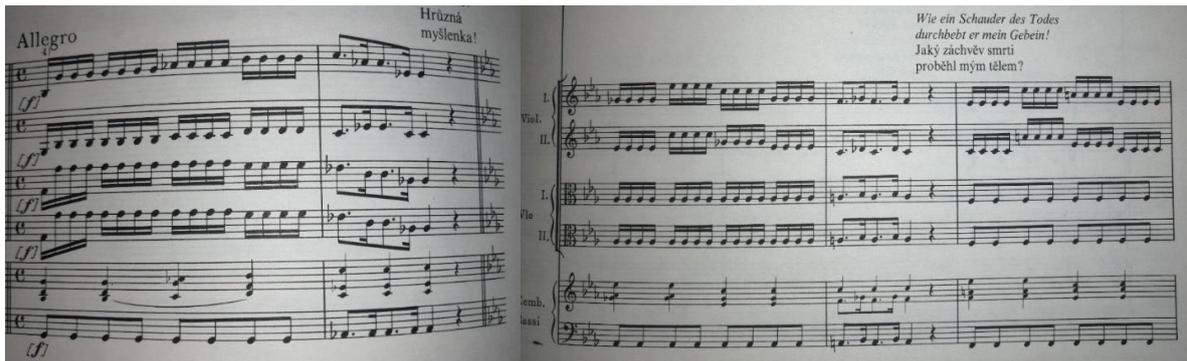
obr. č. 11 - *Medea*, takt 412 – 416 ⁷⁷

⁷⁶ Tamtéž str. 29

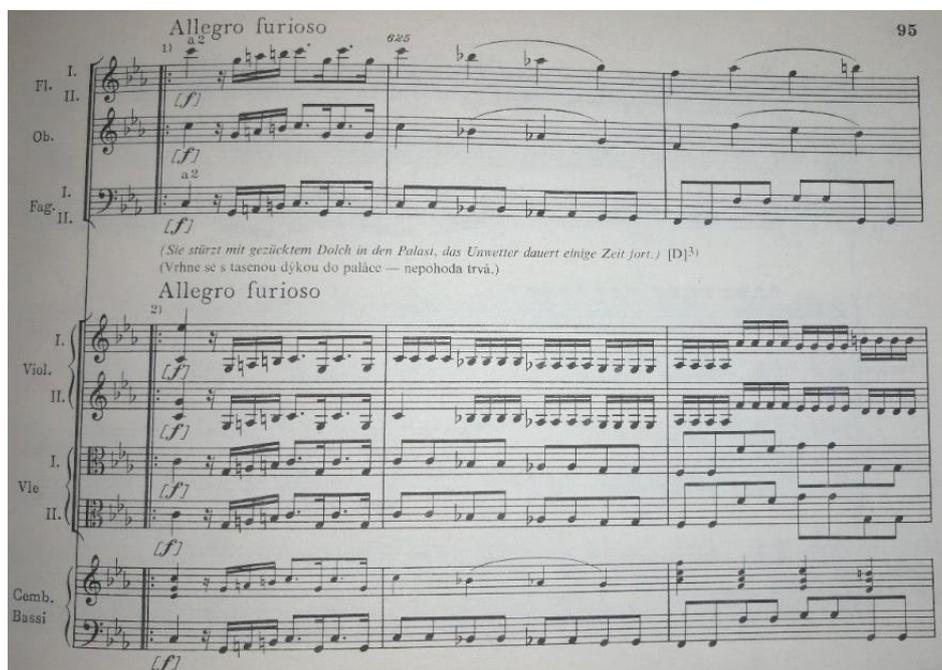
⁷⁷ Tamtéž str. 64

2.3.4. Motiv smrti

Motiv smrti je v díle znázorněn ve dvou podobách. Nejprve zazní jako hrůzná myšlenka Medei usmrtit své syny. To je zřetelné i díky obsahu textu, který pronese Medea (obr. č. 12). Tato myšlenka provází Medeu do té doby, než své syny skutečně usmrtí a probodne je dýkou (obr. č. 13). V obou ukázkách Benda pracuje s pravidelným uspořádáním šestnáctinových hodnot, které hraje smyčcová sekce. Podobné je i tempové označení: *Allegro – Allegro furioso*.



obr. č. 12 - *Medea*, takt 314 -318 ⁷⁸



obr. č. 13 - *Medea*, takt 624 – 626 ⁷⁹

⁷⁸ Tamtéž, str. 48 - 49

⁷⁹ Tamtéž, str. 95

2.3.5. Motiv Iasona

I když Iason poprvé promluví až v posledním sedmém výstupu, jeho téma je zřetelné již ve druhém výstupu (obr. č. 14). Objeví se se svou milenkou Kreónou „ve voze taženém otroky s početnou družinou, přičemž průvod jde v pozadí scény”⁸⁰. Jedná se v podstatě o vojenský pochod za jevištěm psaný v tempovém označení *Marsch*, který hraje orchestr za scénou (*Orchestra dietro la scena*). Skládá se z hoboju, fagotů a lesních rohů. Zajímavé je, že se orchestr za scénou pravidelně střídá v hraní s orchestrem.

ZWEITER AUFTRITT.
DRUHÝ VÝSTUP.
Iason und Kreusa, in einem von Sklaven gezogenen Wagen; zahlreiches Gefolge; der Zug geht hinten über das Theater.
Druhý výstup. Iáson a Kreusa ve voze taženém otroky s početnou družinou; průvod jde v pozadí scény.

Marsch¹⁾

ORCHESTRA DIETRO LA SCENA

Oboi I. II.
Fagotto
Corni G. I. II.
Flauti I. II.
Fagotti I. II.
Violini I. II.
Viola
Cembalo
Bassi

235

1) N: Marsch hinter dem Theater. (Pochod za jevištěm.)
M. B. 2: Marsch von fern. (Pochod zdaleky.)
c. Zweiter Auftritt. Iason und Kreusa. (Druhý výstup. Iáson a Kreusa.)

H 5451

obr. č. 14 - *Medea*, takt 233 – 236 ⁸¹

⁸⁰ BENDA, Jiří Antonín. *Medea*, Musica Antiqua Bohemica, řada II, svazek 8: partitura, 1. vydání, Praha: Supraphon, 1976, str. 4

⁸¹ Tamtéž, str. 34

3. Wolfgang Amadeus Mozart a jeho melodramatické dílo

Melodram jako nový hudebně dramatický žánr si podmanil mnoho významných kulturních center v Evropě. Nejvíce se rozšířil v německých a rakouských městech – od Goty a Výmar, až po Mannheim, Mnichov, Darmstadt, Berlín, Vídeň atd.⁸²

První Bendovy melodramy z roku 1775: *Ariadna na Naxu* a *Medea* patřily zcela jistě k nejprogresivnějším kompozicím tehdejší doby a podnítily řadu významných umělců k vytvoření podobných děl. Mezi nimi byl i Wolfgang Amadeus Mozart. Tehdy již dvaadvacetiletý skladatel se s melodramy ještě do té doby nesetkal. Navštívil dvě představení *Medei*, která se uskutečnila roku 1778 v Mannheimu. Stejně tak poznal i druhý Bendův melodram *Ariadnu na Naxu*.⁸³ Z obou melodramů byl ohromen a několikrát se o nich pozitivně zmínil ve svých dopisech. V jednom z nich píše svému otci:

„Nevím, psal-li jsem Vám něco o tomto druhu kusů, když jsem zde byl poprvé? Tehdy viděl jsem zde provozovati takový kus dvakráte s největší zálibou! Věřu nikdy mne ještě nic tak nepřekvapilo! Neboť vždy domníval jsem se, že něco takového nemůže míti efekt. Zajisté víte, že se při tom nezpívá, nýbrž deklamuje, a že hudba podobá se obligátnímu recitativu; místy mluví se též mezi hudbou, což mívá pak účinek nejrozkošnější.[...]”⁸⁴

V Mannheimu, kde Mozart pobýval několik dní, vystupovala také Seylerova společnost. Ředitel této společnosti navázal kontakt s Mozartem, kterému zadal objednávku k vytvoření duodramatu *Semiramis* na text Otto Heinricha von Gemmingena⁸⁵. Své nadšení z nové výzvy vyjádřil Mozart ve stejném dopise z roku 1778 po provedení *Medei*:

⁸² Podrobnější informace zde: ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4263-1, str. 39

⁸³ Podrobnější informace zde: HOSTINSKÝ, Otakar. *O melodramatu* [online]. 1885 [cit. 2020-06-04]. Dostupné na: https://cs.wikisource.org/wiki/O_melodramatu

⁸⁴ Pokračování dopisu – viz pozn. pod čarou č. 1: HOSTINSKÝ, Otakar. *O melodramatu* [online]. 1885 [cit. 2020-06-28]. Dostupné na: <https://www.cesky-jazyk.cz/citanka/otakar-hostinsky/o-melodramatu.html#axzz6Qf6NkKZA>

⁸⁵ Podrobnější informace zde: HOSTINSKÝ, Otakar. *O melodramatu* [online]. 1885 [cit. 2020-06-04]. Dostupné na: https://cs.wikisource.org/wiki/O_melodramatu

„[...]Pan z Dalbergů jest jejím ředitelem, ten nepustí mne odsud, dokud mu nesložím nějaké duodrama; a skutečně jsem se ani dlouho nerozmýšlel, neboť bylo vždy přáním mým psáti drama tohoto způsobu. [...]”⁸⁶

Mozartův plán zkomponovat *Semiramis* se však neuskutečnil a není jasné, proč se tomu tak stalo. Jeho údajná kompozice k této "deklamované opeře" je nezvěstná. Dokonce se uvádí, že vůbec nevznikla, protože se nezachovalo ani libreto. Mozart poté použil melodramatická díla, které vložil do jiných hudebně-dramatických děl. Mozartova melodramatická čísla můžeme nalézt v opeře *Zaide*, které nahrazují recitativy, v opeře *Idomeneo, král krétský* a ve scénické hudbě k činohře *Thamos, král egyptský* na text Tobiase Philippa von Geblera.⁸⁷ V tomto případě nejde o samotné melodramy, ale pouze o uzavřené melodramatické pasáže, které v rámci celého díla zastávají doprovodnou (obligátní) funkci.

3.1. Fragment opery *Zaide*

Po nejasném konceptu *Semiramis* usiluje Mozart o zkomponování jiného díla s prvky melodramu, které v operním repertoáru zaujímá poněkud zvláštní místo. Jedná se o nedokončený singspiel *Zaide* psaný na původní námět herce a ředitele německé herecké společnosti Franze Josepha Sebastianiho *Das Serail*. Autorem libreta je Johann Andreas Schachtner.⁸⁸

Mozart začal na této opeře pracovat během podzimu roku 1779, ale v polovině následujícího roku kompozici přerušil pravděpodobně kvůli objednavce kurfiřtského dvora v Mnichově, pro který v roce 1781 dokončil operu *Idomeneo, král krétský*. K *Zaide* se už nikdy nevrátil, možná i díky další práci na připravovaném singspielu *Únos ze serailu*, který následoval okamžitě po

⁸⁶ Viz dopis pokračování viz pozn. pod čarou č. 1) HOSTINSKÝ, Otakar. *O melodramatu* [online]. 1885 [cit. 2020-06-28]. Dostupné na: <https://www.cesky-jazyk.cz/citanka/otakar-hostinsky/o-melodramatu.html#axzz6Qf6NkKZA>

⁸⁷ Podrobnější informace zde: HOSTINSKÝ, Otakar. *O melodramatu* [online]. 1885 [cit. 2020-06-04]. Dostupné na: https://cs.wikisource.org/wiki/O_melodramatu

⁸⁸ Podrobnější informace zde: JANDA, Jakub a Suzanne VOHNOUTOVÁ EL ROUMHAINOVÁ. *Program ke scénickému provedení opery *Zaide**. Plzeň, 2017

Idomeneovi.⁸⁹ Možným důvodem bylo také neuznání libreta, které nevyhovovalo podmínkám pro divadelní provoz.⁹⁰

Teprve po skladatelově smrti v roce 1799 objevila manželka Constanze originální fragmenty této opery, které zůstaly bez názvu. Mozart po sobě zanechal pouze pěvecká čísla včetně několika klíčových poznámek. Předehra, mluvený text a konec singspielu zcela chyběly. Zachovaný autograf se posléze dostává do rukou německého nakladatele a skladatele Johanna Antona Andrého, který nedokončenému dílu přidal předehru a závěrečný čtyřzpěv.⁹¹

Pro spolupráci na dokončení díla oslovil také hudebního kritika Carla Gollmicka, jež doplnil chybějící text. A byl to také André, který vtiskl opeře její konečný název *Zaide* podle hlavní postavy. V roce 1838 byly práce na opeře dokončeny. Premiéra nové verze díla se uskutečnila až po téměř třiceti letech - 27. ledna 1866 ve Frankfurtu nad Mohanem.⁹²

Česká premiéra opery *Zaide* se konala 1. února 2006 ve Velké synagoze v Plzni v rámci festivalu Smetanovské dny. Iniciátorem plzeňského nastudování a rekonstrukce opery byl uznávaný muzikolog a pedagog Andreas Kröper, který zde dílo uvedl v koncertní podobě.⁹³

3.1.1. Děj a hudební obsah

Zaide je zpracována na námět vysvobození poddaných Evropanů z tureckého zajetí. Tureckou tematiku Mozart rovněž použil ve svém pozdějším singspielu *Únos ze Serailu*. V obou operách dokonce vystupují některé role, které jsou totožné. V *Zaide* figurují dvě hlavní postavy – otrok Gomatz a sultánova favoritka Zaide. Pěvecké obsazení doplňují další postavy: Sultán Soliman, Allazim - přítel

⁸⁹ Tamtéž

⁹⁰ Ze dne 18. dubna 1781 se dochoval dopis, v němž Mozart píše otci o jisté demotivaci v kompozici během pobytu ve Vídni. Jeho dílo s námětem „Das Serail“ nebylo úplně přijato: „Wegen dem Schachtner seiner Operette ist es nichts...Ich habe nur gesagt, daß das Stück, die langen Dialoge ausgenommen, welche aber leicht abzuändern sind, sehr gut seye, aber nur für Wien nicht, wo man lieber komische Stücke sieht“. Zdroj: TENSCHERT, Roland. *Zeno.org* [online]. [cit. 2020-06-04]. Dostupné na: <http://www.zeno.org/Musik/M/Tenschert,+Roland/Mozart.+Ein+K%C3%BCnstlerleben+in+Bildern+und+Dokumenten/Im+Dienste+des+Erzbischofs/Ein+von+Mozart+in+Angriff+genommenes+Singspiel+%C2%BB+Zaide%C2%AB>

⁹¹ Podrobnější informace zde: JANDA, Jakub a Suzanne VOHNOUTOVÁ EL ROUMHAINOVÁ. *Program ke scénickému provedení opery Zaide*. Plzeň, 2017

⁹² Tamtéž

⁹³ Tamtéž

Gomatze a sluha Sultána Solimana, Osmin – obchodník a sbor otroků. Zaram, velitel stráže, představuje mluvenou roli.⁹⁴

Zaide se skládá ze dvou dějství, přičemž druhé je nedokončené a je završeno finálním kvartetem. Děj se odehrává v 16. století v Turecku v paláci Sultána Solimana. V prvním dějství vystupuje sbor otroků včetně Gomatze, který je zcela vyčerpán z namáhavé práce a usne na zahradě paláce. Zatímco spí, uvidí jej Zaide, která se do něj zamiluje. Protože ho nechce budit, položí vedle něj svůj portrét. Gomatz se v zahradě probudí a spatří podobiznu Zaide, do které se také okamžitě zamiluje. Když se oba dva potkají, vyznají si lásku a rozhodnou se, že společně uprchnou. Allazim se jim snaží pomoci s útekem.⁹⁵

Druhé dějství zahajuje výstup Sultána Solimana. Když se dozví o útěku Zaide a Gomatze, rozhodne se pomstít. Povolá svého velitele stráže Zarama a nařídí mu, aby oba hříšníky našel. Osmin, který obchoduje s otrokyněmi, nabízí místo Zaide ještě jiné, krásnější otrokyně, ale to Sultána Solimana ještě více rozhněvá. Gomatz a Zaide jsou dostiženi a předvedeni před Sultána Solimana, na jehož příkaz je Zaram odsoudí k trestu smrti. Dopaden je rovněž i Allazim, který je obviněn ze zrady a spolupodílení se na útěku. V závěrečném kvartetu se všichni uprchlíci zoufale snaží přesvědčit Sultána Solimana, aby je ušetřil krutému trestu.⁹⁶

V tuto chvíli končí druhé dějství a celá opera, poněvadž chybí zbylá část libreta. Není tedy vůbec jasné, jaké bude rozzuzlení děje – jestli si zhrzený Sultán Soliman bude stát za svým slovem a oba uprchlíky nechá popravit, nebo jim velkoryse odpustí.

Orchestr se skládá z klasického obsazení, kde kromě kompletní smyčcové sekce hrají flétny, hoboje, fagoty, lesní rohy, trumpety a tympány.

3.1.2. Melodramatický monolog Gomatze

Opera *Zaide* obsahuje celkem patnáct hudebních čísel, z toho dva jsou melodramy. Jeden je součástí prvního dějství, v němž vystupuje otrok Gomatz. Toto poměrně rozsáhlé melodramatické číslo začíná po krátké úvodní sborové

⁹⁴ Tamtéž

⁹⁵ Tamtéž

⁹⁶ Tamtéž

části otroků. Soustředí se především na psychologický vývoj Gomatze, který je zpracován podobně u Bendy v hlavní ženské postavě Medea ve stejnojmenném melodramu.

Text svědčí o velkém trápení, který Gomatze prožívá po náročné práci v paláci Sultána Solimana. Ve svém výstupu až pateticky nařiká a prožívá svoje pocity, které jsou způsobeny jeho fyzickým a psychickým vyčerpáním. Text je dramaticky a výrazově ztvárněn současně s hudbou, která představuje jakési zrcadlo Gomatzeova stavu.

Mozart použil v tomto melodramu pouze několik hudebních nástrojů, to proto, aby menší obsazení přesněji vylíčilo vnitřní prožitek Gomatze. Hraje smyčcový základ a místy se připojují také hoboje a fagoty.

Melodram je rozdělen do několika částí, což je způsobeno nevyrovnanými pocity Gomatze a jeho vnitřním rozpolčením. Mozart často slučuje text s hudebním doprovodem. V celém výstupu k tomu dojde třikrát.

Samotný text je natolik procítěn, že si vyžaduje několik výrazných dramatických gradací, které spějí až k samotnému vrcholu. Ty často způsobí mnoho nečekaných hudebních změn – prudké změny tempa, dynamiky a harmonie. Další ukázka zachycuje dramatický okamžik v neobvyklém harmonickém postupu, který dovrší Gomatzeovu duševní rozpolcenost.⁹⁷ Jedná se o postupný přechod akordů z a moll - H dur ve forte do nečekaného zakončení c moll v pianu (obr. č. 15). Tomu předchází krátké dramatické pasáže.⁹⁸

⁹⁷ Hudební ukázky jsou ofoceny z partitury *Zaide* (nakladatelství Bärenreiter Kassel, Mozart, 1957)

⁹⁸ Pro lepší přehled je uveden v přílohách doslovný překlad textu obou melodramů, který byl přeložen do češtiny ke scénickému provedení opery *Zaide* (rok 2018 – zahajovací koncert festivalu Melodramfest).

15

Warum gibst du mir
wenigst nicht auch ein
Herz wie das ihre--

ip

hart wie der Stein,
den sie mühesam
zersplittern--

f p

19

entsetzlich!

Fühllos bei der strengsten
Arbeit jauchzen sie noch
laut ihren Unsinn--

Allegretto

das erwartete Zeichen zur Er-
holungsstunde macht sie so
munter, als wenn sie kein zwei-
tes zu fürchten hätten, das
ihnen bald wieder das Gegen-
teil verkündigen wird.--

f p

obr. č. 15 – Zaide, takt 20 – 21 ⁹⁹

3.1.3. Motiv Zaide

Je zapotřebí upozornit na okolnost, že v celém melodramu neustále dochází k tempovým změnám. Během prvního melodramatického výstupu Gomatz nastane situace, kdy Gomatz usne zcela vyčerpán na zahradě paláce Sultána Solimana. Zdá se mu sen, během kterého se zjeví Zaide, což ukazuje následující obr. č. 16. Motiv Zaide začíná v tempovém označení *Andantino* a vystihuje ho líbivá melodie hoboje s pravidelným doprovodem smyčcové sekce. Toto téma se pak znovu objeví v následující známé árii Zaide "Ruhe sanft".

⁹⁹ MOZART, Wolfgang Amadeus. *Zaide (Das Serail)*: partitura., 1. vydání, London: Bärenraiter Kassel, 1957., str. 6

obr. č. 16 – Zaide, takt 53 – 69 ¹⁰⁰

Zajímavý je však průběh celého Gomatzova snu, který je dvakrát narušen tempovou změnou *Allegro*. Poprvé tato změna představuje Gomatzovo zaleknutí a po druhém provedení *Allegro* se Gomatz ze snu zcela probudí.

3.1.4. Melodramatický monolog Sultána Solimana

Další melodram, který zahajuje druhé dějství opery *Zaide*, je oproti melodramatickému výstupu Gomatzovi jednodušeji zpracovaný. Vystupuje v něm rozčilený Sultán Soliman, který se dozvěděl o útěku otroka Gomatz a Zaide.

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 9

Text popisuje Sultánův hněv, pomstychtivost a nenávisť vůči Zaide. Úvodní velkolepý vstup v unisonu zachycuje tento úryvek (obr. č. 17).

obr. č. 17 – Zaide, začátek 2. dějství ¹⁰¹

Vzhledem k tomu, že celý melodram je postaven na kontinuálním dramatickém projevu Sultána Solimana, je hudba psaná ve stejně silné dynamické hodnotě (kromě dvou krátkých částí). Hudební struktura je též založena na určité jednotvárnosti. Krátké a mnohdy podobné hudební pasáže se pravidelně střídají s interpretovaným textem většinou po dvou až čtyřech taktech (obr. č. 18).

obr. č. 18 – Zaide, takt 30 – 37 ¹⁰²

V jednom případě dokonce dochází k propojení obou složek, kde se zároveň mění dynamika na pianissimo, které po crescendo přechází na forte (viz obr. č. 19).

¹⁰¹ Tamtéž, str. 64

¹⁰² Tamtéž, str. 67



obr. č. 19 a 20 – Zaide, takt 43 – 50 ¹⁰³

Celý melodramatický výstup Sultána Solimana je založen na jednom tempovém označení *Allegro con brio*, to znamená, že zde nedochází k žádným výrazným tempovým změnám. Celkově tento melodram působí jako jednolitý celek, který však ve spojení s interpretovaným textem vytváří neustálé napětí. Jeho dramatická stránka melodramu je navíc podpořena tympány, které jsou ještě uplatněny v následující árii Sultána Solimana „Der stolze Löw' lässt sich zwar zähmen“.

¹⁰³ Tamtéž, str. 68 - 69

3.2. Porovnání melodramatické techniky Zaide a Bendových melodramů

V této kapitole si nejprve shrneme základní charakteristiku *Ariadny na Naxu* a *Medei*. Benda vycházel z různých antických námětů, ze kterých si, jak bylo tehdy obvyklé, vybral až dramatický závěr děje.

Oba melodramy byly velmi oblíbené a etablovaly se jako dva prototypy odlišného charakteru. *Ariadna na Naxu* je vnímána jako duodrama lyrického typu skládající se ze dvou důsledných monologů, které na sebe plynule navazují. *Medea* je vystavěna na výraznějším dramatickém tématu, objevuje se v ní celkem sedm uzavřených výstupů.¹⁰⁴ Vzhledem k početnějšímu obsazení (pět osob) je *Medea* složena z více hudebních ploch a několika monologů, které však místy přechází na krátké dialogy. Závažnost tématu si rovněž vyžaduje častější synchronizaci textu a hudby. *Medea* je tedy mnohem komplikovanější dílo. V *Ariadně na Naxu* je však mimořádná hudební tónomalba krajinné scenerie, což v *Medei* nikde nenajdeme.

Základním znakem obou melodramů je celková vyváženost deklamace a hudby – tyto složky se pravidelně střídají. Podobná je rovněž instrumentace. Benda cíleně využívá barev některých hudebních nástrojů k vyjádření citů a emocí (hoboj pro milostný cit, fagot pro pochmurnou náladu apod.).¹⁰⁵ V obou melodramech vystupuje orchestr za scénou značený jako *Orchestra dietro la scena*.

Za povšimnutí stojí Bendovo jedinečné užití návratných motivů, na které narazíme již během ouvertury. V melodramu *Medea* se však tyto motivy objevují častěji a jsou výrazněji zpracované.

Nyní se budeme zabývat strukturou dvou melodramatických pasáží, které jsou součástí Mozartovy opery *Zaide*. Ty v rámci celého díla zastávají doprovodnou funkci. Jedná se tedy o melodramatická čísla obsažená v jiném žánru, nikoliv o samostatná hudebně-dramatická díla, jak je tomu u Bendových melodramů. Z toho důvodu jsou při komparaci melodramatické techniky Bendových

¹⁰⁴ Podrobnější informace zde: *Česká divadelní encyklopedie* [online]. [cit. 2020-04-06]. Dostupné na: [http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Benda,_Ji%C5%99%C3%AD_Anton%C3%ADn_\(Star%C5%A1%C3%AD_divadlo\)](http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Benda,_Ji%C5%99%C3%AD_Anton%C3%ADn_(Star%C5%A1%C3%AD_divadlo)) zdroj: JAKUBCOVÁ, Alena a Zdeňka PILKOVÁ. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, ed. A. Jakubcová, Praha: Divadelní ústav – Academia 2007, s. 47–49

¹⁰⁵ Podrobnější informace zde: ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4263-1, str. 36

melodramů a Mozartovy Zaide použity konkrétní ukázky z partitur, které vystihují důležitá místa charakterizující hudební a textovou strukturu, instrumentaci, tematicko-motivickou práci a s ní spojené další výrazové prostředky (harmonie, rytmus, dynamika apod.).

Bendovy melodramy obsahují více hudebních ploch, což je dáno tím, že jejich zpracování je rozsáhlejší, než u melodramatických pasáží Mozartovy opery *Zaide*. Zaměříme-li se na hudebně-textovou strukturu všech zmíněných melodramů, zjistíme, že běžně dochází k pravidelnému střídání hudby a deklamace. Tyto složky jsou vyvážené i z hlediska postupné dramatické gradace spějící až k samotnému vrcholu. Platí, že kratší úseky hudby a textu zvýrazňují účinek gradace. Některé situace si často vynucují synchronizaci hudby a mluveného slova. Benda i Mozart používali fermaty, které k tomuto účelu sloužily jako prostředek k propojení hudby a interpretovaného textu (viz obr. 15 a 21). V obou případech navíc dojde k nečekanému harmonickému zakončení.

250 2)

*Soll ich dies Getöse der Freude
in bange Klagen,
in stummes Trauern verwandeln?
A proměnit tyto zpěvy radosti
v tesklivý nářek,
v němý smutek?*

*Soll ich mich in den Tempel wagen,
und das schändliche Paar
am Fuße der zürnenden Statuen würgen?
Mám se odvážit do chrámu
a zardousit hanebný pár
před sochami bohů?*

obr. č. 21 – Medea, takt 250 ¹⁰⁶

Dialog mezi hudbou a textem párkrát přeruší hudební mezihry různých rozsahů, při nichž dochází k posunu děje a hudba zde zastává roli vypravěče (obr. č. 16).

¹⁰⁶ BENDA, Jiří Antonín. *Medea*, Musica Antiqua Bohemica, řada II, svazek 8: partitura, 1. vydání, Praha: Supraphon, 1976, str. 38

V rámci střídání hudby a deklamace často dochází k opakování podobných hudebních úseků, které zazní v jednom tempovém označení (obr. č. 18 a 22). Benda však vložil do melodramů i hudební plochy, které jsou si naprosto identické. Hodně používal tečkovaný rytmus a rychlé běhy v unisonu¹⁰⁷.

Allegro³⁾

Fag. II. *(f)*

Ich einer Kreusa nachgesetzt!
Já, a na mém místě Kreusa!

Ha, Treuloser!
Ó ty věrolomný!

Allegro

Viol. I. *(f)*

Viol. II. *(f)*

Vla. I. *(f)*

Vla. II. *(f)*

Cemb. Bassi *(f)*

Fag. II. *a2*

Ist das mein Lohn?
To je má odměna?

Hast du vergessen,
daß dein Leben
Což zapomněls,
že mně vděčíš

1) A, B 2, B 3: Allegro assai
2) M, B 2, B 3: ♯ D, M, C

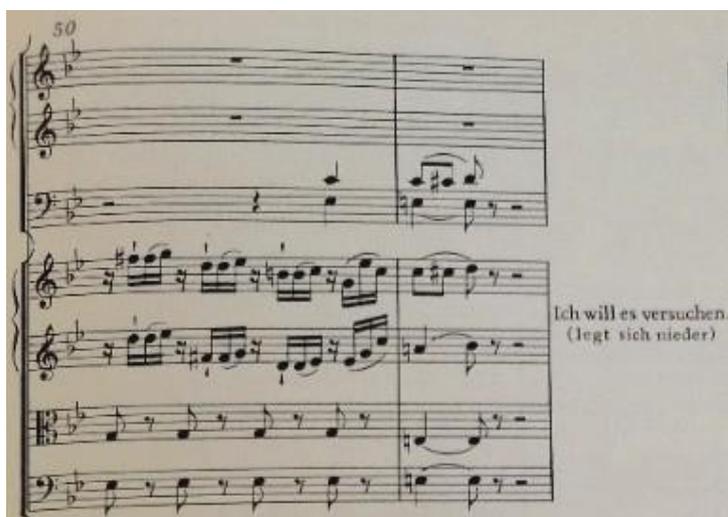
obr. č. 22 – Medea, takt 137 – 144 ¹⁰⁸

Při kompozici melodramů Mozart i Benda často experimentovali s harmonií, tempovým a dynamickým vývojem apod. Další ukázka (obr. č. 23) upozorňuje na neobvyklý harmonický postup, který použil Mozart v melodramatickém výstupu

¹⁰⁷ Tamtéž, str. 4

¹⁰⁸ Tamtéž, str. 21

Gomatze. Zachycuje okamžik, kdy je Gomatz zcela vyčerpán a začíná usínat. Tento moment je vystižen v taktu č. 51, kdy sextakord a moll chromaticky přechází do neúplného zmenšeně malého septakordu s přidanou sextou.



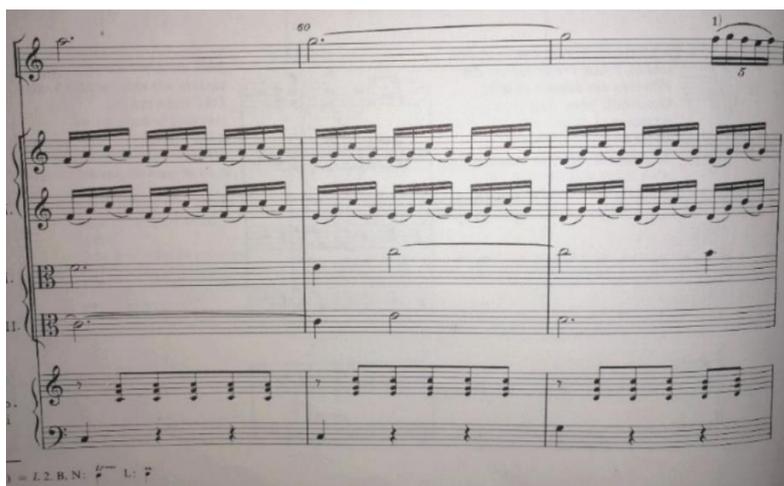
obr. č. 23 – Zaide, takt 51 ¹⁰⁹

Významná je rovněž Mozartova práce s tempem, která je stejně jako u dvou prvních Bendových melodramů velmi rozmanitá a má vliv na celkovou hudební výstavbu. Zatímco melodram Sultána Solimana je založen pouze na jednom tempovém označení, u melodramu Gomatze narazíme hned na několik tempových změn s různými hudebními plochami (*Adagio – Allegro – Allegretto – Con più di moto – Adagio – Andantino – Allegro – Andantino – Allegro – Andantino – Allegro*). Benda i Mozart cíleně využívali metrických změn, které, jak blíže popsal Brandes, dokreslují výrazový kontrast.¹¹⁰

Bendovo pojetí melodramu přineslo zcela nové užití návratných motivů, které byly pro Mozarta velkou inspirací. Nicméně vzhledem k povaze a rozsahu melodramatických pasáží z opery *Zaide* nemohl s nimi efektivně pracovat. To, co ale zásadně spojuje Bendu a Mozarta v kompozici melodramů, je tematicko-motivická práce. Typickým příkladem je Mozartovo pojetí Gomatzova snu, ve kterém se zjeví *Zaide* (viz obr. č. 16). Tento motiv představuje sólový nástroj - hoboj, který byl všeobecně oblíbený pro vyjádření mislostného citu (viz obr. č. 24)

¹⁰⁹ MOZART, Wolfgang Amadeus. *Zaide (Das Serail)*: partitura., 1. vydání, London: Bärenraiter Kassel, 1957., str. 9

¹¹⁰ BENDA, Jiří Antonín. *Arianna a Naxos Musica Antiqua Bohemica*, řada II, svazek 10: *partitura*, 1. vydání, Praha: Supraphon, 1984, str. 4



obr. č. 24 - Arianna a Naxos, takt 59 – 61 ¹¹¹

Motiv Gomatzova snu je charakteristický svou mezihrou, která líčí jeho celkový průběh. Ten je dán několika výraznými hudebními prostředky. Především se jedná o kombinaci synkopického rytmu a vázané melodické linky. Synchronizace těchto složek upozorňuje na skutečnost, že se Gomatz probouzí ze snu (viz obr. č. 16). Stejný způsob provedení motivu snu objevíme v Bendově melodramu *Ariadna na Naxu* (obr. č. 25).

obr. č. 25 – Arianna a Naxos, takt 150 – 154 ¹¹²

Zajímavá je rovněž kombinace synkopického rytmu a dynamiky s ohledem na vývoj celého motivu. Následující dva hudební úryvky poukazují na zpracování motivu s odlišným průběhem (usínání x probouzení se ze snu). Zatímco Benda použil při probouzení Ariadny postupné crescendo (obr. č. 26), Mozart naopak

¹¹¹ Tamtéž, str. 16

¹¹² Tamtéž, str. 33

upřednostnil decrescendo v momentě, když Gomatz usne v závěru melodramu (obr. č. 27) Tento princip melodramatické techniky je z hlediska vyjádření dějového obsahu velmi podobný u obou skladatelů.

obr. č. 26 – *Arianna a Naxos*, takt 69 – 73 ¹¹³

obr. č. 27 – *Zaide*, takt 90 – 95 ¹¹⁴

Benda i Mozart zvolili velmi podobné orchestrální obsazení (pouze v Bendových melodramech je přidáno cembalo, které slouží jako podpůrné basso continuo). Oba skladatelé většinou komponovali pro smyčcový základ. K tomu přidali hoboj a fagot, které často figurovaly jako sólové nástroje a zastávaly určitý atribut

¹¹³ Tamtéž, str. 18

¹¹⁴ MOZART, Wolfgang Amadeus. *Zaide (Das Serail)*: partitura., 1. vydání, London: Bärenraiter Kassel, 1957., str. 11

v melodramu (obr. č. 28). Benda používal housle, pro které psal rozsáhlý sólový part (u Mozarta to tak nebylo).

The image shows a page of a musical score for the opera Arianna a Naxos, measures 390-391. The tempo is marked 'Adagio' and the time signature is 3/4. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute I, Oboe I, Bassoon I, Violin I and II, Viola I and II, Cymbals and Basses, and Violoncello. The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The Violoncello part is specifically noted with a *f* dynamic in the second measure of the lower system.

obr. č. 28 – Arianna a Naxos, takt 390 – 391¹¹⁵

¹¹⁵ BENDA, Jiří Antonín. *Arianna a Naxos Musica Antiqua Bohemica*, řada II, svazek 10: *partitura*, 1. vydání, Praha: Supraphon, 1984, str. 74

Závěr

Jiří Antonín Benda se zasloužil o další vývoj německého melodramu a hudebně-dramatického žánru vůbec. Jeho první melodramy z roku 1775 *Ariadna na Naxu* a *Medea* byly tak úspěšné, že prokazatelně podnítily i Wolfganga Amadea Mozarta k pokusům o tento způsob zpracování slova a hudby. I když chtěl Mozart navázat na Bendovo jedinečné a originální pojetí melodramu, jeho melodramatická čísla na sebe neupoutala pozornost.

Z Mozartovy tvorby se mimojiné dochovaly dva melodramatické monology z nedokončené opery *Zaide*, které vznikly těsně po uvedení Bendovy *Ariadny na Naxu* a *Medei*. Na základě toho byla provedena analýza, resp. komparace melodramatické techniky těchto děl. Výsledky naznačují, že se Mozart inspiroval Bendovým způsobem zpracovávání motivů. S tím souvisí jeho časté užívání synkopického rytmu, synchronizace hudby a textu pomocí fermat, kde navíc dochází k nečekanému harmonickému zakončení. Oba skladatelé používají velmi podobnou instrumentaci běžného klasicistního obsazení, především se zaměřují na některé sólové nástroje charakterizující průběh děje nebo konkrétní postavy.

Bibliografie

Literatura

- HÁJKOVÁ, Tereza. *Mýtus Ariadna a jeho zpracování ve vybraných hudebních dílech*: Bakalářská práce. Pedagogická fakulta Univerzita Hradec Králové. Hradec Králové, 2015, 57 s.
- HENKE, Burkhard, Suzanne KORD a Simon RICHTER. *Unwrapping Goethe's* Weimar. New York: Camden House, 2000
- KOUBA, Jan. ABC hudebních slohů: Od raného středověku k W. A. Mozartovi. Praha: Editio Supraphon, 1988, 166 s.
- RACEK, Jan. Česká hudba: Od nejstarších dob do počátku 19. století. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, 333 s.
- SELČANOVÁ, Zuzana. Slovo a hudba v soudobém českém melodramu: teze disertační práce,, Universita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, Praha, 2016, 19 s.
- ŠIMONOVÁ, Barbora. Česká hudební emigrace a její vliv na zrání evropského hudebního klasicismu, Bakalářská práce. Západočeská univerzita v Plzni., Plzeň, 2012, 47 s.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. Zdeněk Fibich a český koncertní melodram. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014., ISBN 978-80-244-4263-1., 295 s.

Partitury

- BENDA, Jiří Antonín. Arianna a Naxos Musica Antiqua Bohemica, řada II, svazek 10: partitura, 1. vydání, Praha: Supraphon, 1984, 118 s.
- BENDA, Jiří Antonín. Medea, Musica Antiqua Bohemica, řada II, svazek 8: partitura, 1. vydání, Praha: Supraphon, 1976, 126 s.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. Zaide (Das Serail): partitura., 1. vydání, London: Bärenraiter Kassel, 1957., 201 s.

Programy

- JANDA, Jakub a Suzanne VOHNOUTOVÁ EL ROUMHAINOVÁ. *Program ke scénickému provedení opery Zaide*. Plzeň, 2017

Přílohy



Příloha č. 1 – Jiří Antonín Benda ¹¹⁶

¹¹⁶ *Osobnosti kultury.cz* [online]. Praha: Divadelní ústav, 2001 [cit. 2020-06-19]. Dostupné na: <http://www.osobnosti-kultury.cz/jiri-antonin-benda-459.html>

**Příloha č. 2 – Překlad melodramatického výstupu Gomatze z opery
Zaide (autor: Karla Kubíčková)**

1. JEDNÁNÍ
(Zahrada Sultána Solimana)

2 – Melodrama (Gomatz)

(Gomatz sám. Zanechává práce. Lomí rukama.)

GOMATZ

Nevyzpytatelný osude! -

- Zavedl jsi mne mezi tyto bezbožné zločince -
- mezi ty -
- kteří si sami svými činy nasadili zasloužená pouta -
- mne, nevinného! -
- Ach! -
- Proč mi alespoň nedáš stejné srdce, jako jsou ta jejich -
- tvrdá jako kámen,
který se dá roztříštit jen stěží -
- strašné! -
- I při té nejtvrděší práci se nesmyslně radují -
- očekávané znamení ohlašující přestávku je velmi rozveseluje, -
- a mne -
- nebohého -
- opouští veškerá radost -
- od rána do večera -
- od večera do rána -
- Žádný balzám nezhojí rány mé duše. -
- Mne však toto znamení děsí: -
- Při odpočinku mého neustále namáhaného těla se probouzí můj otupělý rozum
a s ním i bezmezná trápení mé duše: znovu si uvědomím své minulé i budoucí
trápení! -

- Ó běda! Jak slabý se cítím po celém těle! Jak zesláblá je má mysl! (Posadí se)-
- Kéž by se mi podařilo na chvíli usnout! -
- Aspoň na chvíli buď vlídný, osude! - Za cenu mého utrpení. -
- Zkusím to. (Lehne si) -
- Je to marné! Spánek nepřijde, ten vzácný host nešťastných, klidný spánek, nepřijde. -
- Každé nadechnutí doprovází hluboký povzdech, tak jako v rozbouřeném oceánu doprovází každou vlnu hluk bouře. -
- Přesto neznám jinou útěchu pro své trápení, než krátký spánek. -
- Ještě jednou to zkusím. -
- Přijď, utěšiteli unavených, blízký příbuzný tiché smrti -
- přijď a vezmi pod svá blahodárná křídla mé neustálé trápení. -
- Co je to se mnou? -
- Jak rychle mne opouští bdělost -
- je to spánek, nebo se mne zmocňuje mdloba? -
- Na tom nezáleží, -
- Mdloba nebo spánek, -
- vítám obojí. (Klesá a usíná)

**Příloha č. 3 – Překlad melodramatického výstupu Sultána Solimana
z opery *Zaide* (autor: Karla Kubíčková)**

2.JEDNÁNÍ

(Komnata v Sultánově paláci)

9 – Melodrama(Sultan, Zaram, vojáci)

SOLIMAN

Zaide prchla! –

- -Jak přežiji tu strašnou potupu? -
- Křesťanským psem, otrokem se nechala svést! -
- Had, který tak chladnokrevně odmítl sultánovu bezmeznou lásku! -
- Proč jsem ji nezavrhnul, tu chladnou nevděčnici, -
- proč jen její pokrytecká skromnost zapalovala mé srdce?
- Proč jsem té licoměrnici v plné důvěře v její nesmírnou ctnost dal v serailu tak neobvyklou svobodu? -
- Jaká zrada!

ZARAM

Mocný sultáne! Dá se snadno uhodnout, kdo je iniciátorem té zrady! Allazim také utekl a našly se jasné důkazy, že podpořil útěk Zaide a Gomatze tím, že jim dal muslimské šaty. Proto jsem ihned po odhalení tohoto neslýchaného zločinu nakladl nástrahy na všechny strany. Bezpochyby je musíme chytit, než dorazí k hranicím. S jistotou očekávám, že nám uprchlíky brzy přivedou.

SOLIMAN

Ó, Mohamede, kéž je to pravda! -

- Hned jak se objeví, dám tu zrádkyni rozsekat na kusy. -
- Proměním své zneuctěné srdce v kámen a pomstím tu bezmeznou urážku. -
- Zatracená láska! -
- Zmučené srdce! -
- Navždy proklínám tvou bídnou něžnost, kterou jsi přede mnou pouze předstírala, ale ve skutečnosti jsi ke mně žádnou něhu necítila. -
- Zmiz ode mě! -
- Zmiz! -
- Nenávidím všechno, co jsem pro tebe dělal! -

- Probouzí se ve mně hnus. Získávat si přízeň dárky je pro mne ostudou. -
- Pryč
- Pryč s ostudnou poddaností! -
- Nepostačí mi rozbít pouto mezi námi. -
- Krutě -
- Krutě pomstím to trápení, které mi způsobila.