

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2017

Martin Kux

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Skladba

Bakalářská práce

ČESKÁ TVORBA KONCERTNÍHO MELODRAMU

VE 2. POLOVINĚ 20. STOLETÍ A NA POČÁTKU STOLETÍ 21.

s analýzou čtyř vybraných děl

Martin Kux

Vedoucí práce: prof. Juraj Filas

Oponenti práce: prof. Ivan Kurz. MgA. Jiří Gemrot

Datum obhajoby: 1. 6. 2017

Přidělovaný akademický titul: Bc.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Composition

Bachelor Thesis

**THE CZECH CREATION OF CONCERT MELODRAMA
IN THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY
AND AT THE BEGINNING OF THE 21st CENURY
with the analysis of four selected pieces**

Martin Kux

Leader: prof. Juraj Filas

Examiners: prof. Ivan Kurz. MgA. Jiří Gemrot

Date of Graduate: 1. 6. 2017

Academic Decree: Bc.

Praha, 2017

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**Česká tvorba koncertního melodramu
ve 2. polovině 20. století a na počátku století 21.
s analýzou čtyř vybraných děl**

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Poděkování:

Děkuji panu prof. Juraji Filasovi za velkou pomoc při přípravě této práce
a za jeho cenné připomínky.

Za konzultaci a doporučení zdrojů děkuji PhDr. Věře Šustíkové.

Anotace

Bakalářská práce s názvem *Česká tvorba koncertního melodramu 2. poloviny 20. století a začátku 21. století s analýzou čtyř vybraných děl* se zabývá pohledem na tvorbu českého koncertního melodramu jako specifického žánru, spojujícího mluvené slovo a hudební složku, který u nás má historicky významnou tradici.

Hlavní zacílení práce je směřováno na chronologický vývoj a různá skladatelská pojetí u nás v cca posledních 50 letech. Pro názornou demonstraci problematiky jsou v práci prezentovány čtyři melodramy autorů různých generací. Prostřednictvím jejich analýzy práce zachycuje, jakými stylovými směry a vývojem forma českého koncertního melodramu prochází.

Prvním melodramem je dílo skladatele Aloise Háby z r. 1970 *Zápisky v deníku (Tagebuch-Notizen)* pro recitaci a smyčcový kvartet), autorkou textu je Renata Pandulová.

Druhé analyzované dílo má název *Žádost o popravu*. Jeho autorem je Luboš Fišer, skladba z r. 1968 na text Josefa Podaného je pro 4 recitátory, flétnu, vibrafon, celestu a cembalo.

Třetí melodram má název *Světlna* a pochází z dílny skladatelky Zdeňky M. Košnarové. Autorem textu je Jan Balabán. Melodram z r. 2008 je složen pro recitaci, soprán, klavír a komorní orchestr.

Jako čtvrtý je v bakalářské práci představen melodram *Kat* skladatele Jakuba Dvořáčka na text Friedricha Dürrenmatta v překladu Vratislava Slezáka pro recitaci a komorní ansámbl.

V práci jsou využity následující prostředky: partitury a nahrávky děl, hudební literatura včetně monografických prací. Nezanedbatelnou složkou jsou osobní konzultace a získávání podkladů od současných skladatelů Zdeny Košnarové a Jakuba Dvořáčka.

Klíčová slova: melodram, skladatelé, slovo, hudba, komorní, orchestrální, text.

Abstract

This Bachelor thesis named "Czech Creation of Concert Melodrama in the Second Half of the 20th Century and Beginning of the 21st Century with Analysis of 4 Compositions" deals with the view of Czech melodrama as a specific genre combining spoken word with musical component that has historically had an important tradition in the Czech Republic.

The thesis primarily focuses on the chronological development and various component concepts in our country in the past 50 years. In order to demonstrate the topic, four melodramas by authors from different generations are presented in the paper.

Through their analysis, the author describes what directions the style and development of the Czech concert melodrama has been heading.

The first melodrama is a composition by Alois Hába from 1970 called "Diary Notes" ("Zápisky v deníku", "Tagebuch-Notizen") intended for recitation and string quartet), the text was written by Renata Pandulová.

The second analysed piece is called "Request for Execution" ("Žádost o popravu"). It was composed by Luboš Fišer in 1968, the text was written by Josef Podaný and it is intended for 4 reciters, flute, vibraphone, celesta and cembalo.

The third melodrama called "Svetlana" ("Světlna") was composed by Zdena Košnarová and the text was written by Jan Balabán. The melodrama from 2008 is intended for recitation, soprano, piano and chamber orchestra.

The fourth melodrama presented in this Bachelor thesis is "the Headsman" ("Kat") by the composer Jakub Dvořáček with text written by Friedrich Dürrenmatt translated by Vratislav Slezák for recitation and chamber ensemble.

The author has used the following means when writing this Bachelor thesis: scores, records and music literature including monographs. Important components have included personal consultations and collection of background materials from the contemporary composers Zdena Košnarová and Jakub Dvořáček.

Key words: melodram, composers, word, music, chamber, orchestral, text.

Obsah

Úvod.....	1
I. Vznik českého melodramu a jeho historický vývoj.....	4
I.1 Vymezení pojmu koncertní melodram.....	4
I.2 Vývoj českého koncertního melodramu od počátků	
do poloviny 20. století.....	5
I.2.1 Počátky českého koncertního melodramu.....	5
I.2.2 Melodram jako součást historie české hudby.....	6
I.3 Český koncertní melodram od poloviny 20. století	
po současnost.....	7
I.3.1 Český melodram ve 2. polovině 20. století.....	7
I.3.2 Český melodram na přelomu 20. a 21. století.....	8
 II. Hudební analýza vybraných melodramů českých autorů 20.	
a 21. století.....	10
II.1 Alois Hába: Tagebuch-Notizen (Deníkové záznamy Renáty	
Pandulové a Aloise Háby).....	10
II.1.1 Život a dílo Aloise Háby.....	10
II.1.2 Analýza melodramu Tagebuch-Notizen.....	10
II.2 Luboš Fišer: Žádost o popravu (Text Josefa Podaného).....	17
II.2.1 Život a dílo Luboše Fišera.....	17
II.2.2 Analýza melodramu Žádost o popravu.....	18
II.3 Zdeňka M. Košnarová: Světlana (Povídka Jana Balabána).....	26
II.3.1 Život a dílo Zdeňky M. Košnarové.....	26
II.3.2 Analýza melodramu Světlana.....	26
II.4 Jakub Dvořáček: Kat (Povídka Friedricha Dürrenmatta).....	32
II.4.1 Život a dílo Jakuba Dvořáčka.....	32
II.4.2 Analýza melodramu Kat.....	33
Závěr.....	44
Použitá literatura.....	47

Úvod

Ve své bakalářské práci **Česká tvorba koncertního melodramu ve 2. polovině 20. století a začátku století 21. s analýzou čtyř vybraných děl** jsem se zaměřil na analýzu čtyř děl na poli tohoto hudebního útvaru. Vytyčil jsem si za cíl ozřejmit, jakými stylovými směry se v současné době forma českého koncertního melodramu ubírá.

V první kapitole **Vznik českého melodramu a jeho historický vývoj** se stručně zabývám chronologickou linií vzniklých děl a jejich částečným výčtem.

Pro objasnění okolností zrodu českého melodramu jsem vycházel ze základní studie Otakara Hostinského *O melodramatu* z r. 1885. Stěžejní informace k této kapitole jsem čerpal z monografie Věry Šustíkové *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram* z r. 2014, kde autorka věnuje pozornost nejen Fibichovi jako zakladateli této umělecké formy, ale přehledu českých melodramů od 19. století až do současnosti. O koncertním melodramu pojednává také několik diplomových prací, s nimiž jsem se detailně seznámil, aby se zaměření mé práce s nimi nepřekrývalo. Diplomová práce Pavla Jančáka *Vztah slova a hudby zvláště v melodramu* (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy) z roku 1950 se zabývá vztahem slova a hudby v různých druzích umění. Práce Ivana Rumla *Příspěvek k problematice typologie melodramu 1770–1870* (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy) z roku 1979 je věnována zejména staršímu scénickému melodramu a v podstatně menší míře melodramu koncertnímu.

Jsem si vědom toho, že zcela jednoznačně vymezit a specifikovat útvar, který ještě do formy koncertního melodramu lze zařadit, a který již ne, je v mnoha případech hudební literatury velice obtížné. Vycházel jsem při výběru analyzovaných děl z toho, aby hudební i textová složka byly ve skladbách rovnocenně po celou dobu trvání zastoupeny a synkreticky spojeny. Tato určenost se mi jeví nejpříznačnější pro charakteristiku koncertního melodramu. Nezabýval jsem se díly, v nichž je melodram použit jen jako jedna část v rámci vícevětých kompozic. Rovněž jsem do analýz nezařadil díla, která se na bázi variabilních hudebních experimentů se slovem formě melodramu přibližují. Tím mám na mysli především scénické performance s častým využitím prostředků elektroakustické hudby. Určitý vývoj formy koncertního melodramu jsem chtěl

demonstrovat na tom, že všechny textové předlohy u mnou zvolených děl jsou v podstatě prozaické texty, případně ve volném verši (A. Hába: *Tagebuch-Notizen*). Tímto výběrem jsem chtěl poukázat na to, že skladatelé v dnešní době v rámci melodramatického útvaru volí širokou a pestrou škálu předloh. Dle mého názoru se tím pádem melodram definitivně vymaňuje z pomyslné „škatulky“, se kterou byl od dob romantismu spojen nejčastěji, kdy se jednalo o formu veršovaného slova spojeného s hudbou.

Těžiště bakalářské práce spočívá v následujících dvou kapitolách. Stanovil jsem si za cíl zaměřit se detailně jak na analýzu čtyř melodramů, které v Čechách vznikly v intervalu cca 40 let (mezi lety 1968-2010). (Pozn.: Jsem si vědom toho, že se jedná opravdu jen o úzký výběr co do kvantity děl, které u nás po roce 1950 vznikly, ale pro účely této práce mi zvolený počet ukázek pro analytickou sondu přišel optimální). V rámci jistého mapujícího pohledu jsem zařadil do analýzy jeden melodram vázaný (A. Hába – *Tagebuch-Notizen*). Ostatní tři jsou tzv. melodramy volné. Rovněž reprezentantem útvaru orchestrálního koncertního melodramu je dílo Zdeňky M. Košnarové *Světлана*. Další tři díla zastupují formu komorního koncertního melodramu. Jelikož mám osobně jako hudební tvůrce k melodramu velice kladný vztah, naznal jsem, že bude alespoň vhodným počinem, když přispěji analytickým zmapováním melodramatické tvorby v rámci nedávné hudební historie.

Osobně se domnívám, že odborná česká literatura (nebo dostupná zahraniční), která se z různých úhlů pohledu melodramem zabývá, a ze které jsem částečně při psaní práce čerpal, mapuje především melodramatickou tvorbu klasicko-romantického období. Hlavně vzniklo, jistě právem, hojné množství odborných článků a publikací, zabývajících se tvorbou významného českého skladatele koncertního melodramu Zdeňka Fibicha. Měl jsem však delší dobu intenzivní pocit, že v uplynulých cca 60 letech zeje jistá mezera, týkající se hudebně-teoretického vhledu do melodramatické tvorby v naší zemi. Rád bych na tomto místě podotknul, že tuto svou tezi nemohu s naprostou jistotou bezvýhradně potvrdit, ale významného dojmu, který mi byl podnětem k sepsání práce, jsem v tomto směru nabyl. Rovněž shledávám patřičným, abych uvedl, že v oboru hudební teorie a související analýzy nejsem vystudovaným odborníkem, v problematice melodramatického žánru se také nepovažuji za specialistu, který by se jeho teoretickou problematikou a historickou genezí podrobně a po mnoho let

zabýval. Nicméně ze své pozice tvůrčího umělce a posluchače oboru skladba jsem naznal, že přispět v tomto spise malou sondou, zmíněním některých tvůrčích počinů na poli českého koncertního melodramu, je adekvátní a smysluplné. Hlavní význam této práce jsem přitom viděl v záměru tuto tezi dokázat na vybraných konkrétních příkladech.

Tento úkol jsem nechtěl jednoduše splnit tak, že bych převzal již hotové názory hudebních kritiků. Zvolil jsem analytický přístup a zabýval se rozbořem jednotlivých hudebních nahrávek a partitur mnou zvolených čtyřech melodramů.

Do druhé **kapitoly Hudební analýza vybraných melodramů českých autorů 20. a 21. století** jsem vybral tato díla: Alois Hába – *Tagebuch-Notizen*, Luboš Fišer – *Žádost o popravu*, Zdeňka M. Košnarová – *Světlna*, Jakub Dvořáček – *Kat.* Jako podklad pro analýzu jsem využil partitury a zvukové záznamy. Šlo mi zde o to nejdříve přiblížit každý z melodramů jako celek po hudební a textové stránce. V rámci podrobných analýz jsem se snažil průběh popisu obou složek udržovat v rovnováze, byť ze své pozice posluchače skladby přiznávám, že tu hudební jsem pojal podrobněji.

V závěru práce předkládám komparatistický pohled na genezi a akcenty ve vybraných melodramech s přihlédnutím na vlastní tvorbu v tomto žánru. Zaměřil jsem se na shrnutí kompozičních a stylových přístupů u vybraných hudebních skladatelů a učinil jsem zevrubný náhled do paralel a rozdílů v uchopení útvaru koncertního melodramu, jenž jsem považoval za smysluplný i po stránce generačních rozdílů. Reprezentanty starších generací jsou Alois Hába a Luboš Fišer. Současnou skladatelskou generaci zde zastupují Zdeňka M. Košnarová a Jakub Dvořáček. Nezanedbatelným přínosem pro mě bylo, že jsem s oběma žijícími skladateli (tj. Zdeňkou M. Košnarovou a Jakubem Dvořáčkem) mohl jejich díla osobně konzultovat, a získat tak od nich pro svou práci přímou referenci, jakým způsobem na dílech pracovali a co pro ně bylo v průběhu tvorby důležité.

Podotýkám, že mým cílem v této práci nebylo subjektivní hodnocení kvality jednotlivých děl (na způsob recenzí a kritik). Spíše jsem chtěl na podobnosti a rozdílech v kompozičních přístupech poukázat i v souvislosti vlastního směřování v melodramatické tvorbě a osobního tříbení názoru, jak mám jako skladatel k formě melodramu přistupovat.

I. část

Předpoklady vzniku českého melodramu a jeho historický vývoj

I.1 Vymezení pojmu koncertní melodram

Pojem melodram vznikl spojením řeckých slov melos a drama. Začal se užívat koncem 18. století pro scénické melodramy. V obecné rovině je melodram vnímán jako spojení hudby a mluveného slova. *„Toto spojení musí mít umělecký záměr, čímž je melodram vymezen vůči všem nahodilým a na umění neaspirujícím spojením slova a hudby, a musí být zacílené, čímž se vymezuje vůči uvědomělým tvůrčím spojením, které si nekladou za cíl vytvořit melodram (různé typy performací, improvizací, scénické hudby, užití hudby ve filmu apod.)“* (in Šustíková, s. 25)

Ve stěžejní práci Věry Šustíkové věnuje autorka pozornost rozdílným kritériím chápání melodramu, která uplatňují hudební, literární a divadelní vědci, hudební skladatelé, divadelní a rozhlasoví režiséři a hudební i dramatictí výkonní umělci. Vzniká tak značně nepřehledná situace, týkající se rozdílného chápání pojmu melodram a jeho obsahu. Důraz na emoční zacílení uměleckého díla historicky vedl v období romantismu ke vzniku koncertního melodramu jako samostatného žánru. *„Na rozdíl od starších scénických melodramů, pro něž byly vytvořeny texty s ohledem k hudebně scénickému využití, koncertní melodram byl komponován na již hotové básnické dílo...“* (in Šustíková, s. 43). Jako básnický základ melodramu sloužila v rané fázi óda. Později byla využívána zejména básnická forma balady, která napomáhá dramatickému vyznění díla svým lyricko epickým zaměřením.

Český koncertní melodram se na počátku své historie vyznačuje snahou zachovat a zdůraznit hudbou zejména kvality básnické předlohy. Pozdější vývoj směřuje k hledání vyváženosti textové a hudební složky.

I.2 Vznik českého melodramu a jeho historický vývoj

I.2.1 Počátky českého koncertního melodramu

První český koncertní melodram je datován rokem 1875. Je to dílo Zdeňka Fibicha *Štědrý den*, zkomponované na báseň Karla Jaromíra Erbena ze sbírky *Kytice*. Skladatel vytvořil komorní dílo určené pro recitaci a klavír. Premiéra se odehrála 19. listopadu 1875 v Praze. Báseň recitovala Otýlie Sklenářová-Malá, klavírního partu se ujal sám autor.

Tomuto období věnuje značnou pozornost monografie Věry Šustíkové, která na základě analýzy dobového tisku vyhodnocuje zrod českého koncertního melodramu jako nového uměleckého žánru v historickém kontextu završení národního obrození a vysoké poptávce po nové tvorbě vycházející z ryze českých, případně slovanských námětů. „*Je patrné, jak rozdílnou pozornost vzbuzují díla na české texty oproti dílům na texty německé, byť je psal stejný autor,*“ (in Šustíková, s. 56) uvádí autorka s poukázáním na to, že Fibichovy písně na německé náměty měly mnohem menší ohlas.

Po Fibichově prvním melodramu následovalo dílo Bohuslava Foerster *U potoka* na text Josefa Václava Sládka a dílo Leoše Janáčka *Smrt* na text Lermontovovy stejnojmenné básně. Foerster později vytvořil řadu koncertních melodramů na texty zmíněného J. V. Sládka, dále Jaroslava Vrchlického, Julia Zeyera, Rudolfa Těsnohlídka, Jana Nerudy aj.

Za „otce zakladatele“ českého koncertního melodramu bývá poprávu považován Zdeněk Fibich. Na počátku jeho inspirace, s níž vkročil na pole nového žánru, bylo hluboké osobní emoční pohnutí, kdy se jako 24letý mladík vyrovnával s úmrtím ženy a malého syna a současně obtížně hledal v Čechách uplatnění po návratu z Vídně. Skladatel nejspíš objevil v tématu básně spojitost s osobní krizí a našel v ní smírující stanovisko s osudem, proti němuž nemá jedinec možnost se vzepřít. Celkem vytvořil Fibich šest koncertních melodramů (po *Štědrém dnu* následovala *Pomsta květin*, *Věčnost*, *Vodník* – opět na Erbenovu báseň, *Královna Emma* a *Hakon*).

Skladatelův přínos hodnotí Věra Šustíková takto: „*Fibich navázal na podněty německých romantiků a zjevně usiloval zpočátku o plně prokomponovaný útvar. Hudební složka jeho melodramu není jen ilustrativním doprovodem textu, ale*

vykazuje určitou svébytnou formální strukturu a po obsahové stránce text obohacuje o další významové roviny a často posouvá i jeho ideové vyznění." (in Šustíková, s. 78) V této charakteristice spatřuji východisko k vymezení obsahu soudobého koncertního melodramu.

Nový kontext, propojení žánrů a vzájemné posílení výsledného účinku díla jsou nezbytné atributy, sloužící jako etalony kvality tohoto specifického díla od Fibichových dob až po současnost. Při tom je třeba mít na paměti, že dobří soudobí tvůrci melodramů mají, stejně jako Fibich, cit pro textovou předlohu a celým svým uměleckým záběrem přesahují z hudební sféry do širšího kulturního a historického spektra a reflektují zvolené literární dílo jako vyjádření hlubších dějinných a filozofických souvislostí.

I.2.2 Melodram jako součást historie české hudby

V návaznosti na Zdeňka Fibicha rozvíjeli novou hudební formu jeho současníci a pokračovatelé. Mezi nimi vynikal zejména Josef Bohuslav Foester, autor řady melodramů (např. *Tři jezdci*, *Dvě laně* na básně Jaroslava Vrchlického nebo *Romance štedrovečerní* na báseň Jana Nerudy) Karel Kovařovic (např. *Zlatý kolovrat* z r. 1887 vycházející z Erbena nebo *Loutkářův sirotek* na báseň Svatopluka Čecha). Koncertní melodramy komponovali zejména Otakar Ostrčil, dále Otakar Jeremiáš, Ladislav Vycpávek, Otakar Zich aj. Před 1. světovou válkou vzbudil zaslouženou pozornost dílo Jaroslava Jeremiáše *Raport* na báseň Fráni Šrámka, odrážející frustraci z odlidštěné válečné mašinerie. Tento výrazný ohlas historického vývoje je datován rokem 1913. Ze stejného roku pochází rané dílo *Tři lyrické melodramy – Vážka, Večer a Tanečnice z Jávy* – od Bohuslava Martinů.

„Melodramy Bohuslava Martinů patří k těm, které otevřely bránu novým cestám českého melodramu. V dalším vývoji tohoto oboru se promítají všechny hudební směry i myšlenkové proudy české kultury, melodram se dokázal přizpůsobovat novým slohovým proudům, zvláště impresionismu, expresionismu a neoklasicismu, stal se polem artistních experimentů i společenských apelů reagujících na závažné dějinné události." (in Šustíková, s. 186)

Z meziválečného období stojí za pozornost např. melodram Pavla Bořkovce *Jen jedenkrát* z r. 1921 na báseň Petra Bezruče, dále melodram *Jaro* na báseň Fráni Šrámka od Františka Bartoše z r. 1925, a zejména *Balada o Juraji Čupovi* na text Karla Čapka z r. 1930. Autorem melodramů na Wolkerovy básně *Balada o nenarozeném dítěti* (1930) a *Umírající* (1933) je Vít Nejedlý, z r. 1934 pochází *Dědova mísa* na Nerudovu báseň od Jarmila Burghausera, rokem 1937 je datováno *Psaní od mrtvé* od Zbyňka Vostřáka na text Petra Křičky. Mimořádnou kvalitou se vyznačuje melodram mladičké skladatelky Vítězslavy Kaprálové *Karlu Čapkovi* na text Vítězslava Nezvala, složený v 1939, tedy vzápětí po spisovatelově smrti.

I.3 Český koncertní melodram od poloviny 20. století po současnost

I.3.1 Český melodram ve druhé polovině 20. století

Poválečný společenský vývoj nebyl nakloněn tvorbě senzitivních hudebních žánrů, a proto se melodram v 50. letech z koncertních pódíí téměř vytratil. O znovuoobjevení se postarala nová generace skladatelů, vycházejících z díla moderních básníků. Skladatel Jiří Matys je autorem *Lyrických melodramů* (1957) na básně Josefa Kainara či *Variací na smrt* (1959) na text Milana Kundery. Rokem 1960 je datováno dílo *Čtyři malá hlasová cvičení* na text Franze Kafky. V r. 1962 vznikl melodram Zdeňka Zahradníka *Máj* na báseň Karla Hynka Máchy a *Tři melodramy* Antonína Jemelíka na básně Jiřího Ortena, Fráni Šrámka a Paula Verlaina. Z roku 1963 pochází dílo Ctirada Kohoutka *Pátý živel* na báseň Oldřicha Mikuláška.

V r. 1968 vznikla závažná skladba Luboše Fišera *Žádost o popravu* na text Josefa Podaného, kterou jsem zvolil k samostatné podrobné analýze. Stejný autor složil v r. 1970 melodram *Nářek nad zkázou města Ur*, jejímž podkladem je sumerský text, který v dobovém kontextu vyznívá jako varování.

Dalším autorem, jehož dílo uvádím ve druhé části této práce, je Alois Hába. Jeho *Tagebuch-Notizen (Deníkové záznamy)* pocházejí z r. 1970 a jejich podkladem je osm krátkých textů v Německu žijící Renáty Pandulové a devátý text autora hudby.

V 70. letech 20. století se objevují zejména zhudebněné básně, uváděné obvykle s doprovodem klavíru, např. Josefa Kainara (*Cvrček*, skladatelka Jitka Snížková), Petr Fiala složil melodramy na básně Oldřicha Mikuláška *Pohádka o brněnském krokodýlovi* a Miroslava Holuba *Kouzelník Žito*.

Pro 80. léta je typický návrat k širšímu nástrojovému obsazení. Z této doby pochází např. melodram Marka Kopelenta *Nářek ženy* pro čtrnáct hlasů, dětský sbor a sedm žesťů, jehož základem je text Markéty Procházkové. Autorkou melodramu z r. 1982 *Zápas s andělem* na text Jaroslava Seiferta je Sylvie Bodorová. Melodram Jiřího Matyse *Naléhavost času* z r. 1987 zkomponoval autor na text Williama Shakespeara pro orchestr s violovým sólem.

I.3.2 Český melodram na přelomu 20. a 21. století

Nové vzepětí tvorby původního českého melodramu souvisí s polistopadovým vývojem naší společnosti a kultury. Jeho průvodním jevem bylo navázání kontaktů se zahraničními umělci a reakce na poptávku amerických pořadatelů, která v polovině 90. let podnítila koncertní turné s melodramy Zdeňka Fibicha po amerických a kanadských kulturních centrech. S tím souvisí projekt Oživení českého melodramu. Jeho realizace se ujala nová Společnost Zdeňka Fibicha, založená r. 1998. Tato společnost nabízí současným skladatelům možnost prezentace na Mezinárodním festivalu koncertního melodramu Praha, a stává se tak inspirací ke vzniku nových hudebních děl. „*Za sedmnáct let existence festivalu bylo premiérováno 20 novinek. Je to dvojnásobek v porovnání s celým předchozím půlstoletím,*“ (in Šustíková, s. 194) uvádí Věra Šustíková bilanci k roku 2015, která nepotřebuje dalšího komentáře.

Vhledem k velké rozrůzněnosti nově vznikající tvorby lze uvést např. cyklus Jana Vičara *Ze suterénu* na básně Jiřího Žáčka využívající popové melodie a rappové pasáže, melodramy Ivana Kurze *Jak létali bohové* na autorovy texty podle vědeckého spisu, *Žebřík Jákobův* na biblické texty, dále díla Zdeňka Zahradníka vycházející z neoklasické tradice, jako je např. *Modlitba za atomového letce* na báseň Jana Skácela či jazzový melodram Emila Viklického *Sonet č. 66* na text Williama Shakespeara. Mimořádně plodným autorem na poli melodramu je kromě Zdeňka Zahradníka dále Josef Marek, který je autorem patnácti melodramatických děl. Na jeho příkladě lze dokumentovat přímou souvislost

mezi existencí festivalu a vznikem nových skladeb: „*Marka přivedla k melodramu až existence festivalu,*“ uvádí Věra Šustíková. ((in Šustíková, s. 198)

Z více než stovky jmen soudobých skladatelů melodramů uvedme (v abecedním pořadí) několik tvůrců, kteří se k této hudební formě soustavně vracejí. Sylvie Bodorová, Vít Clar, Jan Dušek, Jiří Hlaváč, Lukáš Hurník, Martin Hybler, Daniel Chudovský, Olga Ježková, Leon Juřica. Zdeňka M. Košnarová, Ivan Kurz, Jiří Matys, Markéta Mazourová, Jiří Pakandl, Jiří Gemrot, Jan Smolka, Jiří Sternwald, Jiří Teml, Jan Vičar, Emil Viklický.

Mezi zhudebňovanými autory se objevují např. Jiří Žáček, Václav Hrabě, Jan Skácel, Vladimír Holan, Franz Kafka, Karel Šiktanc aj., ze zahraničních autorů např. Marina Cvetajeva (její báseň *Poema konce* jsem zhudebnil v r. 2011 jako svůj první autorský melodram), Charles Bukowski, Guillaume Apollinaire, Charles Baudelaire či William Shakespeare.

Současně však soudobé melodramy využívají také netradičních neliterárních žánrů, jako jsou např. novinové články a jiné profánní texty. „*V dosud nebývalé míře se česká tvorba přiklání k humorným a satirickým námětům a využívá především apelativní funkce melodramu.*“ (in Šustíková, s. 200)

Pro podrobnější analýzu jsem ze současné tvorby zvolil melodram Zdeňky M. Košnarové *Světлана* a dále jsem zařadil zajímavého autora Jakuba Dvořáčka, který je prozatím tvůrcem jednoho melodramu *Kat* na text povídky Friedricha Dürrenmatta. Dílo je osobité svým hudebním stylem, komponovaným na míru souboru Noční optika a využívajícím neotřelé zvukové efekty.

II. část

II.1. Alois Hába: Tagebuch-Notizen (Deníkové záznamy Renáty Pandulové a Aloise Háby)

II.1.1. Život a dílo Aloise Háby

Alois Hába (1893–1973) pocházel z Vizovic, studoval ve Vídni kompozici u Franze Schrekera, kterého v r. 1920 následoval do Berlína. R. 1923 se vrátil do Prahy, kde na pražské konzervatoři s podporou Josefa Suka založil v r. 1925 oddělení pro studium mikrotonální hudby. Byl zastáncem nového hudebního slohu. Od lidové moravské intonační praxe odvodil propracované tónové systémy čtvrttónové, šestinotónové, dvanáctinotónové i pětinotónové. Významně zasáhl i do dosavadního formového řádu tzv. atematickým slohem, který záměrně odstranil tematické vazby ve skladbě a částečně je nahradil rytmickými vztahy.

Z rozsáhlé tvorby Aloise Háby vyniká čtvrttónová opera *Matka* a atematická symfonická fantazie *Cesta života* v půltónovém systému věnovaná Rudolfo Steinerovi, dále např. šestinotónová opera *Přijď království tvé*.

II.1.2 Analýza melodramu Tagebuch-Notizen

Melodram *Tagebuch-Notizen* (*Deníkové záznamy*) je dílo z posledních let skladatelovy tvorby s opusovým číslem 101 z roku 1970. Melodram je zkomponován pro recitátora a smyčcový kvartet na texty české básnířky a dramatičky žijící v Německu Renaty Pandulové (1930-1987) a samotného autora. Alois Hába (dále jen **H.**) komponoval melodram na původní německý text. Zápisky jsou rozděleny do 9 částí, které jsou i v partituře zpracovány jako 9 hudebních bloků – vět s označením: 1. *Andante*, 2. *Allegretto*, 3. *Allegro agitato*, 4. *Allegro*, 5. *Allegretto*, 6. *Moderato*, 7. *Andante*, 8. *Allegro energico*, 9. *Andante*.

Svou časovou duratou cca 5 minut jde z formového hlediska o miniaturu.

Vybraný text deníkových záznamů pojednává o oslavě fenoménů času, pravdy a lásky ve formě filozofických úvah o těchto konstantách v kontextu lidského života. Jedná se o melodram vázaný, obsah textu je vyjádřen v jednoduchých oznamovacích větách či otázkách, případně v krátkých souvětích. Part recitátora je vypsán v přesně daných rytmických délkách.

Formálně se jednotlivé hudební části, které na sebe plynule navazují, vyznačují převážně neperiodičností co do počtu taktů, rovněž i častým střídáním metra. Čísla taktů v průběhu skladby při analýze uvádím chronologicky od jejího začátku do konce.

Pro analýzu mi byl nápomocen zvukový záznam díla v interpretaci Radovana Lukavského (recitace v německém originále) a Stamicova kvarteta.

1. Andante – díl má jasný introdukční charakter. Je rozprostřen na ploše 9 taktů v $\frac{3}{4}$ metru. Úvodní třítónový vstup má violoncello (d, c, gis). Dále pokračuje v chromatických sestupných kvintových souzvucích (d-a, des-as, c-g). Sazba v ostatních hlasech včetně violoncella je téměř striktně homofonní, harmonický materiál v obou houslích a viole sestává z kvart-kvintových a septimo-nónových čtyřzvuků nebo pětizvuků. Za zmínku stojí užití akcenty u půlových hodnot v taktech 4 a 6, které jsou uplatněny jako samostatný hudební prostředek, ale v taktu 4 účelně podpoří význam slova *Wahrheit* (pravda).

Tagebuchnotizen Alois Hába, op. 101 (1970)

Zápis v deníku

1 Andante

2. Allegretto – tato část je vůči předchozí kontrastní v pojetí hudební faktury i začlenění textu do ní. Hudební průběh se odehrává na ploše 23 taktů. Základním rysem je fragmentálnost hudební struktury. Začlenění textu do hudby se v úvodních šesti taktech odehrává především na bázi střídání recitátora se vstupy ansámblu. Po vyřčení otázky *Keine Zeit?* (Že nebyl čas?) se obě složky propojí.

Následuje plynulá gradační plocha, na jejímž úvodu je v prvních sedmi taktech užito volného postupu dvou linií – pizzicata v primu a hrou arco vedená melodie ve violoncelle. Je zde patrný intervalový výběr v lineárním průběhu, zahrnující především obě sekundy, tercie, kvartu a triton. Pizzicatový postup plynule přejde v taktu 24 do sekundu. Chromatický čtyřtónový šestnáctinový patern přestře opětne homofonní spojení všech nástrojů, přičemž vyústění gradace ve zbylých 4 taktech plochy je umocněno akcenty ve forte a užitím unisona. Plocha v partu recitátora vyústí souvětím *Goldene Zeiten hat der Mensch, auch Zeit, die beinahe böse wie die Menschen.* (Člověk má zlaté časy, a také časy zlé, tak jako život sám!).

3. Prvek razantního unisona v houslích a viole je dále užit i v třetí části **Allegro agitato** a umocněn prostřednictvím tečkovaného rytmu. Violoncello v průběhu těchto 10 taktů vstupuje s doprovodnou funkcí – paternu tří šestnáctin, z nichž je první vždy s akcentem. Krátký dynamický zlom přichází na poslední době taktu 40 tj. *mp*, coby výrazový prostředek umocňující textové sdělení *Nur Halbzeit zum Aufatmen gibt's nicht.* (Jen nabrat dech na to nám schází čas.). Předchází mu výrazově stupňující se lamentace v partu recitátora. Tento dynamický předpis na nahrávce bohužel interpretačně nebyl příliš zřejmý. Plochu uzavrou dva homofonní osminové osmizvuky v taktech 41 a 42, přičemž závěrečný je opět ve forte a hudebně ztvdí zápor vyjádřený v textu.

3 Allegro agitato

Je čas polopravdy, napůl důvěry.

Allegro agitato

mf

mf

mf

mf

mf

4. Ve čtvrté části **Allegro** nastupuje nový triolový motiv postupně v sekundu a primu, ten je na základě sluchového vjemu jakoby tematicky doplňován nejdříve legátovým osminovým motivem ve viole v taktu 44, tj. interval č. kvarty, a dále rozšířen v taktu 48 v primu. Tyto horizontální melodické postupy jsou proloženy opět akordickými sedmizvuky a šestizvuky. Převaha kvart-kvintových, tritonových a terciových souzvuků uvnitř akordických struktur, dává v pospolitosti s tázáním se v textu této 11. taktové ploše mrazivé neukotvené vyznění: *Und wo ist der Meterstab, Erkenntnis zu messen? Zeit? Ewigkeit? Ewigkeit aber, ist nichts als Zeitraum der sich in sich vermehrt und in sich selbst dauert. (A jakým metrem změříš poznání? Čas? Věčnost? Věčnost, to není doba, jež sama sebou se násobí a v sobě trvá.)*

4 Allegro

A jakým metrem změříš poznání?

5. Pátá část **Allegretto** je svou atmosférou určitým vnitřním ztišením a dočasným zodpovězením vznesených otázek: *Nur die Hand reichen, die Kraft haben zu stützen, Mut haben die gebotene Hand zu drücken, den andern hinter seiner Wand abzutasten. (Jen v podání ruky je síla, odvaha přijmout podané ruky stisk a druhého za jeho zdí vytušit.)*. Po hudební stránce se spojí užité rytmické elementy, jimiž jsou především: osminový, triolový a tečkovaný rytmus a různě stylizovaný šestnáctinový pohyb. Dojde zde k redukci uvnitř akordických struktur. Ta spočívá v užití šestizvuků, pětizvuků, čtyřzvuků (v taktech 54–59) a

závěrečných dvou homofonních trojzvuků (v taktech 60–62). Horizontální melodická linie ve violoncellu se osamostatní od taktu 60 a v přerušovaných šestnáctinových hodnotách plochu uzavře. Domnívám se, že H. užitím přerušovaného šestnáctinového pulsu ve violoncellu chtěl hudebně vyjádřit ono váhání člověka, které předchází tomu, než se rozhodne dát důvěru druhé lidské bytosti.

5 Allegretto

Handwritten musical score for measures 59–62. The score is in 3/4 time and features a vocal line with lyrics and four instrumental staves. The tempo is marked "Allegretto". Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*. The lyrics are: "Jen v podání ruky je síla", "odvaha", "přijmout podané ruky stisk, a dru-".

6. Šestou část **Moderato** otevírá důrazný melodicky sestupný šestnáctinový patern, který byl dříve uplatněn ve druhé části (v taktu 31), ale zde naopak ve vzestupném melodickém pohybu. Nejpozoruhodnější spatřuji právě práci s

6 Moderato

Moderato

Před eim tak utikáme, máme strach, byt jen nádhra!

f

mf

f

mf

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line (top staff) begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment (bottom staff) begins with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and a quarter note B3. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

—

7 Andante

mp

Čekám na okamžik

pizz.

arco

mp

p

pizz.

arco

mp

p

pizz.

arco

mp

p

pizz.

—

den Weg leuchten, jedes Wort beleuchten, das am Flufang war. (Tma... kámen dobývat, na cestu posvítit, na každé slovo, jež na počátku bylo). V taktech 89-90 opět zazní dlouhé akordické výdrže sestávající z kvintových souzvuků ve violoncellu, viole a sekundu, dále potom souzvuku velké sexty (fis, dis) v primu. Tato faktura zřetelně anticipuje závěrečnou devátou část.

9. Andante svým hudebním ztvárněním zřetelně koresponduje s introdukčním prvním dílem Andante nejen totožným tempovým označením, nýbrž i formotvornými prvky v hudební struktuře. Striktně homofonně pokládané sedmizvuky proznívají spolu se závěrečnou katarzí v textu: *Lebendige menschliche Wärme, Wunder der Schöpfung, Träger des Menschen-Ichs auf... Erden, Ausatmung der Liebe. (Živoucí lidské teplo, zázrak stvoření, nositel lidského já na Zemi, pouhé lásky vydechnutí).* Uplatněné chromatické melodické postupy v rámci těchto souzvuků v primu a ve violoncellu jsou rovněž zřetelnou analogií s úvodní částí a stmelujícím prvkem celého díla.

II.2 Luboš Fišer: Žádost o popravu (Text Josefa Podaného)

II.2.1 Život a dílo Luboše Fišera

Luboš Fišer (30. 9. 1935 – 22. 6. 1999) byl významným autorem soudobé vážné hudby a vyhledávaným a oceňovaným autorem hudby k filmům a televizním inscenacím (přes 300 titulů).

Luboš Fišer napsal řadu mimořádných orchestrálních skladeb. Věnoval se také vokální tvorbě a komorním skladbám. Častým inspiračním zdrojem se pro něj staly kulturní památky dávné minulosti – sumerské či chetitské texty, renesance, výtvarná díla či velcí myslitelé (např. *Galileo Galilei, Albert Einstein*). Cítil respekt ke starým hudebním mistrům, ale také k hudbě novější (Alexandr Skrjabin).

V 60. letech se seznámil s kompozičními postupy tzv. Nové hudby a do svého hudebního jazyka začlenil prvky aleatoriky a sonoristické možnosti témbrové hudby. K Fišerovým nejvýznamnějším skladbám, které byly Novou hudbou inspirovány, patří *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy* (1965), která získala první cenu na Mezinárodní skladatelské tribuně UNESCO v Paříži.

Luboš Fišer byl vyhledávaným a uznávaným autorem hudby k celovečerním filmům (*Petrolejové lampy, Morgiana, Láska mezi kapkami deště, Smrt krásných srnců aj.*), animovaným snímkům (*Mach a Šebestová aj.*) či televizním seriálům (*Chalupáři, Arabela, Vlak dětství a naděje aj.*). V melodramatické tvorbě vyniká

dílo *Istanu* pro recitátora, altovou flétnu a čtyři hráče na bicí na texty starověkých Chetitů (1980) či *Oslovení hudby* pro recitátora, smyčcové kvarteto a klavír na slova Jiřího Pilky (1982).

Pro hudbu Luboše Fišera je charakteristické rozpětí mezi rozumem a vášní, dramatem a něhou, hravostí a smutkem. Skladatelovým hlavním tématem byl člověk s jeho radostí i utrpením, ale především s velkou touhou po pravdě a svobodě.

II.2.2 Analýza melodramu Žádost o popravu

Skladatel zkomponoval dílo v roce 1968 na text Josefa Podaného.

Samotný obsah textu kriticky reflektuje tehdejší napjatou politickou situaci v zemi. Občan Lukáš Peast – důstojník v záloze – naznal, že ve svých třiceti letech již nenalézá důvod, proč by měl dále setrvat naživu. Obrací se proto ve svých dopisech na „Stát“ coby výkonný orgán úřední moci se žádostí o vlastní popravu. Struktura textu je koncipována jako dialog v dopisech mezi L. Peastem a různými představiteli státních orgánů, tj. Dr. Herden, primář Dr. Leibich, popravčí Michal Poldowski, Dr. Pickel (Zástupce soudního dvora). Tato korespondence je rozdělena do 13 bloků (dopisů), jejichž rozčlenění je zachováno i v rámci hudební složky.

Jelikož celým textem prosakují jasné absurdní narážky na byrokracii tehdejšího politického systému, byl melodram po svém premiérovém uvedení 4. března 1970 v pražském Rudolfinu režimem zakázán. Znovu se dostal na veřejnost až v nastudování pro Mezinárodní festival koncertního melodramu Praha 20. listopadu 2005 v Galerii HAMU.

Luboš Fišer, dále jen **(F.)**, se při hudebním zpracování uchýlil k velmi úsporným prostředkům naložení s materiálem, což je typický rys pro většinu jeho tvorby. Skladbu uchopil ve stylu řízené aleatoriky. Skladatelem zvolený instrumentář je neobvyklý a skýtá především bohatou zvukově barevnou škálu výrazových možností. Melodram je napsán pro 4 recitátory, flétnu, vibrafon, celestu a cembalo.

Při analýze jsem měl k dispozici nahrávku z živého provedení ze 17. 10. 2010 v Sále Martinů, které proběhlo rovněž v rámci Mezinárodního festivalu koncertního melodramu Praha. Part recitátora v celém melodramu přednesl herec Petr Kostka, což dokazuje, že členění ploch textu lze po technické stránce zvládnout i

touto redukcí (part čtyř recitátorů může chronologicky zastat pouze jeden).

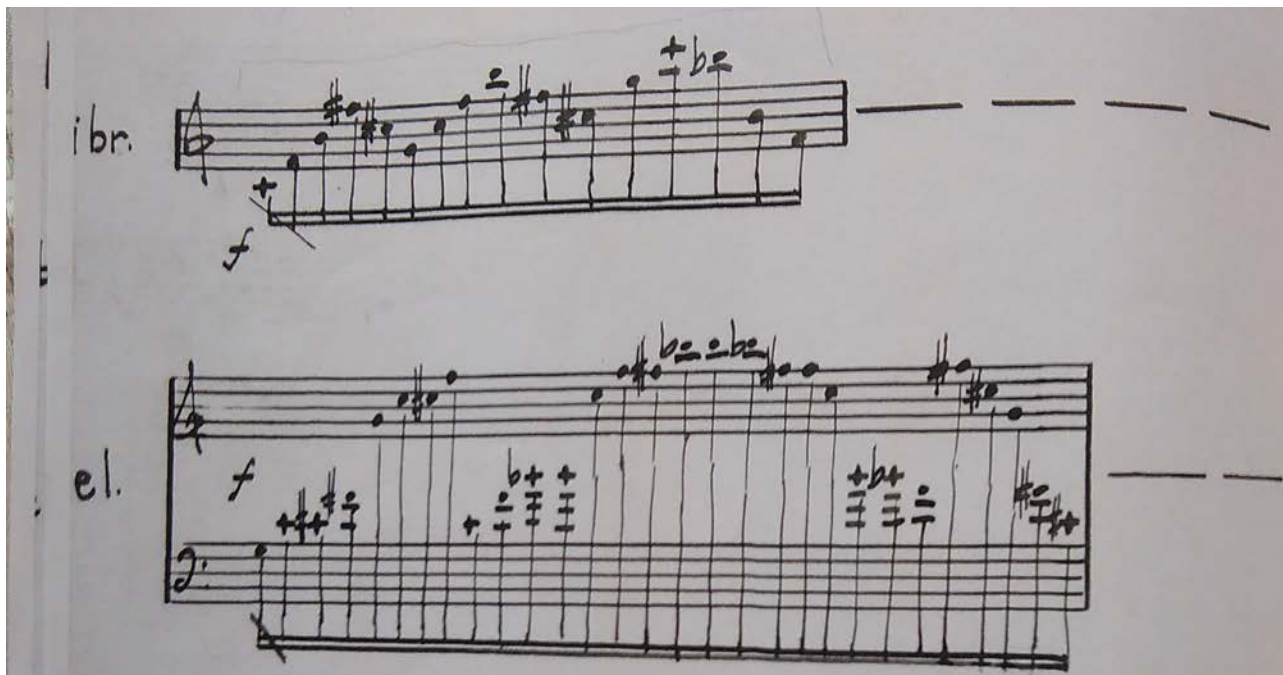
Dále popíši průběh jednotlivých částí.

1. část: V rámci celého melodramu pracuje **F.** s velmi omezeným sedmitónovým výběrem – modem, v rámci něhož je hudební složka vybudována, tj. tóny c, cis, f, fis, g, b, h. Tato předurčenost dává dílu tektonickou semknutost. Výrazově hudební materiál obstarává stále přítomný pocit jakési „sklíčené uzamčenosti“ uvnitř sebe sama, což podtrhuje i práce s intervaly, které v rámci modu logicky vznikají. Melodram otevírá introdukce, která sestává z prostého unisona tónu c a jeho oktávových transpozic, které strukturálně může evokovat odbíjení zvonu. V tomto kontextu, nebráním se říci, jde o hudební stylizaci popravčího zvonu. Introdukční unisono proznívá ve vibrafonu, celestě a cembalu. Po necelé minutě nastupuje sólová flétna v *pp* s tónem cis 1. Ta pokračuje přerývanými melodickými postupy na tónech c, h, cis, g, fis. Recitátor do flétnového sóla vstupuje v roli hlavního protagonisty Lukáše Peasta a v 1. dopise vyzívá Stát, aby vyhověl jeho žádosti o popravu.

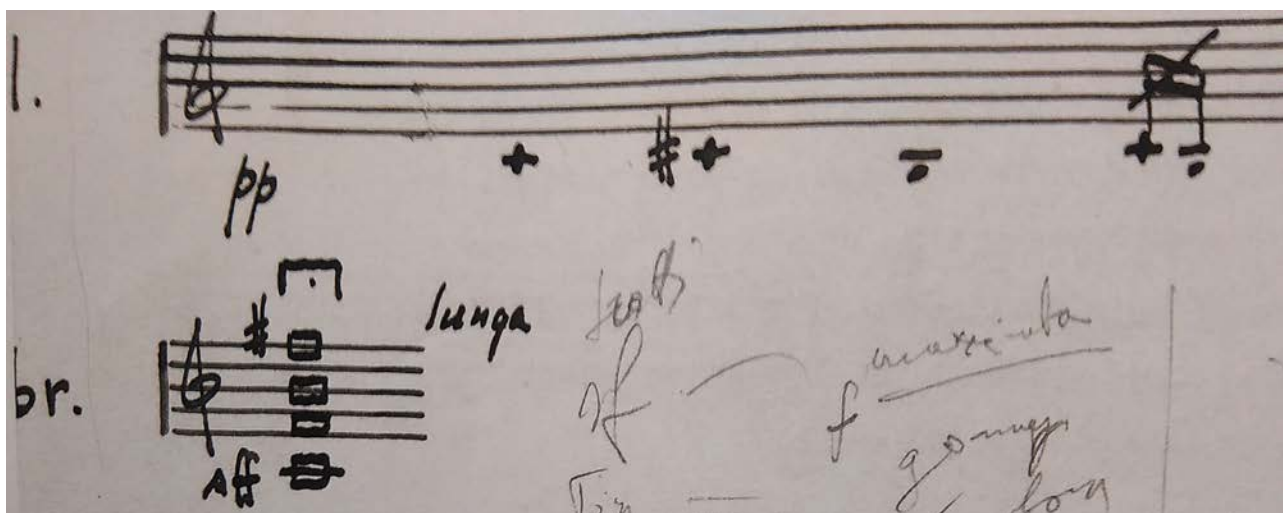


2. část: Flétnou vycrescendované *fis* 2 z první plochy vystřídá znovu vibrafon spolu s klávesovými nástroji (cel., cemb.), tentokrát v pulsujícím figurativním sledu. V rámci uvedeného modu zde převažují intervaly malé sekundy, čisté kvarty a tritonu. Figurativní model nejdéle proznívá v celestě. Recitátor do tohoto pulsu vstupuje coby dr. Herden, zástupce Nejvyššího soudního dvora. Obsahem dopisu od Státu je první zamítnutí Peastovy žádosti o popravu. Plocha je razantně ukončena homofonními čtyřzvuky (vibr., cel., cemb.), jejichž náplní jsou tóny (c, cis, f, fis, h), které ale v nástrojích zaznívají v různém intervalovém

sledu.



3. část: Vrací se opět překotná melodie v sólové flétně, která podbarvuje reakční dopis L. Peasta, v němž se odvolává proti odmítnutí své žádosti o popravu. Absurdita formy dopisu zde poprvé začne zřetelně prosvítat: „Vážený pane ministře, předem mého pozdravu přijměte srdečný pozdrav... Mám snad právo očekávat, že mi stát vyhoví v takové maličkosti jakou je poprava... Doufám, že jste příjemně strávil svoji dovolenou, počasí je až na další stálé.”



4. část: L. Peast pokračuje dalším dopisem, ve kterém upřesňuje zdůvodnění své žádosti: „Bojím se totiž přikročit k sebevraždě. Jsa bez zkušeností, je nebezpečí, že bych zvolil nevhodný způsob a mohlo by se mi něco stát.”

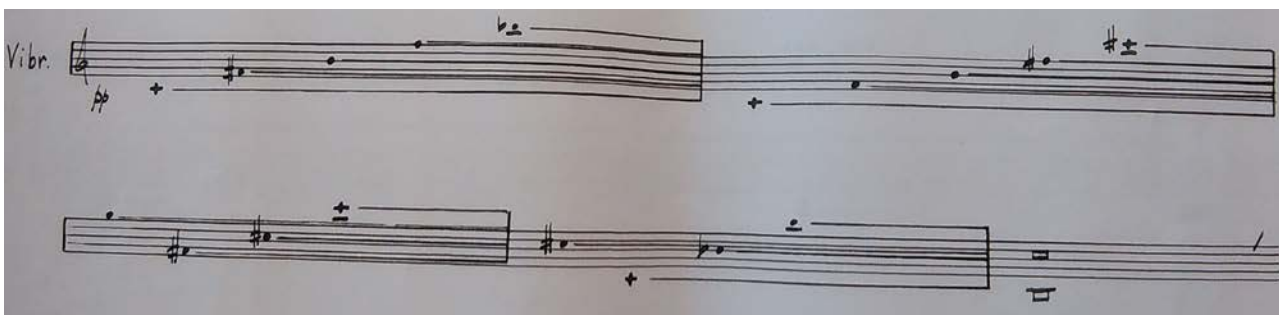
Flétna v průběhu plochy hraje těkavý melodický interval velké septimy. Připojuje

se vibrafon se čtyřtónovým modelem (c, cis, h, b). Nastoupí homofonní dvojzvuky, nejdříve v celestě malé sekundy, velké septimy, tyto dvojzvuky převezme i cembalo a později vibrafon. Ve druhé polovině se faktura v celestě a cembalu procesuálně rozšíří na trojzvuky, které jsou nejdříve v úzkých shlucích malých sekund, dále pak v kvart-kvintových sazbách v celestě. V cembalu ještě přibudou nónové dvojzvuky. Homofonní sazba je ve čtvrté části prokládána rychlými modely skupin šestnáctinových hodnot s přírazem, v rámci nichž se jedenkrát v cembalu také objeví kvart-kvintové dvojzvuky.

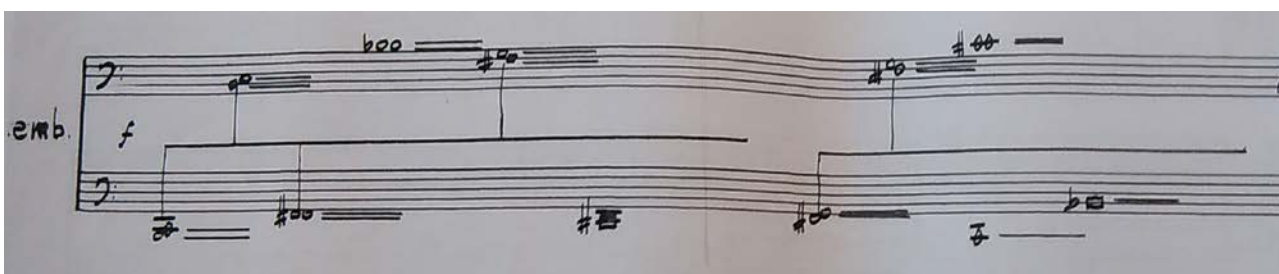
Na závěr plochy se opět ve flétně ozve těkavý melodický interval tentokrát malé nóny. Dynamický průběh zmíněných aleatorických modelů je vygradován do *ff* a náhle ukončen.



5. část: V kontrastní dynamice *pp* tóny modu nastupují od c. V lineárním průběhu instrumentačně plochu vyplňuje jen sólový vibrafon. Intervalová posloupnost je determinována tónovým materiálem modu. Dalo by se říci, že v rámci kaskády je pracováno s rozšiřujícím se vzdalováním intervalů, což sugestivně navozuje pocit nejistoty a nestability v budoucím vývoji děje. Plocha je ukončena homofonním dvojzvukem malé nóny (c, h). Hudební složka zde doplňuje obsah dopisu psaného primářem psychiatrické léčebny v Riesentaalu Dr. Josefem Liebichem. Ten vyzývá L. Peasta k návštěvě v jeho ústavu: „*Vážený pane, ministerstvo dvorů nás informovalo, že máte velice zajímavé názory na život a na smrt. Byli bychom rádi, kdybyste nám je laskavě tlumočil.*”



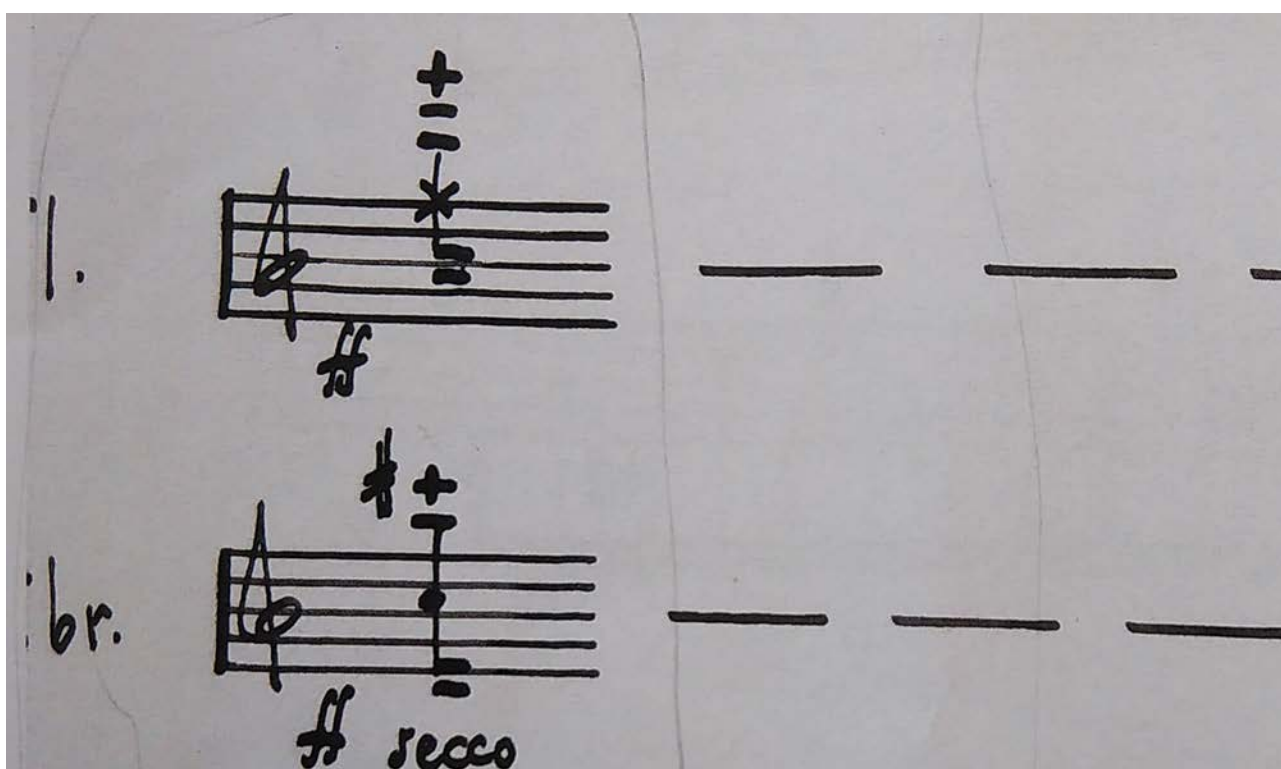
6. část: V hlubokém registru cembala nastoupí dramatické dvojzvuky malých sekund, za polovinou plochy jsou přerušeny šestnáctinovou sestupnou figurou a následně proloženy dvojzvuky malých nón. Nejvyšší dvůr prokurátorů opět zamítá Peastovu žádost a doporučuje mu opět v mrazivě ironickém duchu: „Zcela soukromě a z pouhé lásky k našim klientům Vám však radíme, abyste se obrátil soukromou cestou přímo na Mistra popravčího se žádostí, zdali by Vás neutratil v mimopracovní době.“



7. část: Plochu vyplňují trojzvuky ve vibrafonu spolu s akordickými rozklady v celestě obohacenými ornamentikou trylků (c, cis) v dynamice *p*. Tato faktura probíhá spolu se čtením dopisu od mistra popravčího – architekta Michala Poldawskeho. Míra absurdity je zde dovedena do krajnosti: „Bohužel ani já neznám cestu, jak Vám pomoci, můj zákrok v mimopracovní době by mohl být posuzován jako vražda... Pokud si ovšem obstaráte platný rozsudek, jsem Vám plně k službám. Doufám, že se neobráte na konkurenci a já Vám za to slibuji takovou popravu, že na ni do smrti nezapomenete.“

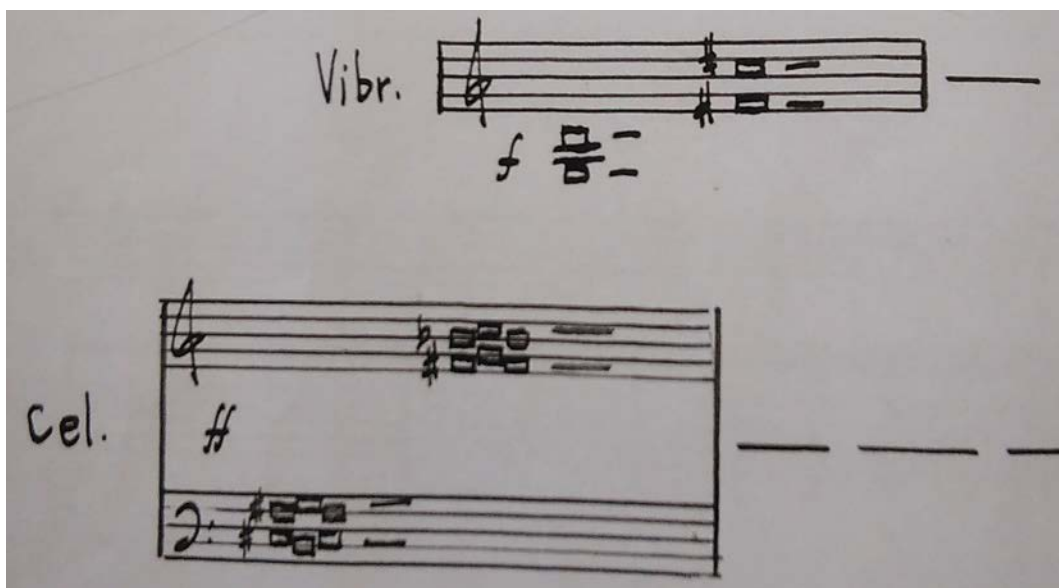


8. část: Začnou znít nepravidelné údery ve všech nástrojích, v partituře zdůrazněny předpisem *secco* v dynamice *ff*. V rámci omezeného tónového výběru zde přichází odchylka – skandované e 3 ve flétně, v žádné jiné části se tato tónová výška, včetně jejích oktavových transpozic, neobjevuje. V proporční výstavbě dialogů mezi L. Peastem a Státem lze vysledovat nenápadně se „převažující miský vah“. V této části se jedná již o v pořadí čtvrtý dopis ze strany státní moci. Až do 5. části se obě strany v korespondenčním dialogu víceméně rovnocenně střídaly. Stupňující se útlak mašinerie je v hudbě podtržen výše zmíněnými prostředky.



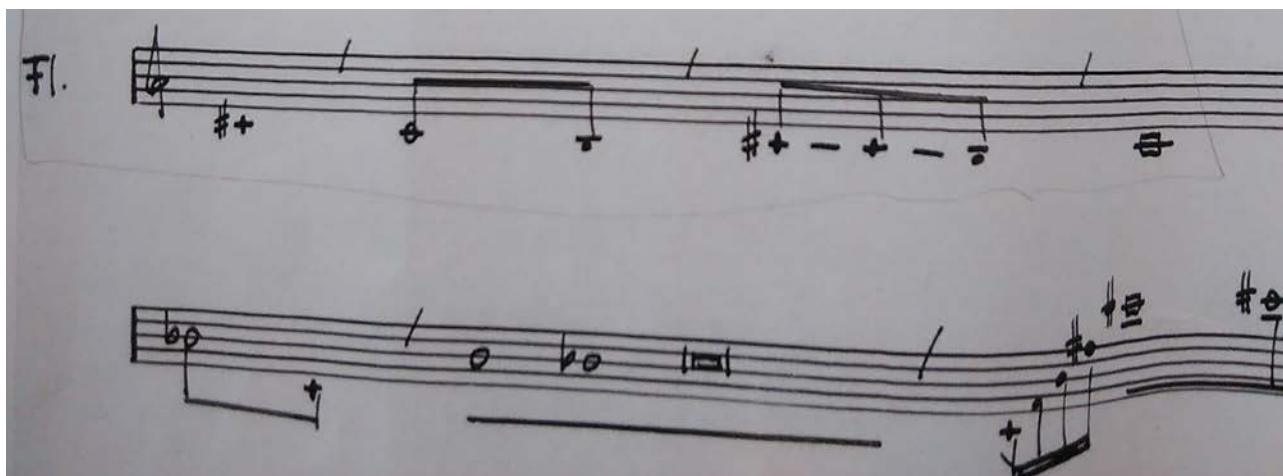
9. část: Nepravidelné úderý stříhem přejdou do hybné figurace. Model setrvá nejdéle ve vibrafonu. Celesta znovu přejde na hru septimových a nónových dvojzvuků. Cembalo ve stejný moment jako celesta přejde ve hru trojzvuků stejné intervalové kvality jako již dříve ve 4. části. Hudba je naráz ukončena a je vypsána generální pauza. Následuje telegram, text je čten do ticha: „*Neběží mi o svobodu, ale o popravu – stop – Lukas Peast.*“

10. část: Plochu naplňují těžkopádné shluky homofonně pokládaných šestitónových clusterů, které jsou notované a následují po sobě v repetitivních symetrických dvojicích: (f, fis, g, b, h, c – h, c, cis, f, fis, g) v cembalu a celestě. Spolu s nimi hraje vibrafon dvojzvuky v čistých kvartách a kvintách. Dr. Herden důrazně odepisuje L. Peastovi, aby svými žádostmi nejvyšší státní úředníky již dále neobtěžoval. Tím chce korespondenci definitivně uzavřít. Dvojice šestizvuků (cel., cemb.) je prudkým accelerandem vygradována. Do něj vstoupí flétna se svým přerývaným melodickým pohybem malých a velkých sekund (jako v 1. části melodramu).



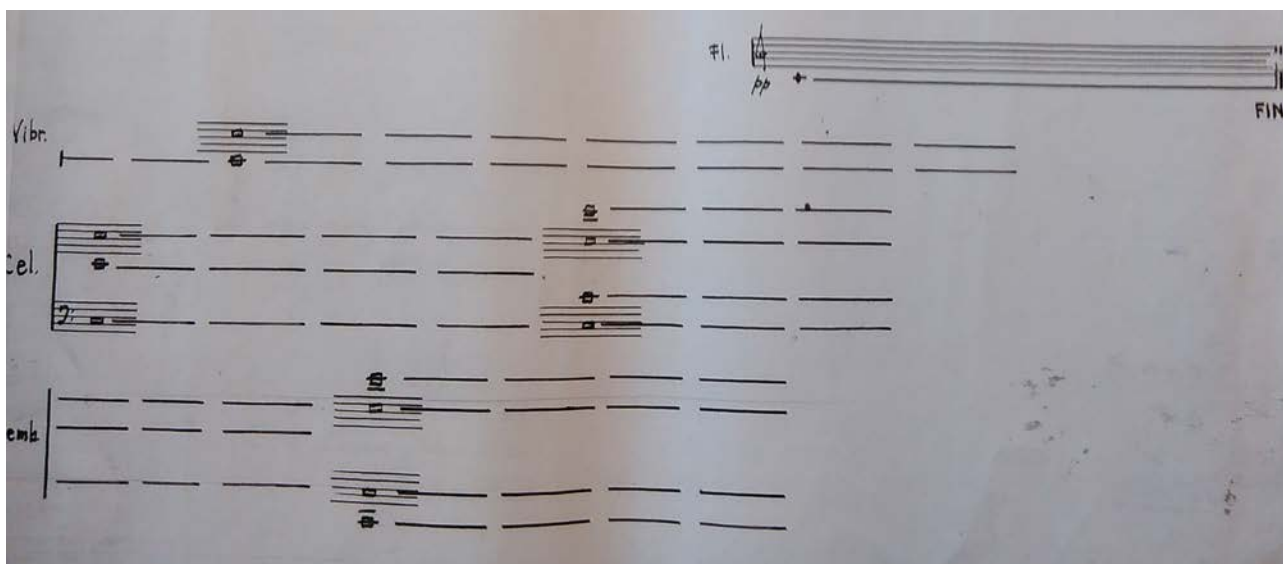
11. část: V klíčovém dopise oslovuje L. Peast všechny dosavadní státní orgány, se kterými vedl osmiletou korespondenci. Situace se změnila a on zjistil, že po této době už mu vlastně o popravu nejde: „*Prostě jsem nedokázal vzdát boj.*“ Navíc do jeho života vstoupila láska, zamiloval se do mladé květinářky a spatřuje radost v každodenních maličkostech, třeba že na zahradě ráno zpíval kos. Naplněn optimismem je připraven vést v budoucnu bohatý, hodnotný život.

Byť se může chvíli zdát, že příběh bude mít dobrý konec, není tomu tak. Hudební průběh tento fakt umocní. V kontrastu s obsahem dopisu L. Peasta vyzní znovuužití flétny a její melodický pohyb obzvlášť sugestivně a tísnivě.



12. část: S absencí hudby je recitátorem čteno předvolání L. Peasta. Dr. Pickel coby zástupce soudního dvoru vybízí L. Peasta, aby se dostavil do úřadovny, v opačném případě má být policejně předveden. Skladatelovo rozhodnutí ponechat tuto rozhodující pasáž bez hudebního doprovodu napomáhá ke stupňování napětí, kdy v tichu graduje očekávání neodvratitelného absurdního vyústění. Vynechání hudby tak napomáhá umocnit následující hudební finále. Síla ticha se přitom stává přesvědčivým kompozičním prostředkem.

13. část: Navrací se počáteční unisono tónu c ve vibrafonu, celestě a cembalu. Ministerstvo dvorů, Nejvyšší státní dvůr a Nejvyšší dvůr prokurátorů v závěrečném dopise informují o smrti Lukáše Peasta. Obsahová náplň přináší mrazivě trpké vyústění s přítomným prvkem bezmocnosti jedince proti absurdnímu, ale mocnému státnímu teroru: *„Hlubokým žalem sklíčení oznamujeme, že dne 2. listopadu o 15. hodině nás navždy opustil pan Lukáš Peast. Zesnul v Pánu náhlou justiční smrtí.“* Zopakováním hudebního postupu z 1. části je tak podtrženo uzavření kruhu, kdy v ději dochází k naplnění situace evokované v úvodu melodramu. Skladatel tak umocňuje katarzi, kdy konsternovaného posluchače vrací na začátek, ovšem s vědomím, že po absolvování všech dějových a hudebních peripetií se do jeho emoční paměti navždy otiskne zřetelný kontrast mezi absurdní bezduchou mašinerií moci a silou myslícího, cítícího a konajícího jedince.



II.3 Zdeňka M. Košnarová: Světlana (Povídka Jana Balabána)

II.3.1 Život a dílo Zdeňky M. Košnarové

Zdeňka M. Košnarová se narodila r. 1971 v Opavě. Vystudovala Konzervatoř v Ostravě (hlavní obor klavír), Konzervatoř Jaroslava Ježka v Praze (hlavní obory klavír a skladba) a HAMU v Praze (hlavní obor skladba – prof. Juraj Filas).

Mezi její nejúspěšnější díla patří dva klavírní koncerty *Doteky milosti* (2008) a *Za nebem* (2011). Jako klavíristka se zaměřuje na interpretaci hudby 20. a 21. století. V roce 2012 natočila CD *Do větru a do tmy*, které se skládá z klavírních kompozic Tomáše Sýkory a Zdeňky M. Košnarové.

Jako klavíristka se zaměřuje zejména na díla soudobých autorů (cca 30 premiér nových skladeb), improvizaci k němým filmům a tanci a interpretaci hudby jazzové nebo jazzem ovlivněné. Jako skladatelka vychází z tradice evropské hudby a hudby jazzové. Není zaměřena na elektroakustickou hudbu. Inspiraci ke své tvorbě nachází většinou v literatuře a středomořské přírodě, v případě melodramů zejména v dílech soudobých českých básníků a prozaiků.

Skladatelka Zdeňka Košnarová (dále jen **K.**) uchopila útvar koncertního melodramu prozatím pětkrát, a to v dílech: *Světlana*, *Zpíval tichounce*, *Andělské schody*, *Když tu nejsi*, *Sen o knihovně*.

II.3.2 Analýza melodramu Světlana

Melodram *Světlana* (2009) byl skladatelčíným prvotním počinem na tomto poli a je vytvořen a extrahován ze stejnojmenné povídky českého spisovatele Jana Balabána (1961–2010).

Melodram je zkomponován pro recitátora, smyčcový orchestr, soprán a klavír. Premiéru měl 18. října 2009 v Českém muzeu hudby v tomto obsazení: recitace: Markéta Hruběšová, Smyčcový orchestr Quatro, dirigent Marek Štilec, soprán Anna Trnková, klavír Zdeňka M. Košnarová.

Povídka *Světлана* je v rámci Balabánova díla zařazena v souborném vydání cyklu povídek *Jsme tady*. Jedná se o velmi sugestivně líčený příběh ženy-matky ve středních letech, 35leté Světlany, která za tragických okolností přišla o manžela, a nyní se svou dvanáctiletou dcerou Martou hledá pozvolna cestu a sílu k začátku nového života. Děj povídky je zasazen z velké části do prostředí města Ostravy, se kterým byl sám autor textu po celý život úzce spjat. Často se v průběhu líčení příběhu objevuje forma retrospektivy.

Povídka je rozčleněna do pěti bloků. Hlavní hrdinka Světlana pracuje jako jeřábnice v ostravských továrních závodech. V první části se čtenář seznamuje se Světlanou, která se již po tragické události navrácí do rutinního pracovního provozu, rovněž je stručně bez dlouhého rozvádění popsána její rodinná a sociální situace, seznámení s manželem Jiřím.

Druhý blok povídky je zacílen na popis osoby Jiřího a vsazen do místa budoucí tragédie na řeckou pláž Millos, na kterou během dovolené tříčlenná rodina vyrazila. Je popsána přírodní scenérie a především chování vodního živlu toho osudného dne, kdy byly mořské vlny rozbouřené: *Dnes ovšem moře nepřijímá. Vrcholy vln se lámou a při náběhu na mělčinu jsou tak vysoké, že jimi neproskočíš. Ať dělal, co dělal, vždycky se po chvíli ocitl na břehu v kaluži pěny celý pokrytý drobnými bílými zrnky písku. Holky se jeho pokusům smály a samy se nechaly několikrát z moře vyhodit. Nezbylo než zůstat na břehu. Některé věci prostě nepřekonáš, říkal si Jiří a vzpomínal, kolikrát vyletěl vyhozen nepřátelskými živly a zůstal ležet na nějaké podlaze, jakoby už neměl vstát. „Marto! Kde je Marta?“ uslyšel zvýšený hlas Světlany.*

Od citované přímé řeči používá K. textový materiál pro melodram, jehož obsazení je: recitátor, smyčcový orchestr, klavír a sólový soprán.

Měl jsem možnost s autorkou osobně konzultovat její vlastní přístup k žánru koncertního melodramu, konkrétně v tomto díle. V rámci analýzy proto zohledním její poznatky a připomínky. Vyjádření autorky hudby budu uvádět v přímé řeči.

K. se jako čtenářka seznámila s celým dílem Jana Balabána. Po přečtení povídky bezprostředně cítila, že chce toto téma uchopit i pro své hudební vyjádření: *„Text mě uchvátil svým emocionálním napětím. Hned ve mně vyvolával hudební*

inspiraci, kterou jsem začala zapisovat."

V rámci dramatického spádu **K.** po odsouhlasení úprav Janem Balabánem text povídky pro své melodramatické záměry zkrátila. Formálně lze melodram chápat jako velkou dvojdílnou formu **A, B.**

Díl A:

Po výše citovaném úvodním vstupu recitace zahrají violoncella a violy introdukční dramatický model, prim i sekund zároveň nastupují s rytmickým jednotaktovým pizzicatem v intervalu malé nóny (b, h).



Od taktu 9 v sekundu započne šestnáctinová figurace, se kterou je imitačně i v ostatních hlasech pracováno po část celého dílu A. V taktu 10 zazní v kontrabasech ústřední „téma moře“.



Prim a viola hrají prodlevy v delších hodnotách. Od písmene A začíná znova recitace. Opět nastoupí téma moře, tentokrát v sólových houslích. Toto téma začne od taktu 18 imitovat sólové violoncello a oba hlasy se začnou kontrapunkticky doplňovat za stálého tepu šestnáctin ve violách. Plocha líčí situaci, kdy se Jiří rozhodl skočit pro svou dceru Martu do rozbouřeného moře a zápasí s nemilosrdným vodním živlem. V písmenu B na pětiktové ploše se faktura zředňuje a v taktu 33 se hudební tok zastaví.

V písmenu C je recitovaný text z psychologického hlediska velmi sugestivně niterný: *Znovu se pokusil zabrat. Najít ji. Dotknout se jí. Hledal kolem sebe roztaženými prsty. Hledat hloub a hloub. Hledat ještě hloub, tam, kde jsme spolu. Světlo, Marto, tam, kde jsme malí, maličci na porodním sále.*

Zároveň opět v sólových houslích poprvé nastoupí druhé něžné téma dívky Marty. V taktu 40 má první vstup klavír, který na sedmitaktové ploše „téma

Marty" rozvíjí.

K. doplnila: „Zapojením klavíru do partitury Světlany jsem chtěla přinést jinou barvu, která vystupuje jako kontrast proti barvě smyčců a zároveň charakterizuje Martinu čistotu a nevinnost.“



V taktu 43 nastoupí v tutti primech „téma moře“ a je vzápětí vystřídáno v taktu 45 „tématem Marty“. V písmenu D se navrácí předchozí materiál – figurativní imitace v šestnáctinovém pohybu s připomínajícím se „tématem moře“. Otec Jiří, již na pokraji fyzických sil, se snaží vzepřít mořským vlnám, které ho neodvratně unášejí proti skalám. V posledních čtyřech taktech této plochy se ozve recitace do ticha: *Pak ji uviděl. Byla daleko před ním na širém moři, už mimo dosah útesu. Marta.*

V úvodních pěti taktech písmena E zahraje sólový klavír téma Marty, v recitaci současně znějí slova: *Ta umí plavat líp než já. Ta se z toho dostane. Pomyslel si s náhlou důvěrou a v příštím okamžiku jej veliká vlna zvedla a mrštila jím proti skalnímu bloku.*

Následující hudební dění **K.** komentuje: „V úvodu písmena F jsem s tématem moře pracovala prostřednictvím velké augmentace. Od taktu 85 nastoupí v sekundech jen úvod Martina tématu, tentokrát ale ne intervalem čisté kvinty, ale zvětšené (es -h), tím jsem chtěla naznačit Martino zápolení s mořem, byť už sama je se svými silami v koncích. Převážně osminový rytmus nastupující ve violách, violoncellech a kontrabasech v pizzicatu má charakterizovat psychické rozpoložení matky, která v dané situaci pociťuje absolutní bezmoc. Stojí zoufale na břehu a srdce jí bije až v krku...“

V recitovaném textu se zde objevuje výše zmíněná forma retrospektivy: *S ručníkem přitisknutým k hrudi hleděla Světlana, jak jí moře bere dceru i muže. Ještě tomu nevěřila, ještě pořád si dovedla představit, že za chvíli vylezou se smíchem z vody. Ještě teď v kabině jeřábu vysoko nad zemí si to dovedla představit.*

Na ploše písmena G hudební popsaný hudební průběh pozvolna odeznívá. V textu přichází vyústění: *Martu našli na volném moři za útesem vysílenou, ale živou.*

Jiřího mrtvolu objevil policejní vrtulník až za několik hodin. Světlanó! Čekáme!
Tímto retrospektivním zvoláním a oznámením se uzavře první díl **A**.

Díl B:

Tempovým označením *Risoluto* se otevírá druhá část melodramu odehrávající se v rámci časové chronologie příběhu v současnosti. Ve smyčcích se rozezná pravidelně tepající ostinátní unisono v osminových hodnotách. K. se k užité hudební faktuře vyjádřila: „Zvukovou kombinací hry arco v kombinaci s pizzicatem smyčců jsem chtěla přiblížit atmosféru prostředí ostravských továrenských závodů, stereotypní lomoz drsné mašinérie, ve kterém Světlana musí pracovat, aby uživila rodinu.“



Znovu zazní „motiv moře“ v primech v taktu 150.



Následujících třináct taktů písma I je spojkou, která prostředky tematické práce a ostinátního osminového pulsu plynule přenáší místo děje z továrny na oddělení dětské psychiatrie, kde se Martu lékaři snaží zotavit z prožitého šoku. Světlana ji tam chodí navštěvovat. Od taktu 163 je v textu psáno: *Když vcházela do oddělení dětské psychiatrie, měla jen málo naděje. Poslední slova, která Marta řekla ještě v nemocnici v Řecku, zněla: „Táta zemřel kvůli mně. Já jsem ho zabila“.* **K.** poznamenala k následující ploše písma J: *„V této gradující spojce mi šlo o to, hudebně zdůraznit psychické rozpoložení Světlany, která nedoufá, že by stav její dcery doznal pozitivních změn, a že by bylo prolomeno její mlčení. Všechny ty hrozné vzpomínky byly ještě příliš živé.“* Materiál spojky tvoří znovu se navracející šestnáctinová figurace a téma moře. Od taktu 183 přejde faktura ve smyčcích do homofonní sazby v převažujícím triolovém rytmu. Rovněž zde nastává dynamický vrchol melodramu. Gradace spojky se zastaví na pětizvuku (cis, gis, g, cis, g) ve smyčcích a dynamicky se stáhne z *fff* do *ppp* se slovy:

„Martina tvář byla dnes jiná“.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a single system with five staves. It features a complex rhythmic pattern of triplets. Dynamic markings include 'molto cresc.' (molto crescendo) and 'fff' (fortissimo). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score ends with a 'ppp' (pianissimo) marking.

Od písmene K přichází nový hudební materiál. konsonantní trojzvuky, od taktu 191 rozšířeny na čtyřzvuky. Jejich harmonická kvalita vychází z inspirace jazzem. Rovněž kontinuální užití synkopického rytmu zde podtrhuje vnitřní nejistotu, která se začíná přetavovat v nadějně vyústění.

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is written in a single system with four staves. It features a complex rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include 'arco, solo' and 'pp' (pianissimo). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score ends with a 'pp' (pianissimo) marking.

V písmenu L dochází k průlomů a Marta začne mluvit. Mezi matkou a dcerou se rozvíjí dialog: „Víš, táta mi zachránil život.“ „Nevím. Ale vždyť k tobě vůbec nedoplaval, Marto, co si to vymýšlíš?“ „Nevymýšlím. On na mě volal a mával, ať neplavu k těm skalám, kde ho to zabilo, a proto jsem plavala ven na moře, kde mě našli ti námořníci.“ Hudebně je v průběhu rozpravy Světlany s Martou připomenuto a kombinováno téma moře v kontrabasech a přerušovaný osminový puls v sekundách a violách jako vzpomínka na hrůzostrašný zážitek.

Od písmene M se do hudební struktury melodramu připojuje i vokální složka. K. k jejímu užití uvedla: „Sólový soprán jsem ve Světlaně použila proto, abych prostřednictvím zaznění lidského hlasu zvýraznila okamžik, kdy Marta po několika týdenním mlčení promluvila.“ Moment celkové katarze je umocněn zdvojením sopránového partu v primech. Tím pádem se zde téma moře, které je od taktu 227 (písmene M) předneseno, dostane do jiné významové souvislosti.



V rámci hudebního průběhu se již nový materiál až do konce díla neobjeví. V ploše písmene N je Světlana opět v kabině svého jeřábu na noční šichtě a v rozprostřeném tichu pod hvězdami nad všemi událostmi přemítá a skládá si mozaiku svých myšlenek dohromady: *Skutečně Martu zachránil, už tím, že jí dal život, už tím, že s nimi dvanáct let byl, že se nebál do toho moře skočit. A hlavně tím, že na něho teď mohou myslet jako na dobrého člověka.*

Plocha písmene O dospěje k osamocené šestnáctitaktové prodlevě tónu c 3 v sekundě, do které znějí slova: *Vyjela mezi regály až úplně nahoru, kde se nad obludnými konstrukcemi klenula noční obloha a na ní měsíc. Ten samý měsíc, který na ně svítil tehdy při nočním focení, když v sobě poprvé pocítila dítě.*

Melodram uzavírá čtyřtaktový vstup sólového klavíru, který přednese téma Marty a poslední „slovo“ patří sólovému sopránu, ten jen coby uzavírající element zazpívá interval vzestupné čisté kvinty (e, h).

Jak se sama skladatelka vyjádřila, melodram *Světlana* zkomponovala v zápalu nakupené hudební fantazie, který v ní Balabánův text vyvolal. Tento fakt je při poslechu v dobrém slova smyslu znatelný, zároveň je při detailnější analýze *Světlany* patrná důmyslná tematicko-motivická práce, která není rozměňovaná, autorka s tématy dokáže působivě pracovat v různých souvislostech, které jsou vázány na textovou složku.

II.4 Jakub Dvořáček: Kat (Povídka Friedricha Dürrenmatta)

II.4.1 Život a dílo Jakuba Dvořáčka

Jakub Dvořáček (*1976) vystudoval klavír, skladbu a dirigování na Konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze a dále skladbu na HAMU u prof. Ivany Loudové. Absolvoval symfonickou skladbou *Hudba zašantročená do samomluvy – pocta Vladimíru Holanovi* (premiéra 20. 6. 2009 v Rudolfinu, SOČR, dirigent Jan Krejčík).

Je pedagogem a korepeditorem dirigentského a flétnového oddělení na KJJ. Jako pianista a skladatel volně přechází mezi hudbou klasickou (Trio con brio) i jazzovou (Noční optika, Czech Philharmonic Jazz Band, Fanfán Tulipán), scénickou (Divadlo Minor, Divadlo Nablízko, Bohnická divadelní společnost) i

duchovní (Salváterský pěvecký sbor).

II.4.2 Analýza melodramu Kat

K melodramatickému zpracování si druhý z představitelů mladé skladatelské generace Jakub Dvořáček (dále jen D.) vybral prózu s názvem *Kat* švýcarského dramatika, prozaika a esejisty Friedricha Dürrenmatta (1921–1990).

F. Dürrenmatt ve své dramatické tvorbě navázal na expresionistickou linii. *„Dürrenmatovou základní polohou je „intelektuální hra“ se sklonem k tragikomedii, grotesce a travestii. Nebuduje hru na charakterech, ale na situaci, případně na konstelaci sil, z nichž se pak odvíjí děj plný nečekaných, až šokujících zvrátů...”* (in F. Dürrenmatt, *Labyrint*, s. 406 – doslov Jiřího Stromšíka)

Povídka *Kat* je součástí svazku *Město*, který poprvé vyšel v r. 1952. Povídky z této knihy začaly vznikat už v průběhu 2. světové války a jsou ovlivněny její atmosférou. Dürrenmatt tuto situaci později popsal: *„Zhroucení Evropy se pro mě odehrávalo jako přírodní katastrofa mimo veškerou morálku, ale také mimo všechnen rozum, pro mne měli vinu na tom nesrovnatelném masakru všichni, oběti i kati, všechny je s sebou strhl vír nesmyslné apokalypsy. Člověk se mi jevil jako kosmický převrat, jako chybná konstrukce jakéhosi zřejmě lhostejného, byť ne otupělého boha, pro něhož mohl být symbolem v nejlepším případě Hitler, jako škleb světa vyvolaný všeobecným nerozumem.”* (in *Tamtéž*, s. 411)

Pro Dürrenmattovy povídky je charakteristická *„apokalyptická atmosféra, abstraktnost časových a prostorových vztahů, redukce psychologie, stylizace do podobenství...”* (in *Tamtéž*, s. 411). Tyto charakteristiky bezesbýtku platí pro povídku *Kat*. Odehrává se v blíže neurčeném místě a čase, vystupují v ní stylizované postavy dvou protagonistů (Kat a Cizinec), kteří si na dva roky vymění role. Iniciátorem této výměny je bohatý Cizinec, znuděný a vyčerpaný svým životem v přepychu, který závidí Katovi jeho moc nad lidmi, která je nekonečná a všemocná, protože *„Pod tvýma rukama se láme iluze člověk. Zůstává křičící zvíře ... Jsi počátek i konec.”* (in *Tamtéž*, s. 7)

Jiná psychologické jednání postav nejsou v maximálně stručném textu naznačeny. Dějová gradace je nesena popisem jednotlivých obrazů (např. *„Uličky jsou prázdné. Ruce si hrají s hůlkou. Stříbro se leskne.”* (in *Tamtéž*, s. 7), které připomínají sled detailních filmových záběrů umocněných dynamickým rytmickým střihem. Z mého pohledu již literární předloha obsahuje zárodek hudební formy (rytmus, dynamika, opakování, kontrast, gradace) a k hudebnímu zpracování se přímo nabízí. Současně je nasnadě volba melodramu jako nejvhodnější hudební

formy, protože textová složka je pro působivost myšlenkového a emočního vyznění díla zcela neodmyslitelná. Přitom však jednodušnost, hutnost a až staccatová úsečnost textu vyvolává dojem, že hlas recitátora je přesným a zřetelně strukturovaným partem pro jeden z hrajících nástrojů.

Zhuštěný text literární předlohy na pouhých třech knižních stranách rychle graduje k finále. Cizinec se nechce vzdát role Kata a původní Kat, který uvízl v nechtěné situaci, spáchá zločin, za který je odsouzen a předán k potrestání nynějšímu Katovi (dříve Cizinci). V závěru původní Kat umírá na mučidlech. Nynější Kat je tu transponován jako personifikace Boha: „*Svět jsou muka. Kat je Bůh. Ten mučí.*“ (in *Tamtéž*, s. 8). Děj vrcholí dialogem Boha s mučeným člověkem, zakončeným slovy: „*Proč mě mučíš?*“ *Bůh se směje: „Nepotřebuji stín.“ Člověk umírá.*“ (in *Tamtéž*, s. 9)

V literární vyznění je vyjevěna absurdita a marné hledání smyslu okolního dění, které autor v sobě vlastní tragikomické poloze glosuje slovy „*Mučírna je svět.*“ (in *Tamtéž*, s. 8)

Nesmyslnosti a neuchopitelnosti víru událostí, které činí z člověka pouhou bezvládnou loutku v rukou mocné síly, se tak dostává v jediném okamžiku prozření, opět podobnému rychlému filmovému záběru, na chvíli konkrétní podoby místa (Mučírna) a prolnutých tváří („škleb světa“-Bůh-Kat-Hitler). Intenzita této katarze je současně děsivá i očištná, neboť osvětluje prudkým zábleskem světla temný časoprostor a vrací Člověku, když už ne moc nad vlastním osudem, tedy alespoň to, co z něj činí plnohodnotnou lidskou bytost: právo na vlastní myšlení a pochopení.

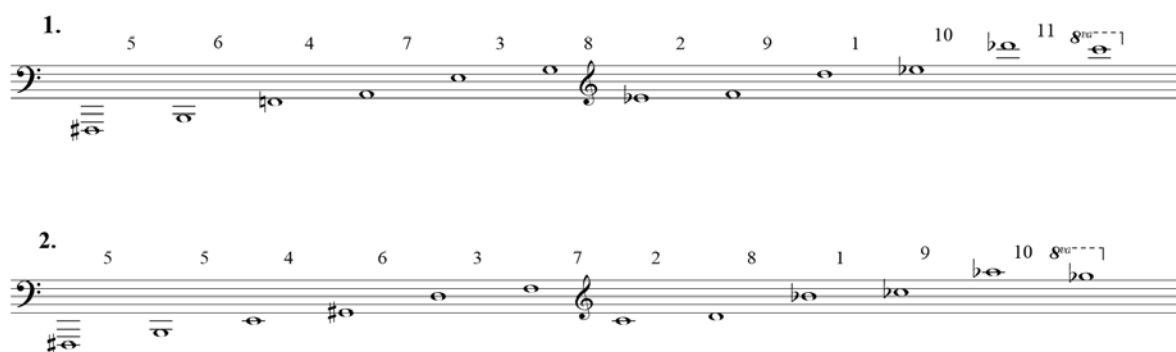
Melodram Kat vytvořil **D.** v r. 2008. Premiéra se uskutečnila 9. 11. 2008 v Pallfyho paláci.

K analýze jsem měl k dispozici live nahrávku z premiéry, na níž se podílela jazzová skupina Noční optika, v níž **D.** působí. Part recitátora přednesl herec Petr Stach.

Nástrojové obsazení melodramu je velmi netradiční: recitátor, tenorsaxofon, flétna, klavír, varhany, cembalo, elektrická kytara, violoncello, perkuse (3 piatti, 3 tom-tom, tamburo piccolo, gran cassa con pedale, quito, lastra, tamburino, udu-drum, 4 maracas, 4 raganella, agogo, 3 bicchiere).

Prozaický text F. Dürrenmatta je melodramaticky zpracován v českém překladu Vratislava Slezáka bez úprav či zkracování. Text je strukturálně vystavěn jen na bázi krátkých holých vět oznamovacích a otázek (žádná souvětí), případně přímé řeči.

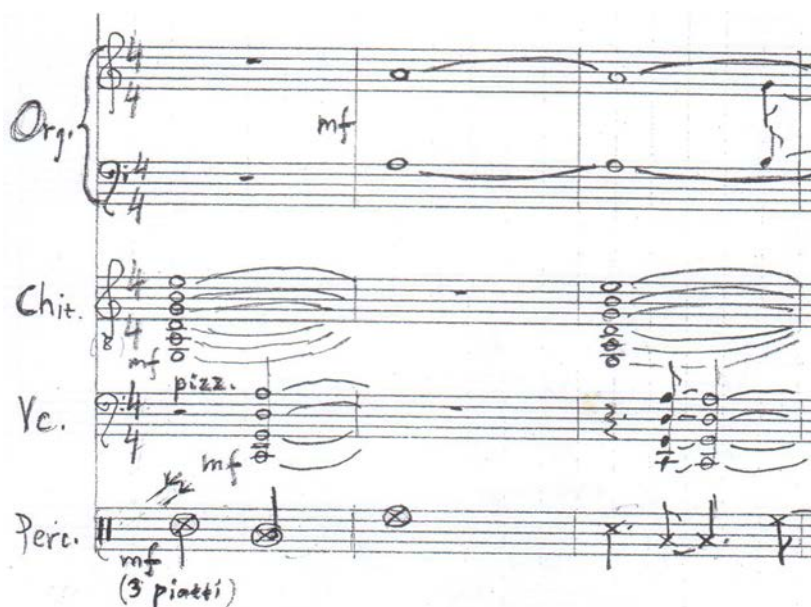
Pro stěžejní práci s tónovým materiálem v díle byl pro skladatele důležitý zvolený modální terén. Ten sestává ze dvou dvanáctitónových modů, neuzavřených do oktávy, ve kterých hraje podstatnou úlohu intervalový výběr fungující uvnitř řad.



Hudební zpracování se nese v duchu polystylovosti. **D.** Kombinuje idiomy jazzové hudby, elementy zvuků a ruchů (konkrétní hudba) a v poslední řadě např. neobarokní styl, se kterým nakládá vlastním tvůrčím způsobem, především z instrumentačního hlediska. Rovněž v tomto melodramu je metrická struktura založena převážně na bázi řízené aleatoriky a předepsaných improvizačních modelů a schémat. **D.** střídá metrický zápis s ametrickým a proporční notací. Formálně je dílo rozděleno na 5 částí, které na sebe plynule navazují (jedna přechází plynule v další).

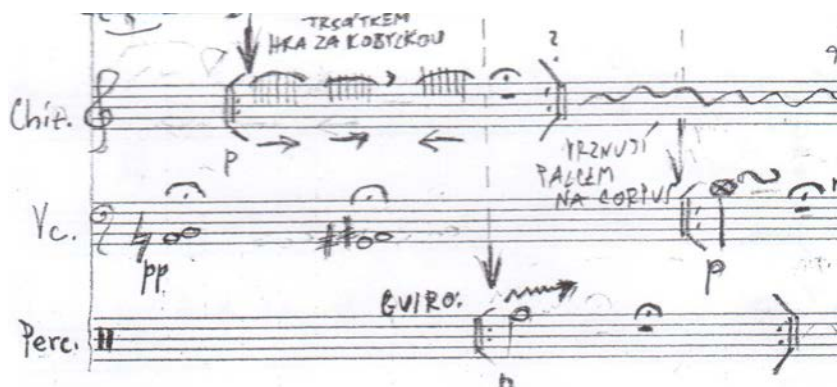
1. část (odehrává se v mučírně)

V 4/4 taktu, v tempovém označení *Moderato* se začne pozvolna rozeznávat šestnáctitaktová introdukční plocha. **D.** kombinuje zahuštěné homofonní akordické šestizvuky a čtyřzvuky (el. kytara, vlc.) v rámci zvoleného modálního terénu. Je zde výsledovatelná střídající se biakordika s centry tónů E a C. Varhany doplňují fakturu dlouze znějícími prodlevami s počátečním unisonem tónu A v oktávě, které se postupně začne rozpínat do vícezvuků. Flétna a činely intrudukci dokreslují fragmentovými zvukovými gesty.



V čísle 1 přednese recitátor název: *Friedrich Dürrenmatt – Kat.* Staccatové homofonní vícezvuky přejdou na chvíli do varhan.

V č. 2 *Rubato senza tempo* je recitátorem popisováno prostředí Katovy mučírny (př. *Kvádry jsou mrtvé. Vzduch je jako kámen.*). Violoncello proznívá se čtyřmi sekundovými dvojhmaty. Dále hudební faktura stojí na konkrétních zvukových pokynech dokreslujících atmosféru (např. mačkání plastu nebo alobalu) nebo méně obvyklých nástrojových technikách: hra trsátkem za kobylkou, vrzání na strunu E trsátkem – kytara, vrznutí palcem na korpus – violoncello.



Před č. 3 přibudou výrazné údery na kovovou nádobu, aleatorní model v nástroji guiro a netónové efekty, tj. vdech a výdech do flétny.

V č. 4 se expresivní recitací stupňuje popis mučírny (*Oheň se probouzí a rudě plápolá. Mučidla se pohybou.*) a již i samotného Kata, který vstal a je připraven na svou práci (*Blíží se kroky.*). V instrumentárii se započnou odvíjet repetitivní aleatorické modely, které v č. 5 *Brutalmente* přejdou v improvizaci v rámci vypsání tónového základu.



Vynoří se diskontinuální osmitaktová melodická linie v elektrické kytáře. Tento hudební průběh graduje dále v průběhu č. 6 prostřednictvím stupňující se hustoty hraných modelů a dynamického nabývání. Hudba se zastaví na konci č. 7.

Dynamický zlom do *mp* v pizzicatech violoncella a *p* v sekundové prodlevě varhan nastává po generální pause v č. 8 *Rubato senza tempo*. Plocha je vyplněna obdobným materiálem jako v č. 2 a 3 na bázi zvuků a ruchů. Hudba dokresluje popis Kata a mučírny po mučícím aktu (rec. *Oči má prázdné. Ruce jako led. Mučírna je znavená*).

V č. 9 má nepravidelné rytmické vstupy v dynamice *p* tamburína. Zvuky řídnou, dynamika zeslabuje a 1. část končí.

2. část (odehrává se v krčmě)

Puls tamburíny překlene hudební tok do 2. části. Ozve se charakteristické čtyřtónové vzestupné gesto v klavíru. V rámci výrazového předpisu *Con tensione* se opět odvíjejí zhušťující se aleatorické modely. V č. 10 recitátor popisuje Katovu noční cestu do krčmy: (*Jde uličkou a vchází do krčmy. Pochodně černě planou. Lidé prchají. Víno je stará krev.*) Z hraných modelů se náhle v el. kytáře vynoří jazzové schéma dominantních sledů (Dm7, G7, Cmaj, Fmaj, Hdim, E7). Ty podbarvují lascivní atmosféru uvnitř krčmy: (*Oplzlost řehtá až sem. Žena má bílou kůži. Leží na ní ruka.*).

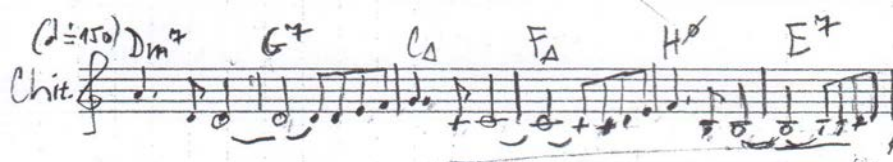
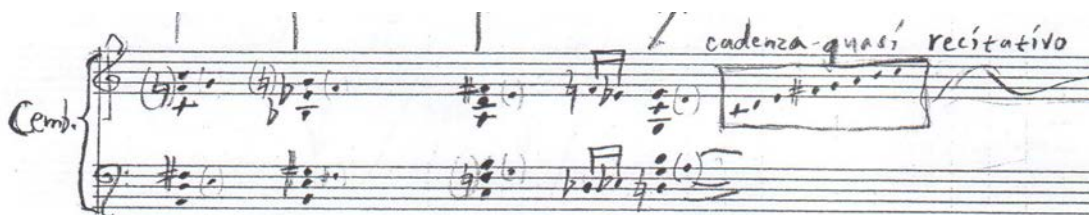


Schéma vystřídá v č. 11 opět čtyřtónové gesto v klavíru a zřetlující se modely. V rámci dějové linie přichází ke stolu Kata bohatý cizinec a dává mu návrh, aby si vyměnili své role.

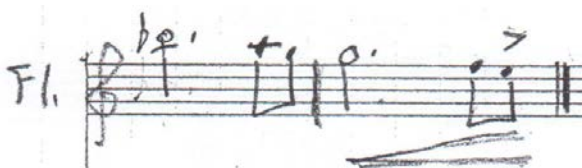
V č. 12 *Adagio fatidico* cizincův návrh a jeho zdůvodnění vyplňují vyhrávky cembala v neobarokním stylu, v rámci kterých se vyskytne i předpis *cadenza quasi recitativo*, v jejímž průběhu hráč improvizuje na dvou transpozicích lydiského modu od C a od B až do konce č. 13.



Recitátor přednáší slova bohatého cizince do konce č. 14: *(Ty jsi kat. Mám zlato. Mám ženu a dvě děti. Jednou nebudu mít nic. Tys ten nejšťastnější člověk. Vší rozkoše jsem užil. Ale rozkoš pukla. Zůstal hnus. Tvá rozkoš je nevyčerpatelná. Je věčná. Ty mučíš. Pod tvýma rukama se láme iluze člověk a zůstává křičící zvíře. Mám pro tebe návrh. Vyměníme si postavy. Měj si mou ženu. Moje zlato. Mé mládí. Mou moc. A já ať jsem kat.)*

V č. 15 za průběhu charakteristického gesta v klavíru, hry úsečných modelů ve flétně a violoncelle a nepravidelného pulsu tamburíny cizinec dodává: *Za dva roky se opět sejdeme. Nezapomeň na to. Jinak zůstaneme zaměnění navždy.*

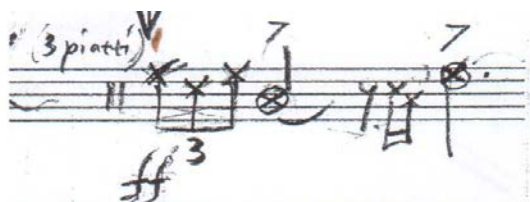
V č. 16 se znovu vynoří jazzové schéma dominantních sledů v elektrické kytáře. To nyní podbarvuje dočasné radostné rozpoložení Kata, který se těší na nový život v luxusu. Nad dominantními sledy se v rámci výrazového předpisu *Felicamente* rozezní radostně hořká šestitaktová melodie, kterou recitátor k dokreslení psychického stavu Kata začne také zpívat, byť v partu přímo tento předpis nemá. Hudba se naráz zastaví.



3. část (odehrává se v blíže neurčeném „obětním sále“, v ulicích města, v domě cizincově a v jeho ložnici)

Nejdříve Kat s cizincem vcházejí do obětního sálu, ve kterém se odehraje obřad záměny obou postav. V předpisu *Misterioso* v č. **16** a **17** hudební výplň opět vytvářejí zvuky a ruchy např. kroužení prstem na skleničky, které jsou „naladěné“ na tónech *fis 2, g 2, c 2*. Udu-drum vytváří nezávislé rytmické pásmo. Těmito prostředky je dokreslena atmosféra obětního sálu a samotného obřadu: (rec.: *Obětní miska modře žhne. Kouř stoupá kolmo vzhůru.*).

V č. **18** *Molto drammaticamente* je obřad dokonán, tj. z bohatého cizince je nyní Kat. Tato událost je zvýrazněna prudkým vpádem triolového elementu v činelech ve *ff*.



Pokračuje expresivní patern violoncella, který je doplněn agogickými předpisy *rubato* a *poco a poco acellerando* až do předpisu *Presto*. Přetvoření v Kata (rec.: *Vyvrácené rudé oko. Zornička jeden vřed.*) v hudebním výrazivu dokreslí „zběsilé“ cca 15vteřinové improvizované sólo tří tom-tomů.



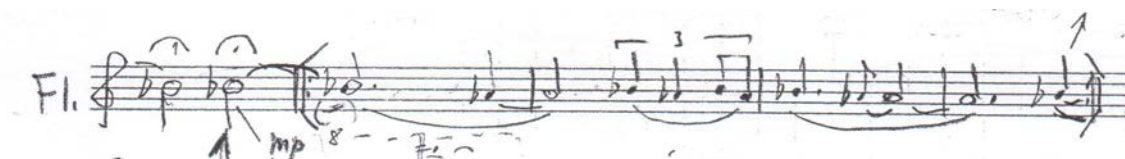
Naopak ubírání se původního Kata, současného bohatého cizince, je v hudební struktuře vyjádřeno v rámci předpisu *Moderato* opětnými homofonními akordy, které zazněly prve v introdukci melodramu. Rytmické pásmo v perkusích zpomaluje, až dospěje v jemné pravidelné přizvukování. (rec.: *Jde uličkami. Krok se zklidňuje. Je rozhodnut nikdy se už nevrátit. Útlé ruce si hrají s hůlkou.*).

Dva takty před č. **20** se započne odvíjet klidný přerušovaný model flétny (rec.: *Nebe je širé moře. Lidé jdou za prací. Jedno děvče se na něj usměje.*).

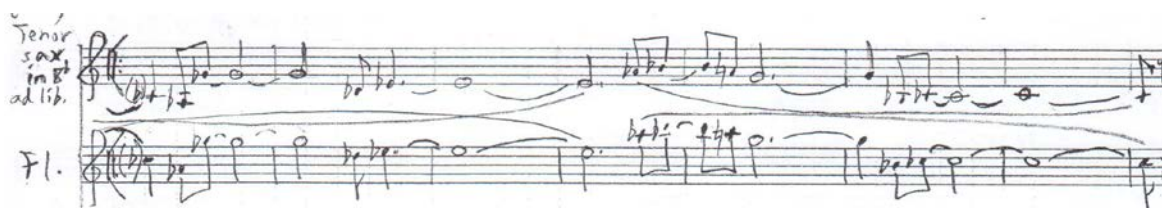
Od č. **21** do č. **22** recitátor popisuje cizincův dům a atmosféru prostředí, cizincovu ženu: (*Vchází do domu. Zdi jsou bílé. Sluhové se klaní. Líbá děti. Přichází žena. Vlasy jsou plavé. Ona ho obejmě. Přejede jí po ňadrech.*). Hudebně plochu vyplňují klidně se odvíjející aleatorní modely v kytáře a violoncelle a homofonně pokládané biakordické šestizvuky v klavíru.

V č. **23** *Notturmo* se ve flétně rozezní jímavý model složený z intervalu velké sekundy, který postupně přechází i do ostatních melodických nástrojů v oktávových transpozicích a uzavírá se v č. **24** *Tranquillo e melancolico* ve

flažoletech elektrické kytary a violoncella. Udu-drum hraje v *p* repetitivní patern čtvrtkových triol. Tato „hudební kulisa“ dobarvuje atmosféru průběhu noci: (rec.: *Jizba pravidelně oddechuje. Tma je teplá. Ona leží nahá. Její kůže je jako oblak*).



Od č. 25 je sekundový unisonový model ve flétně a tenorovém saxofonu obohacen o interval vzestupné malé septimy a sestupné malé sexty. V kontinuálním diminuendu 3. část pozvolna odezní – dynamický předpis *al niente*.



4. část (odehrává se v zasněžené aleji, v krbové místnosti a tanečním sále cizincova domu, v ulicích města, v onom blíže neurčeném „obětním sále“ a pak opět v ložnici cizincova domu)

Výrazový předpis je *Giocoso, ben ritmico*. S prvním aleatorickým modelem nastupuje nástroj maracas. Recitátor praví: *Dny se střídají. Měsíců přibývá. Uplyne rok*.

V č. 26 se s repetitivními modely připojuje i violoncello s elektrickou kytarou.

V č. 27 se se svým rytmem přidává druhý maracas. V recitaci zní popis krajiny: *Nebe zavaluje zem. Země je bílá. Jde alejí. Na sněhu leží větev*. Na repliku *Zakřičí děcko* reaguje zvukové gesto ve violoncelle, tj. vrznutí trsátkem na strunu E. Recitátor pokračuje: *Větev je jak katovy kleště*. Violoncello a elektrická kytara navazují hrou modelů.

V č. 28 se připojuje s hrou nepravidelného osminového modelu flétna. Modely v nástrojích se odvíjejí po celou dobu trvání č. 29, na jehož konci se krátce ozve charakteristický zvukový element – údery na kovovou nádobu. Ten celou gradaci uzavře a recitátor zakřičí do ticha: *Zbičuje psy až k smrti*. Tremolo vytvořené na maracas uzavře č. 29. V textu zde jde o to, že současný bohatý cizinec (bývalý kat) na sobě pozoruje syndrom psychického vyhoření ze života v luxusu a zatouží stát se tím, kým byl prve. Naturalismus vystupuje do popředí.

V č. 30 *Festivo* se započne výrazný ostinátní model v pravidelně tepajících čtvrtkových hodnotách na tónu C (a jeho oktávových transpozicích) ve flétně, klavíru a violoncelle. Kytara hraje nepravidelný osminový puls na tónu g 2. Perkuse přizvukují. Je zde práce s bityrmy, kdy **D**. čtvrtkový model píše

ametricky a flétnovému osminovému modelu předepíše 2/4 takt.

Handwritten musical score for five instruments: Flauto (Flute), Pte (Piano), maracas (Chitarrone), Vc (Violoncello), and Perc. (Percussion). The score is in 2/4 time and features various dynamic markings like *sf*, *p*, and *sf*, and articulation like accents and slurs. The percussion part includes a *sempre* marking and a *2x* repeat sign.

Od č. 32 se klavírní part začne melodicky obohacovat. Prostřednictvím navazující imitace si nástroje předávají ostinátní pulsaci. V textu se odvíjí popis naturalistických výjevů ze slavnosti, kterou současný bohatý cizinec pořádá.

Od č. 34 započnou do ostinátní pulsace prosakovat aleatorické modely, které se zahušťují.

V č. 36 nastane obdobné vygradování a zastavení hudebního toku jako dříve na konci plochy č. 7, které se v recitaci uzavře: *Proráží si místo a vpadá do sálu.*

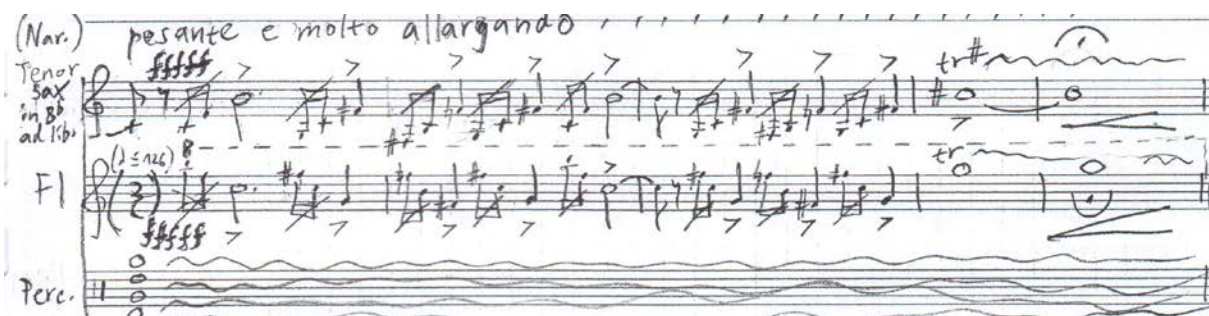
V č. 37 *Misterioso* se rytmický tep v rámci hustoty faktury výrazně zředí. Faktura je doplněna oktavovým tremolem tónu g ve flétně, ruchem ve violoncelle – předpis: arco na skleničku – a prodlevou v tremolu na tónu E (vlc.). V textu zní např. *Obětní miska je prázdná. Čeká. Rty se mu chvějí.*

Rytmický tep se zastaví na homofonním nepravidelně pulsujícím modelu ve flétně, klavíru, elektrické kytáře a perkusích v č. 38, které uzavírají slova: *Kat nepřichází.*

V č. 39 mluví recitátor do ticha a započne se výjev mučení: (rec. *Plíží se zpátky. Žena spí. Leží tiše. Lůžko jsou mučidla. Někdo sténá. Krev je rudá.*).

V č. 40 nastupuje flétna s úsečným repetitivním třítónovým paternem.

V č. 41 *Bestialmente* se připojuje tenorsaxofon s agresivně hraným sekundovým modelem, který zazněl dříve v č. 25 v rámci 3. části. Zde je skladatelem zpracován v inverzi a syrová gradační vlna je podpořena trylky ve čtyřech raganellách až do konce č. 42.

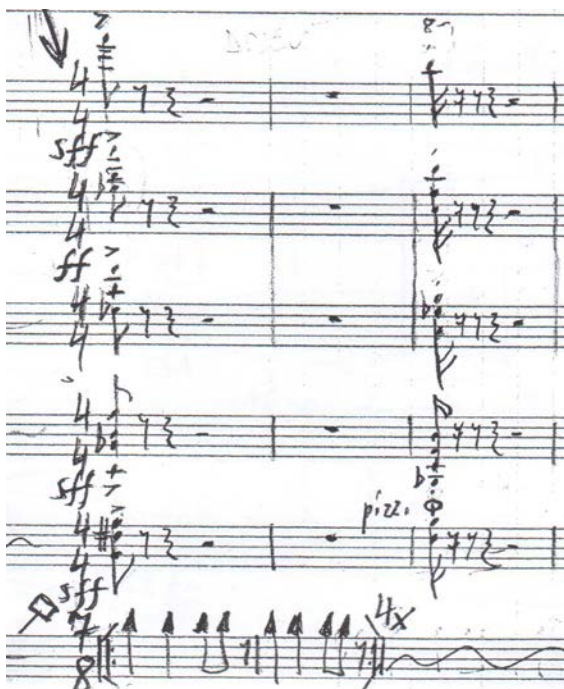


5. část (odehrává se v soudní síni a v mučírně)

Nastupují opět vyhrávky v sólovém cembalu jako prve v č. 12 ve 2. části. Tempový předpis úvodu 5. části je *Adagio fatidico*. Je zde vyličená scéna soudního procesu, ve kterém je současný cizinec – bývalý kat – odsouzen k smrti.

V č. 43 *Rubato senza tempo* se připomíná obdobný hudební materiál z č. 2 v 1. části složený převážně z konkrétních zvuků. Tento průběh trvá až do konce č. 44 a hudebně dotváří popis prostředí mučírny, kam se děj přesouvá.

V č. 45 *Brutalmente* nastupují akcentované homofonní souzvuky v rámci 4/4 taktu a spolu s nimi se odvíjí v perkusích rytmické pásmo v 7/8 taktu.



Od č. 46 nastupují v instrumentáři opět aleatorní modely, které se postupně zahušťují a jsou podpořeny improvizovaným tremolem v malém bubínku. Recitace nabývá na dramatičnosti: *Je přikován k podlaze. Ústa řvou. Závaží jsou sténající zeměkoule. Mučírna je svět. Svět jsou muka. Kat je Bůh. Ten mučí.*

V č. 47 se v rámci 4/4 taktu separuje osmitaktová diskontinuální melodická linka v elektrické kytáře. Recitátor přednáší stěžejní vyústění v melodramu: *Člověk*

křičí. *Proč jsi nepřišel? Bůh se směje. Nač se zas mám stát člověkem? Člověk sténá. Proč mě mučíš? Bůh se směje. Nepotřebuju stín.* Dynamická gradace ve všech nástrojích vyústí do *fff*. Po generální pause nastoupí v *p* sólové violoncello v pizzicatu, spolu s ním zazní stroze replika: *Člověk umírá.*

Od č. **48** se v sarkasticky-rezignovaném výrazu text zopakuje od repliky *Člověk křičí.* Tento přednes provází návrat hudebního materiálu z Introdukce melodramu.

V č. **50** recitátor uzavírá: *Člověk umírá.* Posledních 6 taktů patří pozvolně doznívajícím prodlevám v kytáře a perkusích.

Handwritten musical score for three staves: Chit., Vc., and Perc. The Chit. staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Vc. staff has a bass clef and a key signature of one flat. The Perc. staff has a double bar line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'Agogo'.

Závěr

Z provedených analýz jsem v průběhu jejich vytváření naznal, že je velice obtížné jednoznačně formulovat a definovat, v čem konkrétně se jednotlivé kompoziční přístupy u každého z čtveřice skladatelů liší a v čem lze nalézat v úvodu zmíněné paralely. Určitý komparistický pohled, který jsem si v Úvodu práce vytyčil, zde předkládám. Dále podávám stručný soupis svých děl na poli koncertního melodramu a jejich mnou vytvořenou charakteristiku. Rovněž nastiňuji, jak bych chtěl v budoucnu ke kompozici melodramu přistupovat. Provedené analýzy pro mě byly výborným prostředkem, jak do problematiky melodramatické tvorby po kompoziční stránce hlouběji proniknout.

Alois Hába ve svém díle *Tagebuch-Notizen* použil formu vázaného melodramu. Part recitátora je přesně rytmicky vypsán. Dle mého názoru zde zastává vedoucí úlohu hudební složka, která je utvořena na bázi klasické motivické práce. Text je do hudby přesně zasazen. I vzhledem k tomu, že se jedná o krátké dílo, dává toto zpracování Hábovu melodramu výraz jasné utříděnosti a formální semknutosti. Domnívám se však, že forma vázaného melodramu zároveň může percepčně vyznívat dojmem jisté svázanosti, až strnulosti, jestliže recitátor musí text říkat v přesně vypsáných rytmických hodnotách. Z poslechu Hábova díla jsem se tomuto subjektivnímu dojmu neubráníl. Tento můj postřeh rozhodně neplatí o formě vázaného melodramu generálně, vztahuje se spíše k této konkrétní zkušenosti, jejíž pozadí může být závislé na mnoha faktorech (skladatelem zvolený instrumentář, nastudování, interpretace, zvuková kvalita nahrávky).

Určitou paralelu shledávám s melodramem Zdeňky M. Košnarové *Světлана*, která v díle vypracovala po hudební stránce nosná témata jednotlivých postav a dějů a z psychologického hlediska pracovala i s volbou instrumentáře – charakteristickou zvukovou barvou klavíru a lidského hlasu. Vzhledem k tomu, že recitace je do hudebních ploch vsazena volně (nejde o vázaný melodram), má recitátor v přednesu větší svobodu. Subjektivně jsem nejdříve cítil, že výraznost hudebních myšlenek skladatelky mě místy odvádí od vnímání textu. Musím ovšem ozřejmit, že sofistikovanost a krásu hudební struktury a její citlivé zpracování jsem docenil po několikařech posleších. Uvědomil jsem si i v souvislosti s vlastní tvorbou melodramu, jak těžké a důležité rozhodnutí pro skladatele je zvolit adekvátní kvantitu hudební složky v pospolitosti se

zpracovávaným textem.

Luboš Fišer ve svém díle *Žádost o popravu* bere text jako jasně dané, recitátorem volně čtené statě. Obsahu textu tedy přiřazuje charakteristické hudební prostředky. Dalo by se zde možná hovořit o určité podobnosti s tvorbou filmové hudby, se kterou měl Fišer mnohaleté zkušenosti. Podmanivě znějící instrumentář v tomto melodramu i skladatelem vytyčený tónový modus dává dílu po výrazové stránce přímočaré vyznění, onen „tah na branku“. Dle mého názoru je zde hudební i textová složka ve výborné kompatibilitě.

Paralelu s Fišerovým přístupem k melodramu opět do jisté míry nalézám i v posledním analyzovaném díle Jakuba Dvořáčka, který rovněž v melodramu *Kat* nakládá s textovou složkou volně, jak mi sám Dvořáček sdělil: „*Chtěl jsem nechat recitátorovi svobodu a v přednesu ho trefováním se do hudby nesvazovat.*“ Rovněž se domnívám, že souhra textové i hudební složky v *Katovi* se stává v jistém smyslu energicky napěchovanou, dobře fungující akcí. Jakoby i nástroje v instrumentáři v jistém smyslu suplovaly narativní funkci. Byť se autor hudby uchýlil ke smělému polystylovému uchopení látky, osobně si myslím, že její melodramatické zpracování se mu velmi vydařilo a ony skladatelské „výlety“ do různých stylů dokázal udržet v adekvátní míře vkusu, a tím vytvořit sugestivní melodramatické dílo.

Osobně jsem se k tvorbě koncertního melodramu uchýlil celkem pětkrát. Nejdříve v díle *Poéma konce - úryvek* (recitace, klavír) v roce 2011 na text ruské básničky Mariny Cvetajevy v českém překladu Jany Štroblové. Jelikož se jedná o jeden z mých raných skladatelských počínů, nese se hudební ztvárnění díla ve velmi polystylovém duchu s převahou impresionisticky-romantického uchopení materiálu a velmi rozevlátým formálním uchopením. Na druhé straně i s odstupem času na něm kvitují energicky vedený hudební oblouk a přímočarý invenční tok.

Druhým melodramem je *Rapsodie větrné noci* z roku 2014 na stejnojmennou báseň T. S. Eliota v českém překladu Zdeňka Hrona. V tomto díle jsem sledoval záměr udržet v jednotě hudbu i text. Pro celkový výraz díla jsem volil spíše asketicky statickou fakturu (recitátor, housle, harfa, zpěv).

Dále jsem v roce 2015 zkomponoval miniatury na vybrané básně českého básníka Jiřího Žáčka *Maličkosti* (recitátor a kytara) a *Básně v blues* (recitátor,

recitátorka a klavír.) Postupně jsem v těchto miniaturách více začal sledovat charakteristické užití hudebních gest, případně hudebních citátů v kompatibilitě s textem. Mým záměrem zde bylo vytyčené prostředky udržet ve vkusném využití. Rovněž jsem zde řešil problematiku hudební popisnosti, kterou je dle mého názoru při tvorbě melodramu nutné uchopit v rozumné míře a s rozvahou. Nicméně zastávám názor, že není nutné se jí zcela záměrně vyhýbat.

Ve stručnosti popsané principy a rozvahy jsem rozvíjel i ve svém zatím posledním melodramatickém počinu *Sonetové concertante* na dva sonety Williama Shakespeara v českém překladu Martina Hilského (pro recitátora, kytaru a violoncello) z roku 2016.

V závěru práce jsem dospěl k osobnímu pohledu, že pro hudební skladatele v současnosti zůstává koncertní melodram stále živým útvarem, který nabízí pestrou paletu co do kompozičně-stylových přístupů v rámci jejich hudebního vyjádření. Netajím se názorem, že je pro mě melodram vhodným útvarem pro spojení slova a hudby, jehož jsem osobně po estetické stránce příznivcem. Domnívám se, že umění uchopit a udržet hudební i textovou složku ve vkusné rovnováze je při tvorbě melodramu nezbytné, aby mohlo vzniknout hodnotné dílo. Na základě těchto úvah, tříbení názoru a dojmů jsem považoval za smysluplný počín napsat práci, která malým přispěním dokumentuje vývojovou linii tvorby českého koncertního melodramu.

Použitá literatura

Hostinský, Otakar. O Melodramatu. Lumír, 1885, r. 13

Ruml Ivan. Příspěvek k problematice typologie melodramu 1770-1870. (Diplomová práce) Praha: FFUK 1979

Jančák, Pavel. Vztah slova a hudby zvláště zvláště v melodramu, (diplomová práce), Praha, FFUK, 1950

Mabary Judith. Redefining Melodrama. The Czech Response to Music and World. (Disertation). Missouri, Saint Louis: Washington University, 1999.

Černušák, Gracian. Dějiny evropské hudby. Praha: Panton, 1972.

Jiránek, Jaroslav. Tajemství hudebního významu. Praha: Academia, 1979.

Hrabák, Josef. Úvod do teorie verše. Praha: SPN, 1978

Zich, Otakar. Estetika dramatického umění, Praha: Panorama, 1986

Hrčková, Naďa. Dějiny hudby VI. Praha, 2006, ISBN 80-249-0808-5

Šustíková, Věra. Zdeněk Fibich a český koncertní melodram, Olomouc, 2014. ISBN 978-80-244-4263-1

Dürrenmatt, Friedrich. Labyrinth. Praha: nakladatelství Hynek, 1998, ISBN 80-85906-31-7

Reittererová, Vlasta, Spurný Lubomír. Alois Hába (1893-1973) mezi tradicí a inovací. Praha. 2014, ISBN 978-80-87773-08-6

Balabán, Jan. Povídky. Vydavatelství Host, 2010, ISBN 978-80-7294-396-8

Partitury a nahrávky:

Alois Hába – Tagebuch-Notizen (z archivu společnosti Z. Fibicha)

Luboš Fišer – Žádost o popravu (z archivu společnosti Z. Fibicha)

Zdeňka M. Košnarová – Světлана (z archivu společnosti Z. Fibicha)

Jakub Dvořáček – Kat (z archivu společnosti Z. Fibicha)