

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Katedra muzikologie

PhDr. Věra Š u s t í k o v á

Zdeněk Fibich a český koncertní melodram
Disertační práce

Školitelka: Prof. PhDr. Alena Burešová, CSc.

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze 15. února 2015

Děkuji své školitelce prof. PhDr. Aleně Burešové, CSc. za obětavý přístup a cenné připomínky při řešení problematiky této práce. Ráda bych využila příležitosti a poděkovala i všem, kteří mi jakýmkoliv způsobem byli nápomocni, především prof. PhDr. Janu Vičarovi, CSc. a doc. PhDr. Lence Křupkové, doc. PhDr. Jiřímu Kopeckému, Ph.D., Mgr. Petru Lykovi, Ph.D., PhDr. Vlastě Reittererové a MgA. Janu Duškovi, Ph.D. Za konzultace v oboru uměleckého přednesu děkuji MgA. Martě Hrachovinové, předsedkyni sdružení Slovo a hlas. Za vstřícný přístup patří můj dík také všem odborným pracovníkům knihoven, muzeí a archivů v Praze, Brně, Olomouci, Bratislavě a Vídni, zvláště pak děkuji svým spolupracovníkům v Národním muzeu – Českém muzeu hudby za pomoc při finálním zpracování této práce.

OBSAH

Úvod	5
Stav bádání	6
Struktura práce	18
Melodram jako umělecký druh - vymezení pojmu	21
Koncertní melodram jako samostatný žánr	25
Počáteční vývojová etapa melodramu	25
Rozvoj melodramu v Evropě jako východisko vzniku koncertního melodramu	33
První německé koncertní melodramy	37
Podmínky pro vznik koncertního melodramu v českých zemích	43
Koncertní melodramy Zdeňka Fibicha	53
Okolnosti vzniku Fibichových koncertních melodramů	53
Fibichovy osobnostní předpoklady pro tvorbu melodramu	58
Fibichův výběr básnických textů pro melodramatické zpracování	59
Analýzy Fibichových koncertních melodramů	67
Štědrý den	68
Pomsta květin	79
Věčnost	85
Vodník	91
Královna Ema	103
Hakon	108
Problematika pramenné základny k melodramům Zdeňka Fibicha	115
Fibichovští interpreti melodramu a specifika interpretace koncertního melodramu	124
Kritická reflexe koncertních melodramů Zdeňka Fibicha	128
Charakteristika Fibichových koncertních melodramů ve srovnání s celoevropským kontextem	139
Stěžejní díla v celoevropském vývoji koncertního melodramu	139
Charakteristika Fibichovy koncepce melodramu	150
Další vývoj českého koncertního melodramu	155
Fibichovi žáci a pokračovatelé	155
Meziválečná generace skladatelů	170
Český melodram v období 1948–1989	173
Oživení koncertního melodramu na přelomu 20. a 21. století	177
Závěr	188
Shrnutí	195
Summary	195
Zusammenfassung	196
Seznam pramenů a literatury	197
Prameny	197
Literatura	214
Anotace	236
Annotation	237
Annotation	238
Přílohy	239
Soupis českých koncertních melodramů	240
Ukázky rukopisů českých koncertních melodramů	298

Úvod

Český koncertní melodram patří pro svou četnost, kvalitu a typovou rozrůzněnost v celosvětovém měřítku k nejbohatším a nejvýznamnějším, přestože zájem o něj vykazuje v historii provozovací praxe značné výkyvy. Věnovali se mu (a v současnosti opět věnují) naši přední skladatelé a hudební i dramatičtí interpreti. Novou vlnu oživení koncertního melodramu na konci 20. století nepřímou podnítil především vědecký zájem ze strany amerických badatelů.¹ Potřebnost aktuálního, důkladného a všestranného zpracování vývoje českého koncertního melodramu se ukazuje již dlouhodobě při obnovené výuce melodramu na uměleckých školách, odborných seminářích i vědeckých konferencích, zvláště pak při přípravě notových edic a nahrávek.² V posledních zhruba třiceti letech je český koncertní melodram znám a oceňován i v zahraničí. Tomuto hodnocení však prozatím neodpovídá míra vědeckého zájmu a stav odborného zpracování dané problematiky u nás.

Problematika koncertního melodramu je značně mnohotvárná vzhledem k tomu, že se dotýká hned několika uměleckých oborů. Melodram byl dosud jen okrajovým předmětem zkoumání muzikologie. K hlubšímu poznání principu tohoto uměleckého druhu je potřebné i hledisko literární vědy, divadelní vědy (teorie a historie uměleckého přednesu), obecné lingvistiky, historie, estetiky, psychologie a sociologie a dalších oborů. Lze předpokládat, že sumarizací výsledků bádání souvisejících vědních oborů a koordinací jejich hledisek by mohlo být dosaženo nových poznatků, což by významně přispělo k ujasnění stále znovu nastolovaných otázek, týkajících se především zvláštností spojení slova a hudby v koncertním melodramu a problémů z tohoto spojení vyplývajících. Současný rozvoj českého koncertního melodramu znovu oživuje základní otázku vymezení melodramu. Nová díla totiž přinášejí nové formy, což do jisté míry rozšiřuje platnost dosud tradovaných definic.

Za zakladatele českého koncertního melodramu je obecně považován Zdeněk Fibich, jehož melodramatickému dílu byla v minulosti věnována v rámci české melodramatické produkce největší pozornost ze strany dobové kritiky i nakladatelů. Předkládaná práce se soustředí na samostatně vymezený žánr koncertního melodramu

¹ Požadavky na natočení a zpřístupnění českých melodramů v osmdesátých letech 20. století, studijní pobyty amerických badatelů v Praze v devadesátých letech i první disertační práce o českém melodramu americké autorky Judith Ann Mabary (viz s.15 a dále).

² Na jmenovaných aktivitách se autorka této práce podílí již téměř dvacet let.

v tvorbě Zdeňka Fibicha, na jeho východiska, vývoj a proměny, jeho vliv na tvorbu dalších autorů a sleduje i doznívání tohoto vlivu ve vývoji českého koncertního melodramu. Fibichova melodramatická tvorba se tak stala základním pilířem této práce, avšak na rozdíl od dosavadních pojednání o Fibichových melodramech v souvislosti s jeho životem a dílem (fibichovská monografická literatura se samozřejmě nevyhnula ani stručným pojednání o melodramatické tvorbě skladatele), zde je cílem sledovat především kontext tvorby koncertních melodramů jako samostatného žánru a místo Fibichových děl v něm.

Práce vznikala s plným vědomím, že hudební vývoj nelze redukovat na vývoj hudebních forem, druhů, žánrů, ale že je pevně spjat s celkovým společenským děním, že to, co se zde může jevit jako vývoj melodramu, je nepochybně důsledkem celkového kulturního vývoje. Ovšem na základě dosavadních publikovaných soudů ve fibichovské monografické literatuře o Fibichově melodramatické tvorbě (Otakar Hostinský, Zdeněk Nejedlý, Josef Bartoš, Josef Plavec, Mirko Očadlík, Jaroslav Jiránek, Vladimír Hudec aj.) lze usuzovat, že specifická melodramu si vyžaduje určité samostatné pojednání o jeho vlastní imanentní problematice a práce tohoto zaměření má své opodstatnění.

Stav bádání

Český koncertní melodram dosud nebyl ani dostatečně zmapován. Zájem zahraničních badatelů v devadesátých letech 20. století vyvolal potřebu zachytit jeho vývoj a vytvořit soupis pramenů roztroušených v jednotlivých institucích. Zahájení heuristického výzkumu v roce 1995 iniciovala Společnost Zdeňka Fibicha a Národní muzeum-České muzeum hudby zařadilo tento výzkum mezi své interní vědecké úkoly.³ Do této chvíle se podařilo evidovat 968 titulů původní české tvorby od 394 hudebních skladatelů, jak uvádí příložený soupis.⁴ Zdaleka ne všechny tituly jsou ovšem fyzicky dostupné; některá díla jsou zatím známa jen z vyexcerpovaných slovníkových hesel a monografické literatury o jednotlivých autorech, novější produkce z tiskové dokumentace. Skladby, které vyšly tiskem, jsou roztroušeny zatím bez souborné evidence v hudebních knihovnách, rukopisy a opisy se nacházejí v muzejních

³ Tímto heuristickým úkolem se zabývá autorka disertační práce, viz např. výstup: ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Melodram ve sbírkách Českého muzea hudby*. Musicalia, 2010, r. 2, č. 1–2, s. 65–96.

⁴ Viz dále.

i rozhlasových hudebních archivech. Skladby, které zůstaly v rukopise, se nacházejí z části ve sbírkách muzeí a archivů, mnohé jsou ovšem stále v soukromých rukách. Nová tvorba posledních patnácti let je odhadem z 90% podchycena ve formě vytištěných počítačových zpracování v archivu Společnosti Zdeňka Fibicha.⁵ Neprobádanou oblastí jsou ještě provozovací materiály v archivech jednotlivých orchestrů či nahrávacích studií.

Vedle autografů hudebních skladatelů a za jejich života vydaných děl, nad nimiž měli možnost kontroly, mají pro teoretickou reflexi, ale i pro další vývoj interpretace těchto skladeb důležitou vyhovovací hodnotu i nečetné zvukové záznamy i jednotlivé ediční počiny, které řeší vždy nově grafickou podobu základního problému melodramu - vztahu slova a hudby. V obou případech zde hraje svou roli více či méně poučený zásah editora nebo režiséra. V současné době, kdy mnozí skladatelé komponují melodramy na počítači, tento problém v podstatě odpadá. Melodram je zachycen v počítačové podobě (tedy autograf je současně prvotiskem) a většinou bývá hned zpracován i s přibližnou představou o umístění textu ve vztahu k hudbě, kterou autor vytváří pomocí počítačové techniky a text si orientačně „namluví“ sám. Naproti tomu je celkem irelevantní, kolik existuje verzí básnické předlohy. Rozhodující je pouze ta podoba literárního díla, s níž skladatel pracuje. Z hlediska výrazového ztvárnění textu však není bezvýznamné, zda si vybral náhodné vydání, nebo sáhl poučeně po rukopisu, prvotisku či vydání poslední ruky.

K počátkům českého koncertního melodramu je dochováno nejvíce materiálu v Českém muzeu hudby. Rukopisy i dobové opisy melodramů Zdeňka Fibicha, Josefa Bohuslava Foerstera, Karla Kovařovice, Otakara Ostrčila a dalších jsou uloženy ve fondu osobnostních pozůstalostí hudebněhistorického oddělení, dobové tisky se nacházejí v oddělení knihovny. Vedle běžné produkce autorů převážně druhořadého významu lze nalézt i vydání děl našich význačných skladatelských osobností. Nejméně je zastoupena zvuková dokumentace melodramu. Oddělení fonotéky archivuje vedle několika málo současných nahrávek i dnes již historické nahrávky z produkce Supraphonu a jejich novodobé přepisy na CD.

Oficiálně vydaných nahrávek, které by mohly sloužit jako pramen poznání dobové interpretace díla a umožnily vytvořit si představu o možnostech znějícího

⁵ Společnost Zdeňka Fibicha je realizátorkou projektu „Oživení koncertního melodramu“ a přímo iniciuje vznik nové tvorby v tomto žánru. Viz ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Společnost Zdeňka Fibicha a oživení koncertního melodramu*. Hudební věda, 2008, r. 45, č. 3–4, s. 404–412. (se soupisem stovky premiér nových koncertních melodramů z let 1999–2007).

slova v daném hudebním kontextu, není mnoho. Podchyceny zatím nejsou nahrávky na historických deskách, které se mohly dochovat ve specializovaných sbírkách sběratelů standardních desek, ani nahrávky na starých pásech v Českém rozhlase.⁶ Nejvýznamnějším edičním počinem je šestidílné album Supraphonu *Český koncertní melodram I–IV*, vydávané v letech 1978–1984, a dvojalbum *České orchestrální melodramy* s orchestrem FOK řízeným Václavem Smetáčkem z roku 1983.⁷ Jako pramen mohou posloužit - byť omezeně - i dokumentární nahrávky živých provedení melodramů⁸ v archivu Společnosti Zdeňka Fibicha.

Nejlépe je zachována pramenná základna k melodramům Zdeňka Fibicha, ale ani ta není kompletní. Z autografů Fibichových šesti koncertních melodramů se dochovaly jen tři (*Štědrý den*, *Vodník*, *Hakon*). Jsou uloženy v pozůstalosti Zdeňka Fibicha v hudebněhistorickém oddělení Českého muzea hudby pod signaturou S 80. Všechny Fibichovy koncertní melodramy s výjimkou *Královny Emy* byly poprvé vydány v nakladatelství Františka Augustina Urbánka v Praze,⁹ většina z nich dokonce vyšla v poměrně krátké době opakovaně i několikrát, takže jsou dnes dostupné alespoň v některém z identických dobových vydání.¹⁰ Nejpopulárnější melodramy *Štědrý den* a *Vodník* byly vydávány v pozdějších dobách znovu v různých edičních zpracováních. Tato různá vydání slouží spíš jako pramen poznání dalšího vývoje interpretace díla, neboť zprostředkovaně odrážejí uplatňování dobových estetických kritérií na melodram jako takový. Grafický obraz umístění textu v notách mnoho napoví o proměnách chápání vztahu slova a hudby (omezený ovšem do jisté míry technickými možnostmi tisku). I když je vždy východiskem sama hudební struktura, přesto se jedná o důležitý zdroj informací. Totéž platí i pro nečetné zvukové záznamy těchto děl, které ovšem pocházejí až z pozdější doby.

⁶ Nic bližšího se nepodařilo v tomto směru zjistit ani Vladimíru Hudcovi při sběru materiálu pro tematický katalog. Viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich. Tematický katalog*. Praha: Editio Bärenreiter, 2001.

⁷ V roce 1984 vydalo nakladatelství Supraphon i celou Fibichovu scénickou trilogii *Hippodamie* v režii Lubomíra Poživila. Reedice na CD vyšla v roce 1996. Viz FIBICH, Zdeněk: *Hippodamie*, SU 3037-2 616.

⁸ Společnost Zdeňka Fibicha organizuje od roku 1998 „Mezinárodní festival koncertního melodramu Praha“, který je každoroční přehlídkou sestávající převážně ze šesti koncertů. Ty jsou pravidelně natáčeny pro dokumentární účely.

⁹ Melodram *Královna Ema* vyšel roku 1883 v nakladatelství Josefa Richarda Vilímka v jeho *Humoristických listech* jako Hudební příloha č. 8.

¹⁰ Časové určení jednotlivých vydání ze stejné tiskové předlohy je někdy možné jen přibližně. Vodítkem při určování datace může být, v jaké měně je vytištěna cena hudebniny. (Měnová reforma ze zlatých na koruny proběhla v roce 1892.)

Základní informace o stavu pramenů a literatury k Fibichovým dílům včetně koncertních melodramů předkládá Vladimír Hudec ve svém tematickém katalogu díla Zdeňka Fibicha.¹¹ Při závěrečných pracích na katalogu se do některých hesel vloudily drobné nepřesnosti. Týká se to také pojednání o koncertních melodramech. V příslušné kapitole této práce (Problematika pramenné základny k melodramům Zdeňka Fibicha) jsou chybné údaje upřesněny a doplněny informacemi o nových edicích, vydaných po roce 2000.

Publikace, která by pojednávala souhrnně o melodramu, dosud nebyla napsána. Lze však najít řadu příspěvků k nejrůznějším dílčím otázkám problematiky melodramu, jejichž úroveň je značně rozdílná bez ohledu na to, zda se jedná o příspěvky starší či novější. Pasáže o koncertních melodramech se nacházejí často bez rozlišení v rámci pojednání o dalších melodramatických žánrech či příbuzných kombinovaných formách, zmínky o nich jsou i v monografiích jednotlivých skladatelů.

Relativně samostatnou a časově uzavřenou oblastí melodramu je scénický melodram 18. století, který cele spadá do problematiky hudebního divadla. I po kompoziční stránce je tento melodram založen na jiném principu než mladší melodram koncertní a novodobý melodram scénický.¹² Kromě příspěvků pojednávajících o melodramu ve všeobecném přehledu bez rozlišení jeho žánrů existuje poměrně velká část literatury specializované na tuto vývojovou etapu melodramu. Předkládaná práce se problematikou scénického melodramu nezabývá, proto nezačleňuje ani literaturu, která ji zkoumá (týká se to především velké části německy psané literatury, na níž odkazují německé encyklopedie).¹³

Zatímco starší scénický melodram může být reflektován ve své hlavní vývojové linii víceméně souhrnně v rámci celovečerního vývoje, je situace u koncertního melodramu odlišná. Koncertní melodram se v průběhu 19. století rozvíjel v jednotlivých zemích relativně samostatně v rámci národních kultur. Původně dobrá vzájemná informovanost z dob Fibichových byla časem čím dál omezenější. Vlivem dvou

¹¹ HUDEC, Vladimír. *Zdeňk Fibich. Tematický katalog*. Praha: Editio Bärenreiter, 2001 (dále jen HUDEC, Vladimír. *Tematický katalog*.).

¹² Fibichova scénická melodramatická trilogie *Hippodamie* představuje zcela nový stupeň ve vývoji scénického melodramu. Jde o tři hudebně úzce související a plně prokomponovaná celovečerní dramata.

¹³ Dosavadní stav bádání a zhodnocení literatury pojednávající o této problematice zpracovala Alena Jakubcová ve své disertační práci, na kterou lze odkázat. Viz JAKUBCOVÁ, Alena. *Melodram Václava Praupnera Circe (1789) v kontextu dobového repertoáru*. [disertační práce], Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1998. (Dále jen: JAKUBCOVÁ, Alena. *Melodram Václava Praupnera Circe*.)

světových válek a následného rozdělení Evropy ustala na mnoho let téměř úplně. Tomu odpovídá i teoretická reflexe melodramu (viz například často zkreslované informace o českém melodramu v zahraničních encyklopedických heslech).

Vzhledem k tematu předkládané práce je další výběr literatury zaměřen především na literaturu českou a na práce zahraničních badatelů pojednávající o českém koncertním melodramu, případně na příspěvky zahraničních badatelů o koncertním melodramu, které zazněly na Mezinárodních konferencích, jichž se autorka této práce měla možnost zúčastnit.¹⁴ Východiskem při sběru literatury o koncertním melodramu je rovněž Hudcův *Zdeněk Fibich. Tematický katalog*,¹⁵ který přináší nejen nejsoučasnější soupis literatury o Zdeňku Fibichovi z domácí i zahraniční produkce, ale zahrnuje i skromnou literaturu o koncertním melodramu jako takovém.

Z historické literatury o melodramu nelze pominout základní studii Otakara Hostinského *O melodramatu*.¹⁶ Lze říci, že celkem oprávněně je tato studie považována za teoretické východisko dosavadního bádání o melodramu, neboť problémy nastolené zde Hostinským jsou v platnosti k řešení dodnes.

Hostinského stať, která má charakter obrany melodramu,¹⁷ vyšla ve dvojím pokračování ve čtvrtém a pátém čísle časopisu *Lumír* v roce 1885, tedy v době, kdy už byly známy Fibichovy koncertní melodramy s výjimkou *Hakona* a tiskem vyšlo i několik málo melodramů dalších autorů (zvl. Dvořákovy melodramy ze scénické hudby ke hře Františka Ferdinanda Šamberka *Josef Kajetán Tyl*, op. 62).¹⁸

Hostinský užívá termín „melodrama“ bez rozlišení pro scénický i koncertní melodram a definuje tuto uměleckou formu jako „mluvenou deklamací provázenou hudbou nástrojovou“. Z jeho formulace: „Melodramatům samostatným ne sice pro jeviště, nýbrž toliko [*podtrhla V.Š.*] pro salon nebo pro síň koncertní určenýmrazil

¹⁴ Mezinárodní konference „Opera and Song without Singing – Musical Melodrama“, USA, Stanford: 24.–26. května 1996; Mezinárodní konference „Fibich – Melodrama – Art nouveau“, ČR, Praha, 20.–22. října 2000; Mezinárodní konference „Zdeněk Fibich as a Central European Composer at the End of the Nineteenth Century“ (sekce „Melodrama: a Vital but Unprized Genre“), ČR, Olomouc: 19.–21. května 2010.

¹⁵ Viz HUDEC, Vladimír. *Tematický katalog*. Soupis literatury zde končí rokem 2000.

¹⁶ HOSTINSKÝ, Otakar. *O melodramatu*. *Lumír*, 1885, r. 13, č. 4–5, s. 55–57, 71–74.

¹⁷ Hostinský začíná své pojednání slovy: „Chci hovořit o formě umělecké, která netěší se valně oblibě ani u estetiků ani u historiků hudebních, a také mezi umělci tvořícími i výkonnými nalézá toliko oposice, že věru není s podivěním že i širší kruhy laické na formu tu hledí jaksi s patra, ba namnoze i s odmítavým úsměškem.“ (dtto, s. 55)

¹⁸ Dvořákovy melodramy k Šamberkově hře *Josef Kajetán Tyl*, op. 62, vyšly v klavírní úpravě na 4 ruce u Emanuela Starého v Praze v roce 1882, koncertní melodram Josefa Nešvery *Krajánek*, op. 36 vyšel v *Humoristických listech* 1883, č. 20 a Káanův melodram *Toman a lesní panna*, op. 16a vydalo nakladatelství Kočí a Finke v Plzni 1884. (O posledních dvou jmenovaných se však Hostinský ve své stati *O melodramatu* nezmiňuje.)

u nás dráhu Fibich...“ je možné usuzovat, že sám pokládal koncertní melodram za jakési „nouzové“ řešení na pozadí melodramu scénického, i když takto současně definoval právě jeho odlišné žánrové určení. Hostinský také v souladu s německým dobovým územ nazývá hudební složku doprovodem (stejně jako v dobové německé literatuře „mit Musikbegleitung“). V souvislosti s následujícím popisem Fibichových děl však už uznává, že se podařilo vytvořit relativně samostatnou hudební složku, která rozhodně není pouhým doprovodem.

První část jeho rozboru je stručným přehledem dějinných etap melodramu; přehled evropské tvorby zakončuje výčtem do té doby známých koncertních melodramů, převážně německých.¹⁹ V českém kontextu pak připomíná užití melodramu ve Smetanově opeře *Dvě vdovy* a Dvořákově scénické hudbě k *Josefu Kajetánu Tylovi* a dostává se ke koncertním melodramům Fibichovým, které řadí k jeho nejlepším výtvorům. Přiznává Fibichovi zásluhu, že vyřešil roztříštěnost melodramu, způsobenou střídáním slova a hudby a současně pozdvihl úroveň hudební složky nad pouhý doprovod.

Metodologicky je pak daleko podstatnější druhá část Hostinského stati, která se zabývá analýzou melodramu z estetického stanoviska. Formuluje zde nejčastější námitky proti melodramu, které se však vyskytují v podstatě dodnes. Nejběžnější námitku (dnes slýchanou spíše ze strany některých literátů), že báseň sama stačí vyvolat dostatečný estetický účín, a proto není třeba zdvojování účinku hudbou, vyvrací Hostinský poukazem na celou vokální tvorbu jako takovou a její oprávněnost a smysl. Další námitku, že pro nesourodost obou složek nelze obě současně sledovat, vysvětluje tím, že záleží především na způsobu vyřešení jejich vztahu v kompozici. Upozorňuje ovšem, že právě kvalita skladatelových schopností i kvalita posluchačských dovedností zde hraje významnou úlohu. (Nezabývá se kvalitou interpretace, třebaže právě u melodramu je velmi důležitá a v postatě spolutvůrcí.) Obhajuje melodram jako mladou formu, na kterou si musí publikum zvykat.²⁰ Hostinský rozebírá příznivou kritiku jinak zapřísáhlého odpůrce melodramu Eduarda Hanslicka na provedení

¹⁹ Jsou to: Carl Maria von Weber: *Der erste Ton*, Robert Schumann: *Balladen*, Franz Liszt: *Lenore*, *Der Trautige Mönch*, *Des tohten Dichters Liebe*, *Helge's Treue*, Carl Reinecke: *Der Schelm von Bergen*, *Nussknacker und Mausekönig*.

²⁰ Hostinský říká doslova: „Melodrama je umělecká forma zanedbaná, tudíž nezvyklá; a jen proto setkává se namnoze jednak s nedostatečnou vnímavostí posluchačů, jednak i s nedostí vyvinutou praxí skladatelskou. Hledati však příčinu tohoto zjevu v podstatě melodramatické formy samotné a zavrhovati ji v principu pro domnělou nesdružitelnost mluveného slova s hudbou po mém skromném soudu není ničím jiným, než doktrinářským předsudkem.“ Viz HOSTINSKÝ, Otakar. *O melodramatu*. Lumír, 1885, č. 5, s. 74.

Schumannových balad *Schön Hedwig* a *Der Haideknabe* a upozorňuje na paradox, že přes přiznaný emocionální účinek, kterým díla na kritika zapůsobila, setrvává Hanslick dál na svém předsudku, že slovo a hudba v melodramu jsou jako „olej a voda“.

Na druhé straně se zabývá výtkami hudebníků na nedostatky melodramu po hudebně formální stránce. Zmiňuje se v této souvislosti o dobové praxi některých německých skladatelů zabezpečit dokonalejší souhru obou pásem zapsáním rytmu mluveného slova do not.²¹ Hájí oprávněnost faktu, že hudební melodie je kladena do orchestru, což je u melodramu při absenci zpěvního hlasu dokonce přirozenější požadavek než u vokálních žánrů. Závěrem pak sumarizuje postavení melodramu mezi ostatními druhy a žánry a své stanovisko odůvodňuje různým stupněm vztahu slova a hudby. Programní hudbu považuje za první stupeň, kdy slovo zůstává nevyřčeno, je pouze předlohou a inspirací hudební skladby. Program (název či komentář) jen usměrňuje posluchače určitým směrem, aby v něm vyvolal příbuzné básnické obrazy. Druhý stupeň z tohoto hlediska představuje melodram, který je pro Hostinského v nejlepší slova smyslu zvukově realizovaným programem, kdy obě složky díla – poezie i hudba – zaznívají objektivně, ovšem není mezi nimi shoda v akustických parametrech. Třetím stupněm spojení slova a hudby jsou pak vokální žánry, kde lidský hlas je zcela využit jako hudební nástroj, přejímá zvukové parametry hudby, souhra je dokonalá. To však neznamená, jak upozorňuje Hostinský, že předchozí dva stupně jsou hodnotově horší.

Ukázalo se, že zatímco z Hostinského studie čerpala celá řada dalších příspěvatelů, pozoruhodná stať Františka Picha *Hakon*, která byla uveřejněna o čtyři roky později v Daliboru v oddíle „Kritika“, zůstala nepovšimnuta.²² Původně zamýšlená kritika jednoho díla zde přerostla do teoretického pojednání o koncertním melodramu vůbec. Článek je významný ujasněnými teoretickými stanovisky pisatele. Celá polovina příspěvku je v podstatě věnována základním teoretickým problémům: Pich se pokouší vymezit melodram druhově, dává mu samostatné postavení mezi druhy umění propojující poezii a hudbu: hudební drama – hudba programní – melodram. V této souvislosti si nově všímá důležité charakteristiky melodramu: určující pro specifiku zhudebnění není jen rychlost promluvy (tj. podstatně kratší čas k vyslovení myšlenky než ve zpěvu či hudbě samotné), ale také s tím související kinetika představ spojených

²¹ Odvolává se tu přímo na sborové partie Neukomovy *Messinské nevěsty*. Viz HOSTINSKÝ, Otakar. *O melodramatu*, Praha: Lumír, 1885, č.5, s. 73.

²² PICH František: *Hakon*, Dalibor, r. XI, č. 8, 1889, s. 57–58.

se slovy. Z toho vyplývá, že i melodramatická hudba, která se nebude vázat na ilustraci slov, bude podléhat stejným zákonitostem, protože vyjadřuje představy skryté za slovy a rychlost jejich pohybu v čase je určující. Skladatel melodramu má velmi málo času, proto musí především co nejprecizněji charakterizovat. Hlavním prostředkem charakteristiky a slohovým principem je zde příznačný motiv obdobně jako v hudebním dramatu, s tím rozdílem, že k plnohodnotnému hudebnímu vyjádření v melodramu musí být ještě preciznější a musí zvládat skutečné mistrovství hudební miniatury. Pich obdobně vysvětluje principiální rozdíl mezi symfonickou básní a melodramatickou hudbou. Podle něj je melodram ve své hudební složce symfonická báseň v malém, nicméně v symfonické básni může skladatel v každém momentu prodlévat dle své libosti a potřeby, zatímco skladatel melodramu je postaven před nejtěžší úkol vůbec. V analytické části si všímá už i motivického prokreslení psychologického vývoje postavy a zmiňuje se o problematice interpretace a recepce melodramu.²³ Tyto poznatky neprávem opomíjeného autora jsou zcela v souladu se současným stavem teoretického bádání o melodramu.

Další stati o koncertním melodramu buď vycházely z Hostinského názoru, případně ho mírně doplňovaly nebo s ním zásadně nesouhlasily. Vedle Hostinského byli zastánci melodramu Juda Václav Novotný, Václav Vladimír Zelený, František Pich, Hynek Palla, Zdeněk Nejedlý, Josef Plavec, Jaroslav Jiránek, Vladimír Hudec (nápadně titíž, kteří byli obhájci Zdeňka Fibicha). K odpůrcům melodramu patřili například František Zdeněk Skuherský či Karel Stecker a řada dalších, většinou z řad hudebních skladatelů ryze instrumentální hudby.

Odlíšné stanovisko zastává například i Ladislav Vycpálek ve stati *Poznámky k melodramatu*, otištěné v časopise *Hudební revue* v roce 1918.²⁴ Ačkoliv se odvolává na to, že jiný národ nemá takové bohatství melodramu jako právě Češi, má vůči němu vážné námitky. Opět tu vyvstávají problémy, které už naznačil Hostinský. Vycpálkovi se zdá, že slovo a hudba jsou neslučitelné ve své podstatě: naturalismus slova a stylizace hudby. (Řeč pokládá za nejnižší formu umělecké stylizace.) Melodram obhájuje jako útvar ryze hudební. Na příkladu Fibichových koncertních melodramů se snaží dokázat, že tato díla jsou jen kaleidoskopem příznačných motivů bez hudební formy. V závěru

²³ Autor stati z vlastní zkušenosti uvádí, že jen těžko lze najít dva umělce – recitátora a hudebníka, z nichž by mluvil „jeden duch“, jak to melodram vyžaduje. Obecenstvo se většinou spokojí sledováním textu a není schopno příliš vnímat hudbu.“- viz PICH František: *Hakon*, Dalibor č. 8, 1889, s. 58.

²⁴ VYCPÁLEK, Ladislav. *Poznámky k melodramatu*, *Hudební revue*, r. XI, č. 6, březen 1918. s. 221–223.

článku říká: „Pokud připustíme melodram jako nutné zlo, pak musíme přísně žádati, aby jeho hudba byla skutečným uměním a nikoli pouze hračkou.“²⁵

S podobnými názory se lze setkat i v novějších příspěvcích. Svědčí o neujasněnosti problematiky specifčnosti melodramu. Jedním z posledních příspěvků tohoto druhu je například článek Miloše Schnierera *K současné estetice a sociální funkci českého melodramu* otištěný v *Opus musicum* v roce 1985.²⁶ Autor stati se domnívá, že melodramy sice psaly velké skladatelské osobnosti, ale v jejich tvorbě stojí melodram významově zcela na okraji. Vítá cestu od Fibicha k údajnému Sukovu pojetí melodramu, za což považuje jeho scénické hudby, a chválí Suka za to, že není jako Fibich tak těsně závislý na textové předloze. Z jeho hodnocení jednotlivých děl je patrné, že si není zcela vědom, co je vlastní podstatou melodramu. Chválí především ta díla, která se tomuto žánru nejvíce vzdalují. Zajímavostí je, že zřejmě nepostřehl, že *Uzený slaneček* od Karla Bendla²⁷ je mistrovská hudební parodie a označuje ho za „dílo vyloženě slabé a naivní“. Své soudy utvrzuje závěrem, že sociální funkci melodramu vidí ve využití kombinovaných hudebně literárních večerů s účastí rockové, jazzové nebo folklórní hudby.

O koncertním melodramu z určitého úhlu pohledu pojednávají částečně také nečetné diplomové práce. K širší problematice vztahu slova a hudby se vztahuje starší práce Pavla Jančáka: *Vztah slova a hudby, zvláště v melodramu* z roku 1950.²⁸ Autor si všímá vztahu slova a hudby v různých druzích umění, přičemž vychází z Hostinského pojetí, od něž přebírá i základní historický přehled. Podává stručný nástin dalšího vývoje koncertního melodramu po Fibichovi. Konstatuje (již v roce 1950), že u nás převládli skladatelé čistě instrumentálního zaměření, kteří mají často tendenci slovo podceňovat. Využívají jen jeho pojmovou kvalitu, ale nerespektují kvalitu zvukovou, která však má také svou funkci. Pokud si skladatel blíže nevšímá původního tvaru slova se všemi jeho kvalitami, vznikají rozpory chybným uchopením textu. Tato práce přes svou přínosnost v padesátých letech se však z dnešního pohledu jeví překonaná.

²⁵ VYCPÁLEK, Ladislav. *Poznámky k melodramatu*, s. 223.

²⁶ SCHNIERER, Miloš. *K současné estetice a sociální funkci českého melodramu*. *Opus musicum*, 2/1985, s. 53–56.

²⁷ BENDL, Karel. *Uzený slaneček*. Melodramatický žert. Praha: Fr.A. Urbánek a synové, (U 794).

²⁸ JANČÁK, Pavel. *Vztah slova a hudby, zvláště v melodramu*. [Diplomová práce], Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1950.

Také novější diplomová práce Ivana Rumla z roku 1979 se částečně dotýká koncertního melodramu.²⁹ Jak napovídá název *Příspěvek k problematice typologie melodramu 1770–1870* větší část práce je věnována staršímu melodramu scénickému.

Netradiční přístup k problematice melodramu přináší diplomová práce Oldřicha Holásky z roku 2002 *Jazykový a hudební komunikační kód a jejich symbióza v melodramu*.³⁰ Práce vychází z pohledu obecné sémiotiky a snaží se najít pro obě pásma v melodramu obecnější nadřazenou rovinu na úrovni znakových systémů, tak aby mohl dospět k určitému pojmovému sjednocení a zobecnění platnému pro oba druhy umění. Od obecného vymezení komunikačního kódu a znaku, denotátu a konotátu a dalších semiotických aspektů dochází ke zkoumání jazykových a hudebních kódů a charakteru jimi vytvářených znaků. Tyto znaky a jejich funkci pak sleduje v uměleckém díle nejprve obecně a nakonec na konkrétním melodramu.

Jediná práce o českém koncertním melodramu *Redefining Melodrama. The Czech Response to Music and Word* pochází z pera americké badatelky Judith Ann Mabary, která ji obhájila v roce 1999 jako svou disertační práci na Washington University v Saint Louis v Missouri.³¹ Práce je rozvržena do dvou částí: první popisuje počátky evropského melodramu od jeho domnělých kořenů v antickém Řecku, přes jezuitské školské hry až po jeho skutečný začátek: Rousseauův *Pygmalion* a melodramy Jiřího Antonína Bendy. Autorčině pozornosti neunikla ani díla vzniklá v Praze - Praupnerova *Circe* a Škroupův *Bratrovrah*. Tato část pojednání se nijak nevymyká z dosavadního pojetí dějin evropského melodramu, jak jsou reflektovány ve starších publikacích o scénickém melodramu 18. století. Přináší však faktograficky řadu drobných detailů a upřesnění.

Druhá část publikace je věnována průzkumu původní české melodramatické tvorby od děl Zdeňka Fibicha a jeho pokračovatelů až do 20. století. Úctyhodná je její excerptce 589 melodramů od 235 skladatelů.³² Na základě této evidence však Mabary mylně usuzuje, že melodram má v české hudební kultuře mimořádnou společenskou

²⁹ RUML, Ivan. *Příspěvek k problematice typologie melodramu*. [Diplomová práce], Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1979.

³⁰ HOLÁSEK, Oldřich. *Jazykový a hudební komunikační kód a jejich symbióza v melodramu*. [Diplomová práce], Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2002. (Konzultantkou hudební části byla autorka této práce.)

³¹ Práce následně vyšla v USA tiskem. Viz MABARY, Judith Ann. *Redefining Melodrama. The Czech Response to Music and World*, [Dissertation], Washington University, Saint Louis, Missouri 1999. (Dále jen: MABARY, Judith. *Redefining Melodrama*.)

³² Mabary vytvořila svůj soupis nezávisle na českém výzkumu. Soupis zahrnuje melodramy koncertní, scénické i uplatněné jako čísla v jiných žánrech. Sleduje tvorbu skladatelů českých a slovenských. V rámci tohoto soupisu je podchyceno 331 koncertních melodramů od 194 českých skladatelů.

úlohu. Součástí práce je i analýza Fibichových koncertních melodramů i jeho scénické trilogie *Hippodamie*. Pozornost je věnována koncertním melodramům Josefa Bohuslava Foerster, Otakara Ostrčila i oběma jevištním dílům Josefa Suka *Radúz a Mahulena* a *Pod jabloní*, která ovšem autorka mylně považuje za scénické melodramy.³³

Mabary nashromáždila značné množství faktů, týkajících se provozování jednotlivých děl. Celou třetinu práce tvoří soupis a popis tiskové dokumentace. Doložila například 130 provedení *Štědrého dne* (od jeho vzniku do roku 1950), a 150 provedení *Vodníka* (do roku 1932), ale i melodramy dnešnímu českému publiku téměř neznámé: 31 provedení *Pomsty květin*, 74 provedení *Věčnosti*, 20 provedení *Královně Emy* a 63 provedení *Hakona*. (vše do roku 1926). Rozsáhlý přehled provádění děl Zdeňka Fibicha dokládá zájem širší veřejnosti, avšak klade vedle sebe jednotlivá provedení bez bližšího rozlišení, tj. špičková umělecká nastudování zásadního významu vedle zcela amatérských počinů. V přehledu českých koncertních melodramů po Fibichovi se vedle sebe dostávají jména autorů bez rozlišení, zda psali samostatné koncertní melodramy nebo melodramatická čísla scénické či jiné hudby.³⁴ Přes tyto nedostatky je zvláště soupisová část práce vítaným zdrojem informací, které do té doby nebyly nezveřejněny a poslouží i zahraničním badatelům jako východisko další heuristické práce. Větší slabinou publikace než absence výběrových kritérií je fakt, že autorka na základě tohoto čistě kvantitativního hlediska dochází k nepřesným či zcela mylným závěrům ve svém hodnocení.

Podobným způsobem je řešena i analytická část.³⁵ Fibichovy melodramy autorka rozebírá detail po detailu, ovšem nikoliv v jejich vzájemné součinnosti v kontextu celé struktury. Nelze jí mít za zlé, že vzhledem k omezené znalosti češtiny nepronikla do všech sémantických aspektů poetických předloh. Tím je jí však znemožněno posoudit jejich vztah ke zhudebněnému celku a musí se spokojit pouze s popisem Fibichova hudebního jazyka a jeho užití.³⁶ Nejasnosti vznikají také ne zcela důsledným rozlišováním mezi pojmy druh a žánr a vytvářením mnohoznačných a nezaužívaných

³³ Jedná se o scénickou hudbu s použitím „melodramatických čísel“ nikoliv o celovečerní melodramy.

³⁴ MABARY, Judith. *Redefining Melodrama*. s. 459

³⁵ Tato část práce již spadá do následující podkapitoly o koncertních melodramech Zdeňka Fibicha. Pro ucelenou informaci o knize je však uvedena už zde.

³⁶ Například autorka sleduje průmětem všech šesti koncertních melodramů, jak Fibich řeší hudební vyjádření nálady, a dospívá pak k závěru, že radostná nálada je pojednána v dur a žalostná v moll. Na tomto zbagatelizovaném příkladu je vidět „nutnou omezenost“ přístupu většiny badatelů k posouzení melodramu v cizí řeči. Viz MABARY, Judith. *Redefining Melodrama*, s. 337.

pojmu. Přes všechny nedostatky je znát, že autorka si je vědoma všech specifických vlastností melodramu.³⁷

Příspěvky o melodramu (často bez bližšího žánrového rozlišení) lze najít v domácí literatuře jen v drobnějších člancích v dobových hudebních časopisech a sbornících, pasáže o melodramech konkrétních autorů bývají zmíněny v rámci jejich monografií.

Teoretickým vymezením melodramu z pohledu historického vývoje i současných poznatků se v naší literatuře nejvíce zabýval Jaroslav Jiránek. Jeho různé stati o melodramu ovlivnily i německé, anglické a americké badatele. Jiránek přesvědčivě formuloval ve svých pracích výsledky jednání různých mezinárodních setkání, která probíhala v Rakousku, Německu, Anglii, Austrálii a USA v devadesátých letech 20. století³⁸ a své poznatky publikoval okolo roku 2000 v českých časopisech. Nejobsáhlejší teoretické vymezení melodramu v jeho historických proměnách až do současnosti v širokém celoevropském záběru zpracoval formou slovníkového hesla, které zůstalo v rukopise. Z něj vytěžil stručnější přehled ve svém referátu *The Specificity of Melodrama as a Musico - Literary Art Species* na mezinárodní vědecké konferenci o melodramu „Opera and Song without Singing – Musical Melodrama“ na Stanford University v Kalifornii 24. května 1996. Obě stati jsou však dnes nedostupné.³⁹ Některé části této práce publikoval Jiránek později, především v periodiku *Musicologica Olomucensia: Zur Geschichte und Theorie des Melodrams*⁴⁰ a populárnější formou v článku *Otazníky kolem melodramu*⁴¹ v časopise *Opus musicum* v roce 2000. Přehlednou studii *Melodram. Wortbegriff – Geschichte – Theorie* předložil také na Mezinárodní vědecké konferenci „Fibich – Melodrama – Art nouveau“ v Praze v roce 2000. Tato stat' je otištěna spolu s příspěvky dalších zahraničních i domácích badatelů ve stejnojmenném sborníku.

Odborné diskuse o dané problematice, ovšem bez publikovaných výstupů, přinášejí každoroční podzimní semináře na pražské Hudební akademii múzických umění, pořádané Společností Zdeňka Fibicha v rámci „Mezinárodní soutěže Zdeňka

³⁷ Judith Mabary byla přizvána ke spolupráci na anglické verzi české edice fibichových melodramů v roce 2003. Viz FIBICH, Zdeněk, ERBEN, Karel Jaromír. *Melodramy Štědrý den a Vodník*. Praha: Amos Editio, 2003.

³⁸ Přesný přehled těchto akcí není znám, informace o nich se k nám dostávaly velmi zprostředkovaně.

³⁹ Z konference nebyl vydán sborník, autor zemřel v roce 2001 a jeho pozůstalost nebyla zpřístupněna.

⁴⁰ JIRÁNEK, Jaroslav. *Zur Geschichte und Theorie des Melodrams*. In: *Musicologica Olomucensia* 6, Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s. 95–125.

⁴¹ JIRÁNEK, Jaroslav. *Otazníky kolem melodramu*. *Opus musicum* č. 4, 2000, s. 9–14.

Fibicha v interpretaci melodramu“, kde se setkávají divadelní, literární a hudební odborníci z různých zemí. Zdrojem informací o současném stavu poznání problematiky melodramu a jeho teoretického vymezení jsou tak pouze nečetné studie v časopisech a příspěvky ve sbornících dvou výše jmenovaných mezinárodních konferencí⁴² zaměřené na dílčí aspekty problematiky.

Melodramu jsou věnována hesla velmi rozdílné úrovně a rozsahu v českých a především cizojazyčných hudebních lexikonech. Mimořádné postavení mezi encyklopedickými díly má *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*.⁴³ Přináší nejrozsáhlejší a zároveň mimořádně systematicky utříděné heslo „Melodram“ (autorka Monika Schwarz-Danuser), které obsahuje přehledně rozčleněné kapitoly o jednotlivých melodramatických žánrech. Čtvrtá kapitola „Koncertní melodram v 19. století“ se věnuje pouze koncertnímu melodramu německému a českému, jakožto dvěma reprezentativním oblastem v tomto žánru. Na první pohled je patrné, že autorka čerpala poznatky o českém melodramu pouze zprostředkovaně. Do textu se jí vlodila řada chyb v názvech i dataci děl, polopravdivé informace a krátká spojení. Pojednání o českém koncertním melodramu je tak největší slabinou jinak přínosného hesla.

Struktura práce

Úkol zpracovat vývoj českého koncertního melodramu, k němuž chce tato práce přispět, a stav dosavadního bádání v tomto oboru vedly k rozhodnutí nejprve znovu definovat melodram jako samostatný, žánrově rozrůzněný umělecký druh, založený na synkretickém spojení slova a hudby, z něhož se v určité etapě vývoje vydělil nový žánr – koncertní melodram. V následující kapitole předkládané práce je rekapitulován historický vývoj evropského melodramu až do tohoto okamžiku, aby tak mohl být ukázán široký kontext vzniku nového žánru. V jednotlivých podkapitolách jsou pak

⁴² *Fibich – melodram – secese*. Sborník mezinárodní vědecké konference v Praze 20.–22. října 2000. (eds. ŠUSTÍKOVÁ, Věra a FOJTÍKOVÁ, Jana), Praha: Česká hudební společnost – Společnost Zdeňka Fibicha a Národní muzeum – České muzeum hudby, 2000; *Zdeněk Fibich as a Central European Composer at the End of the Nineteenth Century. Musicologica Olomucensia 12*. Sborník mezinárodní vědecké konference v Olomouci 19.–21. května 2010. (eds. DEVINE Patrick F., KOPECKÁ Vladislava, KOPECKÝ Jiří), Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

⁴³ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1997, SCHWARZ-DANUSER, Monika. heslo *Melodram*, s. 67–99 (dále jen MGG, heslo *Melodram*).

stručně zmapovány první koncertní melodramy německých romantiků (jimiž se podrobněji zabývá až třetí část práce v souvislosti srovnávání s díly Zdeňka Fibicha) a současně i podmínky pro vznik koncertního melodramu v českém prostředí.

Střední část práce se soustředí se na kompoziční metody a inspirační zdroje stěžejních děl sledovaného žánru. Ústředním tématem je reprezentativní soubor šesti koncertních melodramů Zdeňka Fibicha, jejichž kvalita umožňuje nejlépe ukázat specifika, vyplývající ze synkretického spojení slova a hudby. Záměrně je z tohoto pojednání vypuštěna Fibichova scénická melodramatická trilogie *Hippodamie* z let 1889–1891, která svým jevištním určením spadá do problematiky hudebního divadla a rozsahem i závažností by si zasloužila samostatné odborné zpracování. (Pominut je i drobný melodram do činohry Victoriena Sardoua *Dora* z roku 1877, který je součástí scénické hudby, i dochované zmínky o Fibichových nerealizovaných záměrech a úvahách v tomto oboru.)⁴⁴

Tato část práce zkoumá obecné předpoklady i osobnostní dispozice skladatele pro tvorbu koncertních melodramů, zabývá se výběrem textových předloh. Analyzuje všech šest Fibichových koncertních melodramů metodou, která umožňuje sledovat nejen vlastní vývoj hudební složky díla, nýbrž především způsob, jakým skladatel zasahuje do obsahového vyznění zhudebňované básně, která dosud fungovala jako samostatné literární dílo. Proto je zde užito podrobného popisu literární předlohy včetně jejího významového vyznění v porovnání s hudebním uchopením a významovým vyzněním textu v rámci nově vzniklé struktury koncertního melodramu. Kompoziční problematiku Fibichových melodramů doplňuje podkapitola o podobě dochovaných pramenů a specifice jejich ediční problematiky. Jejím cílem je upozornit na možné odchylky podoby melodramu v různých vydáních a nutnou obezřetnost s jejich vyhodnocováním. Další podkapitola přináší dosavadní zjištění o dobových interpretech a pokouší se o nástin představy dobové interpretace. Tuto část práce uzavírá přehled kodifikované reflexe.

K celoevropskému kontextu se vrací kapitola, ve které je srovnávána Fibichova melodramatická tvorba s vybranými díly zahraničních skladatelů, aby tak bylo možno ukázat Fibichovu osobitou kompoziční metodu a jeho přínos k celoevropskému vývoji. Zde jsou přiblíženy především koncertní melodramy dvou čelních představitelů

⁴⁴ Jedná se o baladu Miroslava Krajníka *Krásná Marja*, zvažovanou Fibichem pro melodramatické zpracování v roce 1884.

německé melodramatické tvorby, Roberta Schumanna a Franze Liszta, které představují dva rozdílné způsoby hudebního uchopení textu, a jediný koncertní melodram Edvarda Hagerupa Griega, zpracovaný zcela odlišným způsobem.

Poslední část práce přináší nástih vývoje českého koncertního melodramu od Fibichových současníků, přes meziválečnou generaci českých skladatelů, přes období útlumu melodramatické tvorby v období tzv. socialistické kultury, až do současného oživení zájmu o tento žánr. Je zde sledován především rozvoj a doznívání fibichovské tradice v českém koncertním melodramu, ale jsou naznačeny i nové cesty vývoje, jejichž rozpracování již není předmětem této práce.

Na závěr je připojen soupis českých koncertních melodramů, které se podařilo do této chvíle evidovat. Tato část práce vychází z vlastního téměř dvacetileté heuristické, ale i dramaturgické a režijní činnosti autorky této práce. Přílohou předkládané práce jsou pak ukázky rukopisů českých koncertních melodramů.

Předkládaná práce není a ani nemůže být vyčerpávajícím zpracováním dané problematiky. Dvacáté století přineslo bohatou škálu nových hudebních prostředků a pozvolna opustilo romantický a postromantický hudební jazyk. Spojení mluveného slova s hudbou tak dostává nové a nové možnosti, které však již patří do další etapy estetického hodnocení. Podrobné zhodnocení současných koncertních melodramů bude jistě lépe uchopitelné s jistým časovým odstupem. Cílem této práce je poskytnout východisko a solidní základ pro další bádání o českém koncertním melodramu z pohledu současného poznání.

Melodram jako umělecký druh

Vymezení pojmu

Vymezení pojmu melodram s jeho historickou proměnlivostí je značně problematické.⁴⁵ Mnoho neujasněností v dosavadních výkladech o melodramu způsobuje zřejmě i nedostatečně sjednocené chápání samotného pojmu a jeho obsahu. Proto se tomuto problému zvláště v posledních letech věnovala řada hudebních teoretiků.⁴⁶ Pod pojmem melodram (německy *Melodram – Melodrama*,⁴⁷ anglicky *Melodrama*, francouzsky *mélodrame*, španělsky *melodrama*, italsky *melologo*, slovensky *melodráma*, rusky *melodeklamacia*) v nejobecnější rovině rozumí určité spojení mluveného slova s hudbou. 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, která si nekladou za cíl vytvořit melodram (různé typy performancí, improvizací, scénické hudby, užití hudby ve filmu apod.).

Forma melodramu sestává ze dvou rovnocenných složek: jednou z nich je slovo, nikoliv běžně mluvené či pouze deklamované, ale slovo interpretované (ve smyslu umělecké interpretace textu, ať už se jedná o poezii, prózu či dramatický monolog). Druhou složkou melodramu je hudební projev, který nemá charakter pouhého doprovodu (týká se jakéhokoliv nástrojového obsazení – případně i zapojení vokálu) a umožňuje zahrnout všechny historicky proměnlivé varianty hudební složky melodramu.

Obě složky jsou kompozičně zpracovány na principu synkretického spojení. Tento způsob spojení ponechává horizontální rozvoj obou složek na základě jim vlastních principů (v melodramu se odlišuje realizace slovní či větné melodiky a melodiky hudební, rozložení přízvuků slovních a větných od hudebních, vlastní

⁴⁵ Původně se označení *melodrama* začalo prosazovat až v osmdesátých letech 18. století pro scénický melodram spojením řeckých slov *melos* a *drama* pro hudebnědramatický útvar. V době vzniku prvních melodramů se tato díla nazývala různě: *scène lyrique*, *monodrama*, *duodrama*, *mit Musik vermischten Drama* ap. Italové užívají termín *melodramma* pro operu. Ale i v pozdější době lze najít nejrůznější názvy pro tato díla, které svévolně užívali autoři pojednání o melodramu.

⁴⁶ Např.: Jaroslav Jiránek, Vladimír Tichý, aj.

⁴⁷ Němčina rozlišuje termín *Melodram* pro koncertní melodram, *Melodrama* pro scénický melodram.

rytmus věty a verše od rytmů hudební složky, strofické členění textu od formového členění hudební složky apod.).⁴⁸

Nový celek je zde vytvářen propojením ve vertikále na základě spoluvytváření společného obsahu a výrazu, přičemž poměr podílu obou složek v průběhu skladby není konstantní, ale proměnlivý. Každé z pásem tak může mít v určitém okamžiku vedoucí a jindy doprovodnou roli, může i zcela umlknout ve prospěch vyznění druhého pásma, které je v té chvíli nositelem myšlenky i výrazu. Z tohoto předpokladu vyplývají také konkrétní kompoziční řešení. Hudební skladatel je garantem tzv. zodpovědné vazby obou složek na daném hudebním útvaru. Jeho volba prostředků organizujících vzájemnou časovou koordinaci průběhu hudebního proudu a interpretovaného slova musí zohlednit rozdílné časové i dynamické parametry obou pásem (kontinuálně znějící hudby a punktuálního charakteru znějícího slova).

Významová vazba slova a hudby nemusí probíhat vždy ve vzájemném posilování, umocňování a doplňování jednotného výrazu, ale naopak může být skrytým či zcela otevřeným dialogem, může se vzájemně zpochybňovat i si přímo protiřečit. V takovém případě je maximálně funkční využití rozdílných vyjadřovacích prostředků jednotlivých složek (vlastní melodika, rytmus a tempo promluvy adekvátní sdělovanému obsahu a odlišný rytmus, jiná výrazová poloha či dynamika hudební, která s řečným obsahem záměrně nekoresponduje) koordinováno jen časovým uspořádáním větších celků společné vyšší struktury. Právě toto vnitřní napětí mezi oběma složkami může být zdrojem mimořádného emocionálního účinku.

Melodram je tedy takové dílo, které je založeno na výše popsaném principu a existuje jako samostatný umělecký artefakt.⁴⁹ Bližší vymezení pojmu melodram se však v jednotlivých zemích liší, zřejmě také s ohledem na jejich vlastní tradici a specifiku tvorby. Reflexí tohoto stavu jsou rozdíly v rozsahu i obsahu hesla „melodram“ v jednotlivých encyklopediích a slovnících.⁵⁰ Stejně tak jsou odrazem stavu vědeckých poznatků k datu jejich vydání. Snahu o mezinárodní sjednocení pojmu

⁴⁸ Na rozdíl od tohoto principu syntetické spojení slova a hudby vytváří novou uměleckou hodnotu za tu cenu, že jedna ze složek přejme určité kvality složky druhé a splynou v dokonalou jednotu (např. píseň, árie, kantáta, kdy slovo je vokalizováno, ztrácí své původní zvukové kvality a je podřízeno kvalitám hudební složky – její melodii, rytmu, tempu, dynamice).

⁴⁹ Nenazývá se tak dočasné vybočení zpracované touto kompoziční technikou v rámci jiného druhu, pokud netvoří alespoň uzavřené číslo v rámci skladby (např. melodramatické či spíše synkretické pasáže scénické hudby Jaroslava Ježka ke hrám Osvobozeného divadla, kdy autor střídá zpěvní a melodramatickou techniku v rámci jedné písně, ap.).

⁵⁰ Mezi světovými encyklopediemi a slovníky přináší nejpřesnější slovníkovou definici melodramu český *Slovník české hudební kultury*, Praha: Supraphon, 1997, VYSLOUŽIL, Jiří. heslo *melodram*, s. 545–547.

melodram a o jeho exaktnější vymezení dokládá Mezinárodní vědecká konference „Fibich – Melodrama – Art nouveau“, konaná v Praze v roce 2000.⁵¹

K pokusu o vymezení melodramu je přistoupeno na základě znalosti definic všech v seznamu literatury uvedených slovníkových hesel a další odborné literatury i z vlastního výzkumu.⁵²

Pojmem melodram se v současnosti v českém bádání označuje dílo vzniklé záměrným spojením umělecky interpretovaného mluveného slova s hudebním (převážně instrumentálním) projevem. Tato zcela specifická struktura se jeví jako natolik zásadní, že vymezuje melodram jako samostatný umělecký druh, ačkoliv jeho vnější formální podoba a užití mohou být různé. Na pomyslné druhové ose: instrumentální hudba – vokální hudba – scénická hudba – činohra je možno melodram umístit přesně doprostřed. Toto vymezení je jen „pomocně technické“ s plným vědomím jeho schematického zjednodušení, neboť všechny tyto druhy představují širokou škálu žánrů vnitřně rozrůzněných podobou konkrétních děl, které vytvářejí plynulou prostupnost a přechodová pásma mezi nimi.

Melodram ve svém historickém vývoji zahrnuje různé (často i značně odlišné) modifikace, přimykající se k již existujícím žánrům. Podle žánrového rozrůznění existuje melodram scénický (klasický i novodobý), který patří svým jevištním určením do oblasti hudebního divadla, a melodram koncertní (komorní i orchestrální), který se přiřazuje do oblasti koncertních žánrů (jistá analogie s umělou písní a kantátou).⁵³ K melodramu se pak více či méně přibližují nejrůznější hudební experimenty se slovem až po současné performance s live-electronics.

I sama vnitřní struktura melodramu daná specifickým propojením slova a hudby prošla svým historickým vývojem: od prostého střídání s důrazem na textovou složku přes stále významnější účast hudební složky a narůstající tendenci propojování (byť jen dočasného) obou pásem.⁵⁴ V romantismu je patrná snaha nově vyřešit vztah slova a hudby s tendencí k co největší prokomponovanosti. Zprvu je vztah k literární předloze zcela pietní, teprve od počátku 20. století si začíná skladatel osobovat právo

⁵¹ Konference se konala ve dnech 20.–22. října 2000 v Praze jako součást Mezinárodních oslav Zdeňka Fibicha k výročí UNESCO v rámci projektu Praha – evropské město kultury 2000 a měla poměrně silnou mezinárodní účast.

⁵² Rozdílná kritéria chápání melodramu uplatňují hudební, literární a divadelní vědci, hudební skladatelé, divadelní a rozhlasoví režiséři, výkonní umělci hudební i dramatičtí.

⁵³ Nejedná se zde o poměrně častou praxi koncertního provedení scénického melodramu, ale o skutečně samostatný žánr.

⁵⁴ První scénické melodramy v 18. století jsou známy pod jmény autorů libret, teprve Jiří Antonín Benda obrátil pozornost na osobnost skladatele a hudební složku díla.

uzpůsobit si předlohu v případě, že ne zcela vyhovuje jeho kompozičnímu záměru. V druhé polovině 20. století se pak objevují díla kombinující oba přístupy – princip střídání slova a hudby i prokomponované paralelní struktury.

Pro bližší charakteristiku melodramu je proto třeba vymežit kulturní kontext a historické období, na něž se tato charakteristika vztahuje, tj. 19. století a první polovina 20. století, kdy skladatelské a hudebně teoretické pojetí melodramu bylo relativně jed-notné a obecné zákonitosti kompozice melodramu byly východiskem i pro novodobý melodram scénický. (Stejně hledisko bylo později mechanicky uplatňováno i na díla přesahující původní vymezení, což přinášelo do teoretické reflexe další nejasnosti, a tím také vedlo často k jejich chybné interpretaci a hodnocení.)

Pro melodram je charakteritické, že je chápán jako pevné hudební dílo s bohatými vnitřními vazbami, které je fixované v notovém zápisu. Vnitřní pevná organizace díla přitom nechává poměrně široký okruh pro tvůrčí interpretační výklad díla. V melodramu pak více než v jakémkoliv jiném hudebním žánru je spolutvůrcem realizace díla herec – recitátor (a v současnosti i režisér). Je to dáno menší možností detailní fixace znějícího slova, než je tomu u hudební složky.

Podle způsobu vztahu slova a hudby a jejich kodifikace se typopogicky melodramy dělí na „volné“ (text volně podložen v rámci vnitřních hudebních celků, jeho rozmístění v čase se řídí logikou hudební struktury, avšak výstavba mluvního projevu uvnitř hudebních frází je ponechána na recitátorovi a jeho přirozené dikci)⁵⁵ a na „vázané“, kdy skladatel předepisuje mluvnímu projevu rytmický průběh a někdy i quasi melodii (rytmus i melodika přitom na rozdíl od vokálních žánrů vycházejí více z parametrů mluveného slova nežli z parametrů hudebních. Skladatelé se jen snaží je přesněji fixovat v notovém záznamu.)⁵⁶ Obdobně lze najít příklady volného melodramu, kde je hudební struktura odvozena z parametrů mluvního projevu, čímž dochází k pevnému ukotvení slova, aniž by muselo být v notovém záznamu vyznačeno.⁵⁷

⁵⁵ Např. dvojverší = hudební perioda. Vnitřní členění úseku je zcela ponecháno na herecké interpretaci.

⁵⁶ Proto jsou tato díla (např. Schönbergova *Óda na Napoleona* či *Měsíční Pierot*) v podstatě nepřeložitelná do jiného jazyka, neboť hudební struktura je přísně vázána na akustické parametry daného textu.

⁵⁷ Typickým příkladem jsou díla Josefa Bohuslava Foerstra, který naopak přenesením akustických řečových parametrů do hudby dokázal svázat text s hudbou naprosto těsně.

Koncertní melodram jako samostatný žánr

Počáteční vývojová etapa melodramu

Stylové kořeny melodramu sahají až do antické umělecké tvorby. Vyskytovaly se již ve starověku; v antickém Řecku byl nejčastěji užíván ke zvýšení emocionálního účinku hereckého projevu jako doprovodný nástroj aulos. Dále např. Archilochovy písně (polovina 7. století př. n. l.) byly údajně interpretovány s pronikavě zvýrazněným rytmem a zrychleným tempem veršů, což vede k domněnce, že šlo spíše o vzrušenou recitaci než zpěv, tedy o techniku blízkou melodramu. Stejně tak jsou zachovány zmínky o tom, že autoři řeckých dramat si byli vědomi, jak pomocí hudebního doprovodu lze pozměnit význam textu.⁵⁸

Melodramatická technika a stejně tak i samotný pojem melodram se objevují už od středověku ve spojitosti s provozováním duchovních a školských dramát. Školní hry se časem staly důležitou součástí výuky na katolických i protestantských školách a na univerzitách.⁵⁹ Náboženské školské hry bývaly uváděny i v několika verzích a v řadě případů s označením „melodramma“. Jako příklad se zpravidla uvádějí hry *Sub olea pacis et palma virtutis* Jana Dismase Zelenky a *Sigismundus Hungariae rex* Johanna Ernsta Eberlina. Zelenkovo dílo, provedené v pražském Clementinu roku 1723, je sice označeno jako melodram, ale jedná se spíše o oratorium s dlouhými mluvenými pasážemi bez doprovodu. Jejich protipólem jsou vokální a instrumentální části skladby. Eberlin v *Sigismundovi*, uvedeném v roce 1753 v Salzburgu, epizodicky střídá v Sigismundově monologu mluvené slovo s hudbou. V místech, kde je účinek určitých slov zesílen a jejich význam hudbou podtržen, připomíná snad v některých pasážích pozdější melodramy Jiřího Antonína Bendy. Přestože lze vystopovat jisté paralely, prokazatelnou souvislost Bendových melodramů s Eberlinovým dílem dosud nikdo neuvedl. I v takovém případě by se však jednalo nejspíše o zcela ojedinělou a zřejmě nahodilou souvislost.

⁵⁸ Na Andersonovy názory upozorňuje Mabary ve své disertační práci, s. 116. Srov.: ANDERSON, Warren D. *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994

⁵⁹ V průběhu 200 let bylo napsáno tisíce děl, uváděných v univerzitních městech. Divadlo bylo chápáno jako prostředek styku se světem mimo univerzitu, stejně jako místo, kde bylo možno pozdvihnout reputaci školy. Školní hry byly jak učebním nástrojem, poskytujícím morální ponaučení, tak i cvičebnicemi latiny. Skladatelé, hudebníci, herci i sboristé byli pokud možno vybíráni ze studentů fakulty.

Vznik melodramu jako samostatného hudebně dramatického útvaru je datován až od šedesátých let 18. století v souvislosti se snahami francouzských osvícenců o vytváření nových uměleckých forem. Druhá polovina 18. století, kdy se konstituovaly národní kultury v Evropě, si přímo vyžádala i radikální změny forem kulturního života. Především ve Francii a v Německu již nevyhovovalo rozšířené pěstování italské vážné opery s výpravným aparátem, rozšířenými balety a přebujelými áriemi na úkor dramatického děje, navíc v italském jazyce. Stále více sílily hlasy, které žádaly národní činohru a národní operu. Objevily se požadavky na nové umělecké formy, které by prostě spojovaly hudbu, poezii a hereckou akci a obešly se přitom bez nákladných výtvarných, baletních a jiných složek tak, aby jejich provozování bylo dostupné každému středně velkému městu. Významnou roli v této době sehrálo bezprostřední sepětí umění s dobovou osvícenskou estetikou. Byli to především francouzští encyklopedisté Françoise Voltaire, Jean Jacques Rousseau a další, jejichž názory přímo ovlivňovaly novou uměleckou tvorbu. Rousseauovy ideály prostoty, bezprostřednosti, nevyumělkovanosti, spontánnosti, srozumitelnosti a přirozené krásy měly dalekosáhlý význam i mimo Francii, zvláště v severním Německu, kde se osvícenské myšlenky propojovaly s úsilím o národní jednotu.⁶⁰ Do této doby spadá první velký rozkvet melodramu jako samostatného divadelního žánru.

Melodram uvedl ve známost Jean Jacques Rousseau (1712–1794), známý filozof, literát a hudební estetik. Cítil potřebu emocionálního zvýraznění básnického slova hudbou. Velký důraz u hudebně dramatických děl kladl na recitativ, který je nositelem děje. Přes operní recitativ dospěl až k melodramu, neboť se domníval, že francouzština není vhodná ke zhudebnění jako zpěvná italština. Na místě obvyklého „recitativ obligé“ nahradil mluvený zpěv francouzské opery přednesem textu s výmluvnou gestikou a odpovídající podmalba orchestru měla posílit účinek slov. Zdálo se mu výhodnější, aby se slovo a hudba střídaly a melodie nebyla spjata s řečí a stala se tak svobodnější. Rousseau se domníval, že rozpor mezi střídáním slova a hudby odstraní dobrý herec tím, že dokáže učinit pauzy v řeči přirozenými, a tak spojit tato dvě odlišná pásma tak, aby posluchače nerušily. Své názory však dokázal uvést do života jen částečně.

⁶⁰ V souvislosti s osvícenskými myšlenkami vznikají okolo poloviny 18. století i nové operní formy: především německý singspiel (hra se zpěvy), italská opera buffa a nakonec i francouzská opera comique (zásadně s mluvenou prózou) a objevují se pokusy o nové literárně taneční formy (Noverreovy *Lettres sur la danse*, 1760 – viz dále).

Roku 1762 v Motiers sepsal *Pygmalion*⁶¹ podle Ovidia. Jednalo se o oblíbený námět, který byl v té době často ztvárňován jako opera či balet. Existují jisté náznaky, že pro doplnění díla hudbou se Rousseau rozhodl až poté, co dokončil text.⁶² Navíc vlastní hudbu složil jen ke dvěma dílčím částem hry, o dokomponování požádal diletantského skladatele Horace Coigneta. Tato „scène lyrique“ byla provedena poprvé 19. dubna 1770 v Lyonu v privátním kroužku.⁶³

Poznatky o tom, kdy a kde byl *Pygmalion* poprvé uveden veřejně, se poněkud liší. Jak uvádí Hostinský, hned roku 1772 byl dáván v divadlech francouzských a německých. Také v Praze byl přijat téhož roku v divadle v Kotcích. V Paříži bylo dílo představeno veřejnosti v Comédie-Française až 30. října 1775 a opětovně nastudováno 11. září 1780 s novou hudbou skladatele Antoine Laurence Baudrona, který ponechal dvě původní čísla zhudebněná Rousseauem a nahradil hudbu Coignetovu. Diváci však byli údajně tak navyklí na Coignetovo hudební podání, že na jejich žádost musel orchestr dokonce změnit program a hrát původní verzi.⁶⁴

Pygmalion je prvním známým příkladem užití hudby jako opory mluveného slova. Rousseau se ve své eseji *Essai sur l'origine des langues* odvolává na provozovací praxi starých Řeků, v níž hudba umocňovala recitaci. Svou práci na spise započal pravděpodobně roku 1753, neboť stejné ideje zveřejnil i v *Lettre sur la musique française* (1753). Zde také rozebírá, proč francouzský jazyk není vhodný pro hudební vyjádření.⁶⁵

⁶¹ Ačkoliv Rousseau popsal vytvoření melodramu jako moderního synkretického uměleckého druhu, sám však rozuměl pod slovem „melodrama“ italskou operu a razil pro své základní dílo označení „scène lyrique“.

⁶² Stav bádání o počátcích melodramu shrnuje v citované diplomové práci Ivan Ruml a také nejpodrobněji informuje o genezi Rousseauova díla. V této souvislosti upozorňuje na dopis z 21. ledna 1763 od Julie von Bondeli, která píše, že Rousseau četl nedávno *Pygmalion* jistému Kirchbergerovi, i o tom, že zamýšlí vytvořit zhudebnění pro orchestr. Viz RUML, Ivan. *Příspěvek k problematice typologie melodramu*, s. 7–8.

⁶³ Toto datum uvádí ve své disertaci Alena Jakubcová. Podle Rumlova zjištění došlo k provedení v listopadu. Mabary ve své práci uvádí pouze rok 1770 a podrobně popisuje, jak došlo k tradovanému omylu, že hudební zpracování je dílem Rousseaua (*Pygmalion* byl uveden spolu s *Le devin du village* roku 1770). O této události se doslechl i Charles Burney, který však ve svém časopise omylem uveřejnil nepravdivou informaci, že Rousseau je autorem hudby i textu. Chyba se dostala i do *Mercure de France*. Coignet tuto zprávu dementoval a domáhal se autorských práv, Rousseau však nepodnikl žádný krok ani ke korekci tohoto omylu, ani veřejně nepotvrdil Coignetovo prohlášení. Skandál však vyvolal zájem dobové kritiky.). Viz MABARY, Judith. *Redefining Melodrama*, s. 45.

⁶⁴ Viz MABARY, Judith. *Redefining Melodrama*, s. 45.

⁶⁵ Rousseauovou základní hypotézou bylo, že základem řeči je emotivní reakce na určitý podnět. První mluvené projevy dle jeho názoru spíše připomínaly hudbu, byly rytmické a melodické. Bědoval nad ztrátou tohoto prvku v tehdejšímu jazyku a domníval se, že prvky prolínání hudby a slova lze nalézt ještě ve starořečtině.

Libreto *Pygmaliona* bylo vytištěno v Paříži v Mercure de France už v lednu 1771, ve Vídni vyšel úplný text s obsáhlým návodem pro hudební zpracování v Kurzbockově edici v roce 1772 (s francouzským textem), v dalším roce byl vydán italský překlad (*Il Pimmalione*) a brzy i španělská verze. Podle asi nejrozšířenější vídeňské edice, která obsahuje Rousseauovy podrobné pokyny (co má hudba vyjadřovat, jak dlouho má trvat a k jaké herecké akci se váže, pohybové pokyny pro herce apod.), je možno si vytvořit celkem jasnou představu o zamýšlené podobě díla.⁶⁶ Právě díky tomuto návodu bylo možné poměrně snadno vytvořit kvalitní melodram v Rousseauových intencích i mimo Francii.

Základem je mluvená próza, hudba je vkládána mezi ni a má za úkol především doprovázet a umocňovat hercovu mimiku a gesta mezi řečovým projevem. Rousseauův melodram tedy slovem propojuje „pantomimické“ herecké ztvárnění děje s průvodem hudby. Tato forma souvisí s tradicí francouzského baletu užívaného v opeře a především s Noverreho baletní reformou.⁶⁷ Rousseauův melodram zachycuje niterný problém umělce, jeho nálady a city. Text je téměř důsledný monolog Pygmalionův. (Galathea má jen nepatrnou roli: sestoupí z podstavce, udělá pár kroků a řekne několik slov.) Text je patetický, ale chybí mu dramatický spád. Dílo má spíše lyrický charakter. Rousseau ho neoznačuje jako „melodram“, ale jako „scène lyrique“. Hudební složka obsahuje 26 (29)⁶⁸ meziher. Základ instrumentace podle dobového úzu tvoří smyčce a k tomu se připojují dechové nástroje: fagot, hoboj a dvě rohy, ovšem ještě plně závislé na smyčcové sekci. To, co je na *Pygmalionu* novátorské, je již řečené užití deklamace místo zpěvu, instrumentální hudby a současně užití „pantomimy“ místo tradičního baletu.

Brzy po pařížské premiéře se také ozvaly první kritické hlasy (např. Le Harpe). Melodramu byla vytýkána hybridnost a dublování výrazu. Proti tomu se o nové formě

⁶⁶ Rousseauovy detailní instrukce pro hudební doprovod byly publikovány pod názvem: *Pygmalion de M. J. J. Rousseau, scène lyrique exécutée sur le Théâtre Impérial de Vienne avec la musique du Sieur Aspelmayr*. Vienne, chez Joseph Kurzbock, 1772.“ (Instrukce jsou zde uvedeny ve třech sloupcích. První obsahuje text a scénář pro pantomimu doprovázenou hudbou, druhý popisuje role a hudební mezihry a třetí obsahuje přibližnou dobu trvání hudebního doprovodu.)

⁶⁷ Jean Georges Noverre (1727–1810) francouzský baletní mistr, považovaný za největšího baletního reformátora období klasicismu. Prolomil mnohaletou tradici ornamentálního charakteru balet de cours a vytvořil dramatický výrazový tanec. Své myšlenky formuloval v teoretickém díle *Lettres sur la danse et les ballets*, vydaném roku 1760 v Lyonu.

⁶⁸ Počet meziher se liší, protože rukopis melodramu se dochoval ve dvou rozdílných exemplářích. Ivan Ruml upozornil na to, že Edgar Istel popisoval berlínskou partituru, Jan van der Veen analyzoval pramen dochovaný na pařížské konzervatoři. Ruml se domnívá, že pařížský rukopis představuje zhudebnění Coignetovo, berlínský zhudebnění Aspelmayerovo. Mabary ve své později psané práci považuje oba prameny za Coignetovu hudbu.

nadšeně vyjadřovali kritikové italští (Pietro Napoli Signorelli a Francesco Milizia), přestože se v Itálii melodram příliš neprosadil díky silné operní tradici.

Rousseauův *Pygmalion* byl pak hrán po léta s hudbou mnoha jiných autorů. Ve Francii sice mnoho následovníků nenašel, zato brzy po lyonské premiéře pronikla skladba do sousedního Německa, kde podnítila řadu singspielových skladatelů. Odtud se pak šířila jejich prostřednictvím po Evropě. *Pygmalion* s hudbou Franze Aspelmayera byl uveden roku 1772 ve Vídni. V témže roce byl dáván *Pygmalion* ve Výmaru s hudbou Antona Schweitzera,⁶⁹ kapelníka divadelní společnosti Abela Seylera, která v letech 1772–1774 působila ve Výmaru. Část členů společnosti se přímo angažovala v hnutí za vytvoření německého singspielu. Repertoár tvořily singspiely a také dva melodramy se Schweitzerovou hudbou: Rousseauův *Pygmalion* a *Polixena* od Friedricha Justina Bertucha.

Rousseauovým příkladem se inspiroval Johann Christian Brandes,⁷⁰ rovněž člen Seylerovy společnosti, který chtěl napsat reprezentativní roli pro svou ženu, vynikající herečku Charlottu Brandesovou. Pro tento účel přetvořil kantátu Heinricha Wilhelma von Gerstenberga *Ariadne auf Naxos*. Ze známého antického námětu o Ariadně a Theseovi si vybral až dramatický závěr celého příběhu: Theseus po krátkém vnitřním boji mezi láskou a povinností opouští spící Ariadnu na pustém ostrově Naxos a vrací se s druhy do vlasti. Ariadna pak procitne a prožije nejhlubší rozčarování svého života, které končí sebevraždou. Text je pojat jako hudební drama bez uzavřených čísel. I když se jedná o duodrama, jsou to vlastně dva na sebe navazující důsledné monology, přičemž postava Thesea se objevuje jen v úvodu. Rozměrně vyklenutý a psychologicky náročně vrstvený monolog Ariadny je pouze krátce třikrát přerušen hlasem Oready, vily hor, jejíž funkce spočívá v jakémsi objektivním utvrzení pochybností, jimiž je Ariadna zmítána. I zde se jedná v podstatě o lyrickou scénu s minimálním dějem. Osu díla tvoří bohatý psychologický vývoj postav a rozsáhlá líčení přírodní scenerie. Zhudebněním pověřil Brandes automaticky Schweitzera, který však stihl napsat jen několik fragmentů a uprostřed práce byl odvolán, aby pro dvůr zkomponoval novou operu *Alceste*. Schweitzer použil rozpracovanou hudbu do nového díla a k *Ariadně* se už nevrátil.

⁶⁹ Bohužel je dílo ztraceno a o jeho přibližné podobě se dozvídáme jen z vedlejších pramenů. Podle zjištění Judith Mabary zinscenovala Seylerova herecká společnost roku 1769 nejprve svůj vlastní balet *Pygmalion*. Ten pak byl vystřídán překladem *Pygmaliona* J. F. Schnidta. Zde se na scéně objevuje další postava: Amor. Tato verze kombinuje Rousseauovu báseň s baletem.

⁷⁰ Johann Christian Brandes (1735–1799), německý herec a dramatický básník. Jako herec byl celkem nevýznamný, známým se stal především jako autor komedií. Jeho manželka Esther Charlotte Brandesová (1746–1786), rozená Kochová, byla jednou z nejslavnějších hereček své doby.

Po rozsáhlém požáru výmarského dvora v roce 1774 si musela divadelní společnost hledat jiné působiště. V červnu 1774 přesídlila do nedaleké Gothy, kde na vévodském dvoře našla nového mecenáše. Už 15. listopadu 1774 uvedla melodram *Pygmalion*. Společnost se stala záhy velice populární a hrála zde celý svůj repertoár.

V Gotě působil Jiří Antonín Benda (1722–1795), tehdy již jako dvorní kapelník a skladatel. Obstarával hudbu chrámovou a komorní a až do příchodu Seylerovy společnosti měl minimální příležitost poznat hudebně dramatická díla přímo na scéně a neměl ani důvod hudbu tohoto druhu psát, i když teoreticky byl s dobovým divadelním repertoárem dobře obeznámen.⁷¹ Vzhledem k tomu, že Schweitzer pracoval na opeře *Alceste*, nabídl Brandes text ke zhudebnění Bendovi. Přesídlením a navázáním této spolupráce Seylerova společnost sehrála zásadní roli při vzniku německého melodramu.

Benda dokončil hudbu na text Johanna Christiana Brandese v listopadu 1774. Premiéra *Ariadne auf Naxos* se konala v Gotě 27. ledna 1775. Benda se stal téměř přes noc slavným. Brandes se tehdy obrátil na Bendu, aniž tušil, jakého úspěchu Bendovo ztvárnění dosáhne. Rousseauovy názory na protiklad mezi italskou a francouzskou zpěvností řeči cítili v Německu, kde rovněž německá řeč byla považována oproti zpěvné italštině za těžkopádnou, jako problémovou konstelaci, kterou zachrání příchod melodramu jakožto hudebního divadla s mluvenou řečí místo zpívané. Benda svým dílem dokázal realizovat Rousseauovu myšlenku takovým způsobem, jak se to žádnému hudebníkovi před ním nepodařilo. Teoreticky přitom vycházel důsledně z afektové teorie, která usilovala o to, aby umění bylo obrazem života, vášní, citů. Bendovým základním požadavkem byla dramatická pravdivost. Jeho tvůrčí záměr byl v podstatě stejný jako Gluckův na poli opery - chtěl vytvořit nové hudební drama.⁷²

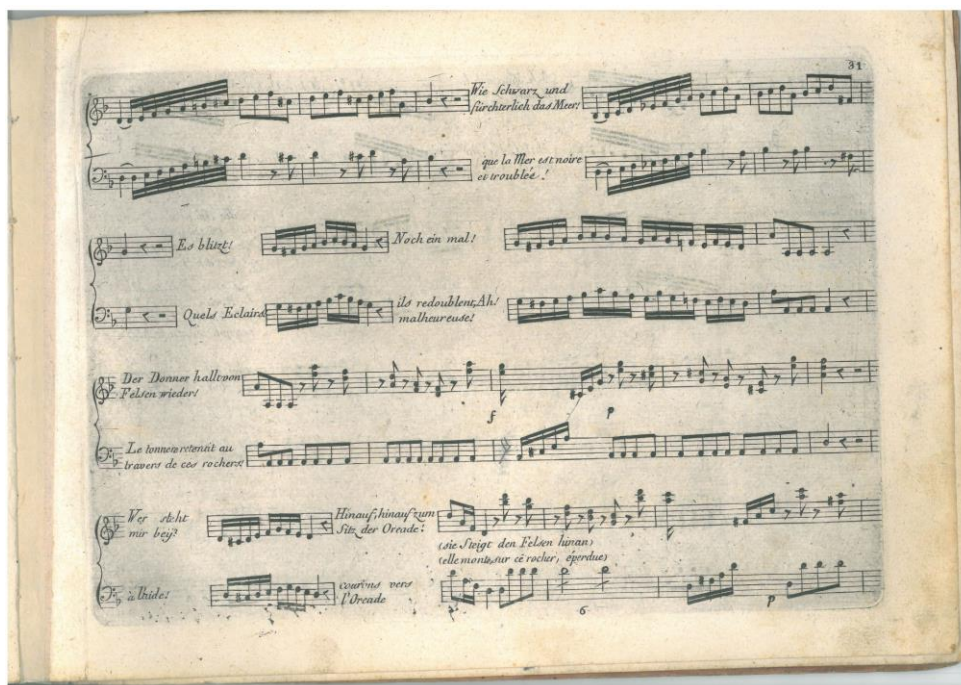
V Bendově melodramu se pravidelně střídá deklamace s nástrojovým doprovodem, aby ve vrcholných místech zazněly současně. Orchestrální mezihry jsou většinou

⁷¹ Jestli Benda dříve viděl v nedalekém Výmaru představení Rousseauova *Pygmaliona* nebo snad byl přítomen představení přímo v Gotě, není známo, stejně jako to, jestli studoval Rousseauovy instrukce. Je to docela pravděpodobné, i když pro takovou skladatelskou osobnost by mělo toto dílo význam pouze prvotního impulsu. Stejně jako fakt, na který upozornila už kdysi Zdenka Pilková, že jako žák jezuitské koleje v Jičíně poznal Benda taková školní dramata, jejichž struktura byla blízka melodramu (viz PILKOVÁ, Zdena. *Die Melodramen Jiri Bendas und die Anfänge dieser Gattung*). Podstatnější roli tu mohla sehrát Schweitzerova rozpracovaná verze *Ariadny*. Jak konstatuje už Ruml, není prokazatelné, zda měl Benda vůbec možnost se s ní seznámit, a bohužel se dosud nikdo podrobněji nezabýval ani srovnáním jediného dochovaného pramene - hudby Schweitzerovy *Alcesty* s Bendovým prvním melodramem.

⁷² Christoph Willibald Gluck (1714–1787) se dočkal prvních úspěchů okolo roku 1741. Jeho operní reforma si kladla za cíl vrátit hudbu jejímu vlastnímu úkolu, tj. podporovat báseň, aby umocňovala výraz citů a učinila srozumitelným děj, aniž by jej zdržovala zbytečnými ozdobami. Měl rozhodující vliv na vývoj opery comique, která se lišila od vážné opery právě jen mluveným dialogem.

jen několikataktové, ale rozhodně tato stručnost není na úkor citového výrazu. Hudební obsah se úzce pojí k obsahu přednášeného monologu. A nejen to; Benda dokázal dát hudební složce samostatné významové nuance, které nesou dokonce i podtext zpochybňující význam slov (Theseovo nahlas pronášené váhání, kdy ho hudba usvědčuje ze lži, jeho rozhodnutí k odchodu a zavržení Ariadny střídané vroucí láskyplnou melodií, nebo podobně vroucí milostná hudba v místech, kde Ariadna „chce“ Thesea nenávidět, ap.).

Hudební složka není jen pouhou ilustrací slova, ale často i platnou nositelkou dějových změn. Benda dociluje silnější dramatickosti intonačními skoky, prudkými změnami harmonie, rychlými rytmickými pasážemi s tečkovanými rytmy apod.; scelovacími prvky výstavby jsou naopak reminiscenční motivy. Ty dávají do souvislosti textové a hudební pásmo, aby tak ve vypjatých místech zaznívaly dohromady. Mimořádná je zde hudební tónomalba krajinné scenerie, jakou najdeme až v dílech romantiků. Významotvorná je i samotná instrumentace: vedle smyčcového základu ji tvoří flétna, hoboj, fagot, lesní rohy, trubky a tympány, ovšem Benda cíleně využívá jejich nástrojových barev (např. hoboj pro milostný cit, fagot pro chmurnou náladu apod.)



ukázka střídání slova a hudby v melodramu:

J. A. Benda: Ariadna na Naxu, dobový klavírní výtah, (NM – ČMH, sig. VII D 11

Bezprostředně po úspěšné *Ariadně* vznikl Bendův melodram *Medea* na text Friedricha Wilhelma Gottera⁷³. Premiéra byla v Lipsku 1. května 1775, tedy jen tři měsíce po *Ariadně*. Pohnutka vzniku byla podobná: úspěch herečky Charlotte Brandes v roli Ariadny nemohla snést jiná známá herečka společnosti Sophie Seyler. Sama iniciovala vznik podobného kusu, v němž by pro změnu mohla vyniknout zase ona.

Medea je komplikovanější dílo než *Ariadna*. Ze známého antický námětu o lásce a zradě je zhudebněn dramatický vrchol příběhu a rozuzlení děje. Medea, kterou milovaný Iason po letech manželství zradí s mladší Kreúsou, však neodpouští. Její vášnivá nenávisť ji vede až k pomstě nejvyššího stupně, k vraždě jejich společných dětí. I když v díle vystupuje více postav, text je vystavěn monologicky. Přináší však i krátké dialogy a především větší plochy současného vedení textu a hudby. Protože tu není široké líčení krajiny ani jiný retardační prvek, je děj soustředěn na vnitřní psychologický vývoj ženské hrdinky a erupce vášní a citů je místy natolik silná, že si vynucuje synchronizaci hudebního a textového pásma. Ještě daleko pregnantněji a rafinovaněji než v *Ariadně* pracuje Benda s návratovými motivy. V instrumentaci vystačí se stejným nástrojovým obsazením jako v *Ariadně*.

Na rozdíl od Rousseaua vyrůstaly Bendovy melodramy ze zcela jiných základů. Benda byl muzikant, který hledal oproti zploštělým konvencím italské opery oporu v dramatickém slově. Šlo mu o dramatický útvar blížící se činohře, v němž by slovo a hudba vytvářely nedílný celek. Hudební mezivěty nevyjadřují pohybovou a mimickou stránku, ale obsah mluveného slova, základní dramatický charakter situace a její citové proměny. Bendova mezivěta proto není uzavřeným číslem, ale součástí souvislého dramatického proudu textu a hudby. Všechny zmíněné možnosti objevil Benda již v prvních dvou melodramech. Už v *Ariadně* najdeme předehtu, která s celým dílem tematicky souvisí, což bylo v té době také zcela neznámé.

Bendovy první dva melodramy byly velmi oblíbené.⁷⁴ Postupy kombinování hudby a mluvené řeči byly sice předtím známy, nicméně Benda vytvořil v podstatě nový hudebně historický druhový typ.⁷⁵

⁷³ Friedrich Wilhelm Gotter (1746–1797), německý spisovatel a básník a dramatik, dvorní knihovník v Gotě. Též autor hry *Esther*, z níž je báseň *Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein!* zhudebněná Mozartem.

⁷⁴ Bendovy pozdější melodramy z roku 1879 *Pygmalion* a *Almansor und Nadine* (původně *Philon und Theone*) již takového ohlasu nedosáhly.

⁷⁵ I ustálené užívání termínu melodram souvisí s uvedením Bendovy *Ariadny* v Paříži roku 1781. Píše o tom nejmenovaný autor předmluvy k francouzskému libretu *Ariadny*, kde analyzuje i poetiku melodramu. Podle něj má mít melodram jednoduchou zápletku, pokud možno jednu postavu a děj má vyjadřovat velkou rozmanitost citů. Má být psán prózou, aby rytmus veršů nenarušoval rytmus hudební.

Bendovy melodramy podstatným způsobem rozšířily výrazové a obsahové možnosti instrumentální hudby vůbec. Jeho krátké mezivěty měly do určité míry výrazovou samostatnost a rozváděly hlouběji to, co v textu nebylo. Hudba vyjadřovala situace, city i jejich jemné odstíny. Zcela nové bylo řešení hudebně dramatické formy - bez uzavřených čísel, což ovlivnilo další vývoj hudebního dramatu, neboť zpochybnilo oprávněnost dobové formy opery. Benda vnesl do vývoje dramatické hudby i práci s návratným motivem. Od této doby se motivická práce stala samozřejmým požadavkem veškeré hudby. Motivická práce sloužila Bendovi jako stavební základ celého díla i jako prostředek dramatické gradace. Umožnila posluchači sledovat citový vývoj postav i myšlenkový rozvoj děje. Benda svým příkladem položil základ celé severoněmecké školy melodramu.

Rozvoj melodramu v Evropě jako východisko vzniku koncertního melodramu

Rozvoj melodramu v Německu souvisel také s dobovým stavem interpretačních možností. V Německu bylo mnoho kvalitních menších orchestrů, vynikajících herců, ale zpěváci až do té doby byli hostující Italové. Ti nemohli interpretovat nová díla v národním jazyce. Situace sama tedy vyvolala potřebu hudebně-dramatické formy, která by spojovala herecké umění s hudbou, proto se Bendovy melodramy rychle a všeobecně rozšířily.

Bendův nový model melodramu podnítil k následování celou řadu skladatelů.⁷⁶ Už v následujícím roce po úspěchu Bendovy *Medey* uvedl v Lipsku 12. října 1776 Christian Gottlob Neefe svůj první melodram *Sophonisbe* na text Augusta Gottlieba Meissnera. Jako nový element se objevuje na jednom místě partitury rytmicky pevně daná deklamace, zaznívající současně s hudbou. Také Johann Friedrich Reichardt vystoupil se třemi melodramy inspirovanými Bendovou *Ariadnou*. První *Ino* na text Johanna Christiana Brandese měl premiéru v Lipsku roku 1777. V této skladbě jsou ještě některá místa komponována ve formě da capo arie. V Hamburku byl uveden

⁷⁶ Pramenná základna dalšího vývoje melodramu je jen těžko dostupná a už Ruml ve své práci konstatoval, že od dob Helfertových se mnoho nezměnilo. Veškeré dostupné práce včetně nejnovější práce Judith Mabary přinášejí pouze pozitivistický výčet určitých titulů, bez bližších analýz či snahy hierarchizovat tento materiál. I já zde pouze rekapituluji dosavadní známý stav a přidržuji se Rumlova členění, které vychází z Helferta. (Vzhledem k hlavnímu tématu své práce nepovažuji za nutné se touto vývojovou kapitolou zabývat hlouběji.)

7. července 1777 jeho další melodram *Cephalus und Prokris* na text Karla Wilhelma Ramlera, který už je oproštěnější od operního vlivu, a ve snaze vyhnout se někde přerušení logiky hudby užívá současného znění hudby a textu. S časovým odstupem vzniklo ještě jedno monodrama *Der Tod des Herkules*. Text zpracoval sám Reichardt podle Sofokla. Deklamovaný text se tu prolíná se zpívanými sbory. Dílo bylo uvedeno v Berlíně 10. dubna 1802, ale nedosáhlo už úspěchu dvou předchozích prací. Zajímavostí je užití skleněné harmoniky v orchestru.

Pěstování nového uměleckého druhu se soustředilo do určitých kulturních center. Po Gotě a Výmaru se těžiště přesunulo do Mannheimu, Mnichova, Darmstadtu, Stuttgartu, Berlína, Vídně a dalších dvorních divadel a dokonce i a otevřené scény.

Ve Výmaru bylo uvedeno v roce 1778 Goethovo monodrama *Proserpina* ve zhudebnění Karla Siegmunda Seckendorffa, ovšem ne jako samostatné dílo, ale jako vložka v Goethově komedii *Der Triumph der Empfindsamkeit*. Seckendorff zde užil v melodramu poprvé i sólové zpěvní hlasy. Jako samostatné dílo zde byla *Proserpina* uvedena až v roce 1815, tentokrát s hudbou Carla Eberweina.

V Darmstadtu vznikl melodram dokonce na příkaz erbovního prince Ludwiga. Georg Joseph Vogler zhudebnil text, který upravil Christian Friedrich Lichtenberg podle heroického pantomimického baletu od Etienne Laucheryho. Tento melodram nazvaný *Lampedo* byl uveden 4. července 1779 v titulní roli s princeznou Louisou, která už dříve vystupovala jako Medea, Ariadna a Sophonisbe. Mistr tónomalby abbé Vogler zde vytvořil bouřlivou hudbu k exotickému námětu. V tomto melodramu sice nenajdeme nikde současně zaznívající slovo a hudbu, avšak autor pracuje velmi netradičně s motivy a orchestrem.⁷⁷

V Mannheimu, kde se v té době nejvíce rozvíjela orchestrální technika, vznikaly také melodramy. Franz Danzi zde uvedl v roce 1780 melodram *Cleopatra* na text Johanna Leopolda Neumanna, v téže roce mělo premiéru dílo Franze Mezgera *Emma und Edgar* na text Ignaze Reicherta a v roce následujícím byla provedena *Elektra* od Johanna Christiana Cannabicha na text Wolfganga Heriberta von Dalberg.

Je také známo, jaké nadšení sdílel dvaadvacetiletý Wolfgang Amadeus Mozart, když na podzim 1778 slyšel v Mannheimu Bendovy melodramy *Ariadna* a *Medea*. Z 12. listopadu 1778 se dochoval jeho dopis otci, v němž vyjádřil svůj obdiv k Bendovi

⁷⁷ Jak uvádí Ivan Ruml, Vogler rozdělil orchestr do dvou skupin: v boji Skytů s Amazonkami dřeva a bicí charakterizují Skyty, žestě a smyčce zase Amazonky. Viz RUML, Ivan. *Příspěvek k problematice typologie melodramu*, s.76–77.

a oběma jeho dílům. Zároveň reagoval na souvislost melodramu s doprovázeným recitativem.⁷⁸

Mozartův úmysl komponovat „deklamovanou operu“ se nakonec neuskutečnil. Jeho údajná kompozice duodramatu *Semiramis* od Otto Heinricha von Gemmingen je neznámá a dokonce není možno vyloučit možnost, že vůbec nevznikla; nezachoval se ani samotný text. Mozart však použil melodramatickou techniku v rámci scénické hudby k činohře a v singspielu a přičlenil mu v modifikované formě v mnohých partiích svých oper značný vliv. Dochovaným dokladem jsou dvě melodramatická čísla v opeře *Zaida* (1779), jimiž nahradil dva recitativy. Stopy inspirace Bendovými melodramy je možno nalézt i v jeho opeře *Idomeneo* - v prokomponovaných recitativních i ve scénické hudbě k dramatu Tobiasi Philippa von Geblera *Thamos, král egyptský*.

V Mnichově se melodram rozvíjel díky působení Petera von Wintera, který vzešel z Mannheimské školy. Jeho prvotinou z roku 1779 je dvouaktovka *Leonardo und Blandine* na text Josepha Franze Götze. Na texty Jopha Maria Baboa zkomponoval v následujícím roce dva melodramy *Cora und Alonzo* a *Reinhold und Armida*.

Ve Stuttgartu vytvořil Johann Rudolf Zumsteeg scénický melodram *Tamira* na text Johanna Ludwiga Hubera. Práce z roku 1788, jasně orientovaná na Bendu, je založena na exotickém námětu.

Ve Vídni byla provedena melodramatická díla Johanna Mederitsche: *Arkastor und Illiane* oder *So wird Grausamkeit bestraft* na text Franze Zawitzera (1779) a *Andromeda und Perseus* Antona Zimmermanna na text Wolfganga Kempelena (1781). V Dessau měl svou premiéru v roce 1779 melodram Franze Wilhelma Rusta *Celma* na text neznámého básníka podle Ossiana.

Německý melodram, který v této době bezesporu zaujímá čelné místo v Evropě, čítá ještě mnohá další díla nejrůznější umělecké hodnoty. Alena Jakubcová uvádí, že mimo tato jevištní provedení v letech 1777–1780 Abtova divadelní společnost

⁷⁸ „in der that – mich hat noch niemal etwas so surprenirt! – denn, ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen! – sie wissen wohl, dass da nicht gesungen, sondern Declamirt wird – und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist – bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches als dann die herrlichste wirckung thut; - was ich gesehen habe war Medea von Benda – er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beyde wahrhaft - Fürtreflich; (...) wissen sie, was meine Meynung wäre? Man Solle die meisten Recitative auf solche art in der opera tractiren – und nur bisweilen, wenn die wörter gut in der Musick auszudrücken sind, das Recitativ singen“ (Briefe und Aufzeichnungen, hrsg. Von der Internat. Stiftung Mozarteum Salzburg, ges. Und erl. Von Wilh. A Bauer / O. E. Deutsch, Bd. 2, Kassel u.a. 1962, s. 506).

prováděla tyto melodramy koncertně - pouze se čtyřmi hudebníky.⁷⁹ Koncertovali po celém Německu a střední Evropě údajně s velkým úspěchem.

Rozvoj melodramu se ubíral ke stále většímu paralelnímu vedení slova a hudby. Vrcholem v tomto směru jsou melodramy Bernarda Anselma Webera. *Sappho* uvedená roku 1816 v Berlíně je už natolik prokomponovaná, že střídání slova a hudby je tu už spíše výjimkou a *Gang nach dem Eisenhammer* z roku 1820 je dokonce pokusem o motivickou práci.

Přes všeobecnou oblibu vzbuzovala tato forma melodramu od počátku v ryze odborných kruzích estetické námitky pro „rušivý efekt“ krátkého a častého střídání slova a hudby i určité šablonovitosti textu. Výhrady kritiků vždy vycházely z děl umělecky málo hodnotných a neprávem byly vztahovány k žánru jako takovému. Ať to byl Johann Nikolaus Forkel v *Musikalisch-kritische Bibliothek* (1779), Johann August Eberhardt v *Neue vermischte Schriften* (1788), Johann Gebhard Ehrenreich Maass (1789) nebo ještě i Edgar Istel v roce 1906. Proti těmto hlasům pak stojí nadšené dobové ohlasy prvních uvedení Bendových melodramů i vstřícný přístup například Johanna Friedricha Reicharda (v *Berlinische musikalische Zeitung* 1806), Adolfa Bernharda Marxe (*Allgemeine musikalische Zeitung*, Berlin 1825) apod.

V Německu se vedle skladatelů, kteří vycházeli z Bendova mono- či duodramatu, začali velmi brzy objevovat skladatelé, kteří si našli novou cestu příklonem k činohernímu dramatu. Tím bylo melodramu otevřeno nové pole. Na přelomu 18. a 19. století se rodí velká díla tohoto druhu: roku 1780 vznikl melodram *Armida* o 3 aktech od Petera von Winter, 1791 melodram na italský text *Amletto* Josepha Weigela, 1805 melodramatická kompozice Sigismunda Neukomma Schillerovy *Nevěsty Messinské*, 1806 Jírovcova *Mirinda* na text Franze Ignaze von Holbein, několik melodramů Ignaze Xavera Seyfrieda: *Die Weise und der Mörder* (1817), *Saul* (1817), *Ugolino oder der Hungerturm* (1823) a *Faust* Anthonyho Henryho Radziwillla na Goethův text (1823). Z dalších dobových zpráv se dozvídáme o celé řadě skladeb tohoto druhu, které jsou dnes nezvěstné (například *Minona* o pěti aktech z roku 1785, jejímž autorem je Heinrich Wilhelm von Gerstenberg). Z Německa se prostřednictvím hereckých společností dostával melodram do dalších zemí Evropy.

⁷⁹ JAKUBCOVÁ, Alena. *Melodram Václava Praupnera Circe*, s. 48.

Ve Francii – vlastní kolébce melodramu – se však nemohl etablovat jako samostatný žánr vzhledem ke zcela odlišným kulturním podmínkám. Rousseauův *Pygmalion* sice zhudebnili další francouzští skladatelé (Antoine Laurent Baudron, Pierre Gaveaux, Fridrich Wilhelm Kalkbrenner a Charles-Henri Plantade), dochovala se však pouze partitura Plantadeova. Rousseauova koncepce se později uplatnila v tzv. bulvárním melodramu jako jedna z možných variant.⁸⁰ Stejně jako ve Francii i v Itálii byly pevně zakotveny žánry hudebního divadla, melodram tu nebyl ceněn a představoval okrajový jev, i když i tam byly Bendovy melodramy a *Pygmalion* známy.

Naproti tomu byl melodram přijímán s větším zájmem v těch zemích, kde si ještě nevytvořili národní operní kulturu. Ve Španělsku v letech 1788–1833 vzniklo přes šedesát scénických melodramů.⁸¹ Vývoj se tu ovšem rovněž přiklonil k typu bulvárního melodramu. Bendův model následoval španělský samouk básník a skladatel Tomás de Iriarte dílem *Guzmán el bueno*, uvedeným roku 1790 v Cádizu (a následně ještě dalšími melodramy); v Rusku našel nový útvar ohlas v dvouaktovém melodramu Jevstigněje Ipatoviče Fomina na text Jakova Borisoviče Knjažnina. Tragický melodram *Orfej i Jevridika* uvedený v St. Peterburgu roku 1792 představuje vrchol ruské melodramatické tvorby 18. stol. Také v severských zemích se setkal melodram s kladným ohlasem; např. ve Švédsku vzniklo duodrama *Tancredo och Clorinda* (1793) od Anderse Frederika Skjöldebranda, stejně tak *Edmund och Clara* (1834) od Eduarda Brendlera a *Sappho* (1813) od Erika Drakea.⁸²

První německé koncertní melodramy

S prvními díly německých romantiků⁸³ se oproti klasickému ideálu dostává do popředí individualizace a důraz na obsahovou a emocionální stránku umělecké

⁸⁰ Pojmem „bulvární melodram“ se rozumí typ zábavního, lidovým vrstvám určeného melodramu, který se rozvinul v prostředí malých divadel na pařížských bulvárech koncem 18. století. Představuje jinou vývojovou větev melodramu, kritikou vždy vnímanou jako „pokleslý žánr“. Bulvární melodram a pantomima parlée (tj. pantomima, v níž herec občas pronese i několik vysvětlujících slov) se staly na přelomu 18. a 19. století módními a rozšířenými žánry.

⁸¹ Uvádí slovník MGG, heslo *Melodram*, s. 67–99.

⁸² Všechny švédské premiéry byly uvedeny ve Stockholmu.

⁸³ Především příslušníků německého literárního hnutí Sturm und Drang, které ovlivnilo celou generaci literátů a jejich čtenářů přelomu 18. a 19. století a inspirovalo hudebníky a výtvarné umělce. Představiteli byli například: Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Friedrich Maximilian Klinger, Jakob Michael Reinhold Lenz, Gottfried August Bürger aj.

výpovědi, což vede i k hledání nových vyjadřovacích možností hudby. Hudba v této době získává primární postavení, neboť podle romantiků nejlépe vyslovuje jejich nazírání světa, subjektivnost výrazu, obdiv k přírodě a schopnost přímo vyjádřit její atmosféru a proměny nálad, příklon k idealizované historii a fantazijním látkám, individuální přístup k člověku a hluboce emocionální účinnost vyjádření jeho duševních pochodů, citů a vášní. Formální hlediska se podřizují stránce obsahové a výrazové, což vede k rozvolnění hudebních forem na základě mimohudebních asociací či literárních předloh a k vlastnímu vzniku programní hudby. Vznikají též zcela nové volné útvary a mění se i hierarchie jednotlivých druhů a žánrů. Se zvýšenou intenzitou se romantismus zajímá právě o ty obory, kde spolupůsobí různá umění. Do tohoto kontextu patří i počátek dějin koncertního melodramu.

Určující vývojovou linii evropského melodramu udávalo Německo, kde s rozvojem hudebního romantismu vznikl a postupně se konstituoval i koncertní melodram jako samostatný žánr. Na rozdíl od starších scénických melodramů, pro něž byly vytvářeny texty s ohledem k hudebně scénickému využití, koncertní melodram byl komponován na hotové básnické dílo, jímž byla zprvu óda, ale brzy ji zcela vytlačila balada. V první fázi hledání se experimenty romantiků zaměřovaly na menší formy s tehdy módním nástrojem - klavírem, novoromantikové pak rozvinuli velké programní formy (programní symfonie, symfonická báseň, hudební drama), mezi nimi i koncertní melodram s tehdy nově vybaveným velkým orchestrem.

Právě v Německu nacházeli hudební skladatelé vhodný základ ve vysoké úrovni německé poezie. Dobovým charakteristickým rysem byla snaha vystihnout hudebními prostředky především obsah literární předlohy a nenarušit přitom její formální výstavbu.⁸⁴ Obdiv ke kvalitám literární předlohy a snaha o pietní přístup k ní jsou typickými znaky, jimiž se vyznačuje ve svých začátcích i český koncertní melodram. Rovněž snaha o co největší prokomponovanost a vytvoření nové vyšší struktury, aniž by byly jakkoliv narušeny přirozené kvality obou složek, se stala charakteristickou pro další rozvoj především českého melodramu, zatímco pozdější díla německých autorů zůstávají značně neprokomponována.

V Německu byla běžná praxe koncertního provádění monologů ze starších scénických melodramů.⁸⁵ Prvním skutečným koncertním melodramem je kompozice

⁸⁴ Tato adorace básnických textů a touha „posloužit“ literárnímu dílu vedla zprvu některé skladatele k tvorbě děl slabých. Z přílišné ohleduplnosti opatřovali báseň pouze jakýmsi ilustrativním doprovodem.

⁸⁵ Viz JAKUBCOVÁ, Alena, *Melodram Václava Praupnera Circe*, s. 48.

Johanna Rudolfa Zumsteega (1760–1802) *Die Frühlingsfeier* pro recitátora a orchestr z roku 1777 na stejnojmennou ódu Friedricha Gottlieba Klopstocka. Melodramatická deklamace ódy byla od samého začátku velmi oblíbená a dávala se na koncertech ještě dlouho do 19. století. S počátky existence tohoto oboru jsou uváděny také dvě melodramatické deklamace na Klopstockovy básnické předlohy od Johanna Friedricha Huga von Dalberga *Jesus auf Golgatha* a *Eva's Klagen bei dem Anblick des sterbenden Messias* psané pro orchestr.

Vedle ódy našla uplatnění v koncertním melodramu především balada, která svým smíšeným lyricko-epicko-dramatickým charakterem vychází vstříc flexibilnímu zásahu hudební formy. Vícestrofové baladické básně získaly zpravidla ve svém melodramatickém znění pevnější kontury.

Doslova paradigmatickým oborem se stala balada *Lenore* Gottfrieda Augusta Bürgera,⁸⁶ která má všechny přednosti vhodné pro hudební uchopení – emotivní dialogy, hrůzostrašné scény noční jízdy i rej duchů na hřbitově. Poprvé byla *Lenore* zhudebněna Friedrichem Ludwigem Aemiliusem Kunzenem v roce 1788. Jedná se o smíšenou formu deklamovaného vyprávění a zpěvu, jak byla známa z provozování jarmarečních písní. Přímá řeč jednajících postav je zpívána, zatímco k odlišení vypravěče je použito recitace. Často hudba umlká zcela a celé sloky básně jsou recitovány bez doprovodu. Tento způsob práce s textem se pak objevuje i u dalších skladatelů. V následující době zhudebnila *Lenoru* celá řada autorů, např. Emil Mattiesen, Richard Kügele a další. Vrcholné hudební zpracování představuje melodram Franze Liszta z roku 1858.⁸⁷

Stejně jako Bürgerova *Lenora* se pro německou kulturu 19. století staly ústředním předmětem melodramatického zpracování balady Schillerovy.⁸⁸ Velmi rozšířená byla například balada *Der Gang nach dem Eisenhammer*, zhudebněná Bernardem Anselmem Weberem okolo roku 1810, či *Der Taucher* – zhudebnění od Christiana Friedricha Hermanna Ubera a Andrese Jakoba Romberga, *Die Glocke* od Petera Josefa von Lindpaintnera a Karla Stöhra nebo také *Hero und Leander* od Lindpaintnera.

Vznik hudebního romantismu umožnil počátkem 19. století také nový přístup k řešení vztahu slova a hudby. Není snad jediného velkého skladatele té doby,

⁸⁶ Gottfried August Bürger (1747–1794), preromantický básník, prozaik a překladatel, sběratel lidové poezie. Je považován za zakladatele německé umělé balady.

⁸⁷ Jeho analýzu podal Ivan Ruml. Viz RUML, Ivan. *Příspěvek k problematice typologie melodramu*, s.103–106.

⁸⁸ Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759–1805) spisovatel, básník a dramatik, historik a filozof.

který by si nevyzkoušel melodramatickou techniku. Většinou se však nejedná o samostatná díla, ale o zapojení melodramu do opery či scénické hudby k činohře na straně jedné či o užití melodramu jako součásti velkého díla kantátového nebo symfonického na straně druhé. V početné tvorbě tohoto typu najdeme veškeré druhy melodramatické techniky – starší typ střídání slova a hudby, prokomponovaný způsob zhudebnění, kombinace zpěvu a deklamace i techniku, která doznala svého rozvoje až ve 20. století, tzv. „vázaného“ melodramu (tj. fixace mluveného slova na pevný rytmus a někdy i melodický obrys).⁸⁹ Nejvýznačnějšími skladateli v tomto oboru byli Louis Spohr, Carl Maria von Weber a Heinrich Marschner, v jejichž operních dílech vrcholí romantická melodramatická technika první poloviny 19. století. Užití melodramu v jiných žánrech však tvoří samostatnou kapitolu vývoje tohoto oboru. Vliv technických experimentů se zcela samozřejmě promítl i do dalšího vývoje koncertního melodramu samotného.

Jako samostatná divadelní hra se melodram za nedlouhý čas vyžil; ale byl pěstován dále jako působivý efekt na jednotlivých místech ve zpěvohrách i v činohrách. Pronikání melodramů do jiných žánrů se dělo nejprve na půdě singspielu. Sám Jiří Antonín Benda zapojil melodram do svého singspielu *Walder*. Nejznámějšími příklady jsou: Beethovenova melodramatická místa v opeře *Fidelio* a ve scénické hudbě ke Goethově *Egmontu*, Weberova melodramatická scéna v opeře *Čarostřelec* a ve scénické hudbě ke hře Pia Alexandra Wolfa *Preciose*, Louis Spohr užil melodramu v opeře *Zamira und Azor*, Heinrich August Marschner v operách *Hans Heiling* a *Der Vampyr*, Felix Mendelssohn-Bartholdy v Shakespearovu *Snu noci svatojanské*, v Sofoklově *Antigoně* a v *Oidipu na Kolonu*, Robert Schumann v Byronově *Manfredu*, Giacomo Meyerbeer ve scénické hudbě k truchlohře Michaela Beera *Struensee*, Sigismund Neukomm na způsob melodramatu komponoval celou Schillerovu *Messinskou nevěstu*. Melodram si vyzkoušela celá řada skladatelů včetně těch nejlepších.

Z předních německých romantiků⁹⁰ se do dějin koncertního melodramu nejlouběji zapsal Robert Schumann a to i přesto, že vytvořil pouze tři nepříliš rozsáhlá díla pro recitaci a klavír. Neoznačil je sám jako melodramy, ale jako balady („*Balladen*“). Velký písňový skladatel zhudebnil v roce 1849 touto novou formou nejprve baladu-romanci Friedricha von Hebbela *Schön Hedwig* jako svůj op. 106. V roce 1952 vznikly další dva

⁸⁹ Poprvé byl vázaný melodram užít C. M. Weberem ve scénické hudbě ke hře Adolfa Müllnera *König Yngurd* už v roce 1817[!].

⁹⁰ Viz dále

koncertní melodramy, tentokrát na skutečné balady. První z nich – *Vom Haideknaben*, op. 122, č.1 – je psán opět na Hebbelův text, druhý – *Die Flüchtlinge*, op. 122, č. 2 – na německý překlad balady Percyho Bysshe Shelleyho. Zcela oproštěná, čistě komorní forma umožnila Schumanovi plně se soustředit na hlavní problém – řešení organického sepětí slova a hudby. Sám o tom roku 1853 napsal: „Je to způsob skladby, který ještě plně neexistuje, a tak jsme stále především zavázáni díkem básníkům, kteří nás často inspirovali odvážit se na novou cestu umění“.⁹¹

Významnou úlohu sehrály též melodramy Franze Liszta. Už *Lenore* z roku 1858 na téměř kultovní baladu Gottfrieda Augusta Bürgera platí za nejlepší zhudebnění této balady. Vybroušené básnické dílo o rozsahu dvaatřiceti osmi- verší nepostrádá epické a lyrické prvky ani dramatické dialogy. Hrůzostrašnou atmosféru líčí melodram *Der traurige Mönch* z roku 1860 na baladu Nicolase Lenaua. Další dva Lisztovy proslavené melodramy *Der blinde Sänger* na baladu Alexeje Nikolajeviče Tolstého a *Des toten Dichters Liebe* na text Moritze Jókaye se nijak významně neliší svým charakterem předloh i zhudebnění, přestože vznikaly s časovým odstupem v letech 1874 a 1875.⁹²

K umělecky hodnotným dílům dobové produkce je možno přičíst *Schelm von Bergen*, op. 111, č. 2 od Carla Reineckeho na laškovný text Heinricha Heineho.⁹³

Preference ódy a balady vůbec nevyloučila melodramatické zpracování jiných básnických forem, jako například písňově lyrický text Adolfa von Pratobevery *Weise Abschied* zhudebněný Franzem Schubertem *Leb wohl, du schöne Erde* v roce 1826 či Schillerův monolog *Abschied der Johanna d'Arc* zhudebněný roku 1806 Antonínem Rejchou. Lyrické texty si vybíral také pro své melodramy Friedrich von Flotow, jedním z nich je *Der Blumen Rache*, op. 16 z roku 1876 na text Ferdinanda Freiligratha.⁹⁴

Pro úplnost je třeba uvést, že protějškem skladatelů koncertních melodramů na textové předlohy existujících básní se stali „textaři“ existujících skladeb, kteří podkládali buď své, či již hotové básně jiných autorů pod známé instrumentální skladby nebo jejich zjednodušené úpravy. Jako příklad se často uvádí recenze z roku 1820 na pokus přednést báseň *An Psyche* k Andante z Beethovenova *G dur koncertu*, op. 58 v redukované podobě pro klavír a housle.⁹⁵ Tato praxe však časem v podstatě vymizela.

⁹¹ *Robert Schumann's Briefe*. (Neue Folge, hrsg. von F. G. Jansen), Leipzig, Plz.1886, s. 313.

⁹² V této době už začíná komponovat svůj první koncertní melodram i Zdeněk Fibich.

⁹³ Tištěný exemplář tohoto melodramu vlastnil Zdeněk Fibich ve své knihovně.

⁹⁴ Tentýž text zhudebnil i Zdeněk Fibich v překladu Jaroslava Vrchlického v roce 1877 (viz dále)

⁹⁵ Viz MGG, heslo *Melodram*, s. 83.

Samozřejmě že vedle prací vysoké umělecké kvality, které přetrvaly dodnes, bylo vytvořeno nepřeberné množství příležitostných prací pro účely veřejného, poloveřejného i privátního provádění. Součástí tohoto modelu bylo velké množství triviálních melodramů religiózně útěšného a zvláště patriotického charakteru. Tato často diletantsky pěstovaná podoba melodramu byla výhodným obchodním artiklem zejména pro vydavatele. Kvalitativně lepší příklady takových příležitostných prací představují melodramy komponované na Schillerovy pamětní slavnosti – například melodram Gustava Alberta Lorzinga psaný pro Lipsko 1841 *Drum spreget auf das Thor der Kläng* a Lisztův melodram pro Výmar 1859 *Vor hundert Jahren* na text Friedricha Halma. Obsazení skladeb se pohybuje mezi klavírem, ansamblem a orchestrem, což je charakteristické pro aranžmá 19. století. Mnohé z těchto orchestrálních melodramů nejsou svým charakterem nic jiného než pouze jakýsi „druh zpěvu“ s orchestrem. Vycházely tiskem většinou jako klavírní výtahy a byly velmi rozšířené, protože svými nároky vyhovovaly i méně schopným interpretům či dokonce amatérům. Navíc recitace s klavírem vyžadovala aktivní účinkování pouze dvou lidí, což bylo často vhodným doplňkem nejen komorních koncertů, ale i společenských večírků. Na druhé straně ve vývoji melodramu sehráli podstatnou roli právě špičkoví interpreti, pro něž mnohdy kvalitní díla vznikala vlastně na objednávku a díky jejich věhlasu se šířila po celé Evropě.

Na dobu rozkvětu koncertního melodramu v německých zemích připadá studijní pobyt českého skladatele Zdeňka Fibicha v Lipsku a Mannheimu. Naskýtá se otázka, zda měl možnost seznámit se už zde důkladněji s koncertním melodramem, který pak sám uvedl do české kultury. A současně také, proč o tom fibichovská literatura dosud nepojednala. Vysvětlení je jednoduché; ve Fibichově sporadicky dochované korespondenci, písemných dokladech či ve vzpomínkách jeho přátel není o tomto tématu ani zmínky. Prostudování dobových divadelních almanachů Městského divadla (Stadttheater) v Lipsku z let 1865–1867 a dvorského divadla (Großherzogliches Hof- and Nationaltheater) v Mannheimu (1869) také nepřineslo žádný výsledek,⁹⁶ melodram zde uveden není. Lze tedy jen usuzovat na základě znalostí dobové praxe, že melodram býval uváděn před hlavním kusem večera a do programu se nezazname-

⁹⁶ *Deutscher Bühnen-Almanach*, č. 30–34, Berlin, 1866–1870. (Tyto almanachy jsou uloženy v Kunsthistorisches Museum - Österreichisches Theatermuseum ve Vídni.)

nával.⁹⁷ Bylo by jen těžko pochopitelné, že Fibich, který měl za svůj velký vzor v té době Roberta Schumanna, o čemž svědčí mimo jiné i jeho rozsáhlá písňová tvorba, by nevyhledal možnost poslechnout si Schumanovy *Balady*, vydané tiskem už v padesátých letech. Stejně tak musely být v této době provozovány i Lisztovy melodramy *Lenora* a *Smutný mnich* a řada děl dalších autorů.

Ani další možné vodítko - Fibichova knihovna, která platila koncem 19. století za téměř nejlepší hudební knihovnu v Praze, téměř nic neprozrazuje. Dochovalo se jen torzo.⁹⁸ Přestože je v knihovně bohatě zastoupen právě Robert Schumann (Helfert hovořil o „celém“ Schumannovi), melodramy Schumannovy zde nejsou dochovány. Z melodramatické tvorby obsahuje knihovna do dnešních dnů jen dva tituly: *Lenoru* Franze Liszta a *Schelm von Bergen* od Carla Reineckeho. Podle svědectví Otakara Hostinského byl Fibich velmi zvědavý a měl mimořádný přehled v hudební literatuře. Celoživotně sháněl nototisky (včetně melodramů) po antikvárních katalogích.⁹⁹ Dnes však nelze již zjistit, zda znalost německé melodramatické tvorby získal už za svého studijního pobytu v Německu, nebo až v Praze.

Podmínky pro vznik koncertního melodramu v českých zemích

Ani v českých zemích nebyl melodram pojmem neznámým. Prostřednictvím kočovných hereckých společností se sem dostávala monodramata a duodramata z Evropy už v sedmdesátých letech 18. století. Nejdříve to byla zřejmě společnost Johanna Josepha von Bruniana, která uvedla v divadle v Kotcích Rousseauova *Pygmaliona* v německé verzi pravděpodobně s hudbou Franze Aspelmayera už 1. října 1772. Tamtéž provedla 30. října 1777 scénický melodram *Sophonisbe* autorů Augusta

⁹⁷ Tato praxe se v 18. století týkala melodramu scénického. Jakubcová dokládá, že dobová divadelní praxe vymezovala melodramu zpravidla okrajové místo v celovečerním programu – tj. jako „Vorspiel“ nebo „Nachspiel“ k hlavní hře večera. V tištěných programech a programových přehledech pak býval uváděn jen hlavní kus. Viz: JAKUBCOVÁ, Alena. *Melodram Václava Praupnera Circe*, s. 44. Domnívám se, že jako pokračování dřívější divadelní praxe mohly být i v pozdější době melodramy hrány při činoherních představeních, pouze starý scénický melodram nahradil melodram koncertní.

⁹⁸ Jak upozornila Vlasta Reittererová v roce 2001, nesouhlasí stav knihovny s tím, co o ní publikoval Vladimír Helfert v Daliboru 1910 a ani ten už neměl možnost zjistit, jestli je v knihovně skutečně vše, co uvedl Richard Fibich v soupisu knihovny svého otce. Viz REITTEREROVÁ, Vlasta. *Z Fibichovy knihovny*. Hudební věda r. XXXVIII, č.1-2, 2001, s.184–213.

⁹⁹ Hostinský o tom píše ve své vzpomínkové knize souvislosti s Fibichovou přípravou na kompozici melodramatické trilogie *Hippodamie*. HOSTINSKÝ, Otakar. *Vzpomínky na Fibicha*. Praha: Mojmír Urbánek, 1909, s. 141–147.

Gottlieba Meissnera a skladatele Christiana Gottloba Neefeho.¹⁰⁰ Také společnost Karla Wahra, která měla na repertoáru Bendovu *Ariadnu* i *Medeu*, hostovala často v Praze. *Medea* byla provedena v Kotcích v dubnu 1779, *Ariadna* – i když chybí přesné doklady – nejpozději v roce 1782. Z roku 1786 pochází i první český překlad *Medey* od Václava Tháma. Bendovy melodramy pak žily na českých jevištích ještě počátkem 19. století. Dne 4. listopadu 1781 uvedla Wahrova společnost v Kotcích scénický melodram *Andromeda und Perseus* od Wolfganga Rittera von Kempelen s hudbou Antona Zimmermanna. Wizhoferova společnost provedla v Brně roku 1780 Bendovu *Ariadnu*, 24. července 1781 zde premiérovala melodram *Rosemunde* od Christiana Friedricha Bretznera s hudbou berlínského skladatele Johanna Christopha Kaffky a v roce 1783 dílo *Zelmor und Ermide* Johanna Carla Wezela s hudbou Johanna Lassera. Tyto a ještě další kočovné společnosti uváděly novou německou tvorbu v Čechách průběžně i v devadesátých letech a začátkem 19. století.¹⁰¹

Jiří Antonín Benda přetrvával v povědomí kulturní veřejnosti jako autor českého původu, který se proslavil svými díly *Ariadna na Naxu* a *Medea* po celé Evropě. Po vzoru jeho melodramů vzniklo i několik původních děl skladatelů působících přímo v Čechách. Jedná se spíše o ojedinělé pokusy, rozhodně nelze v této fázi vývoje melodramu hovořit o tradici. Nejzajímavějším ohlasem z domácí produkce je melodram *Circe* z roku 1789 od křížovnického regenschoriho Václava Praupnera (1745–1807).¹⁰² Skladba je o patnáct let mladší než Bendovy melodramy, ale vykazuje charakteristické prvky bendovského paradigmatu. Německý text neznámého autora¹⁰³ líčí závěr antické báje o Odysseovi – jeho útěk z ostrova, kde vládla čarodějka Circe. Jako ve vzorových Bendových dílech se text monodramatu soustředí na psychologický portrét ženské hrdinky, který osciluje mezi trýzní zrazené milenky a pomstychtivou zuřivostí uražené ženy. Postava Circe však nemá takovou hloubku a závažnost jako *Ariadna* nebo *Medea*.

¹⁰⁰ Je však velmi pravděpodobné, že se mnohé melodramy - zvláště Bendovy - dostaly do Prahy daleko dříve, než je možno doložit.

¹⁰¹ Uvádění Bendova jména jako autora melodramu bylo v té době čestnou výjimkou, která svědčila o kvalitě Bendova zhudebnění. Dobová produkce byla evidována pod jménem autora libreta. Jen zřídka si herecká společnost vozila s sebou i notový materiál a zhudebnění textu se ujímali v různých městech místní skladatelé. Proto často nelze s jistotou určit u konkrétního představení autora hudby.

¹⁰² Václav Praupner označil své dílo už termínem „Ein Melodram“, přestože v té době ještě nebyl termín ustálen.

¹⁰³ Jakubcová se domnívá, že autorem textu je August Gottlieb Meissner, který napsal libreto k Neefeho *Sophonisbe*. Avšak zatímco Neefe velmi přesně dodržoval koncepci libreta a zcela jí podřídil hudební složku, Praupner zacházel s libretem velmi volně a v podstatě je předělal podle své vlastní hudební koncepce. Viz JAKUBCOVÁ, Alena. *Melodram Václava Praupnera Circe*, s.168–172

Její nesmrtelnost způsobuje, že příběh je vlastně jen jednou z mnoha epizod jejího života.

Oproti oběma „vzorovým“ dílům je zde užito též baletu (jako v Bendově melodramu *Theone*), ovšem ve větším rozsahu. Praupner dokonce rozšířil baletní části na tři a oddělil pantomimu. Hudební složka nemá jen doprovodnou funkci, ale je přímo katalyzátorem emocio-nálního účinku. Vztah slova a hudby vychází z pravidelného střídání, současně zaznívají obě pásma jen jedenkrát – ve vrcholu Plutonova monologu. V instrumentaci je však znát novější přístup; Praupner dokázal bohatě zapojit dechové nástroje a využít jejich individuálního charakteru.¹⁰⁴ Premiéra díla se konala 1794 v Thunovském divadle, kde v té době Praupner působil jako hudební ředitel.

Dalším dílem je dnes ztracený melodram Františka Xavera Duška *Mojžiš v Egyptě* s německým podtitulem „Ein historisches Schauspiel mit Gesang und Melodrama in 4 Aufzügen“, avšak z pouhé zmínky v duškovské monografii¹⁰⁵ lze těžko poznat konkrétní podobu díla.

Roku 1810 měl ve Stavovském divadle premiéru scénický melodram kapelníka svatovítského chrámu Jana Augusta Vitáska *David oder Befreiung Israels* na německý text Joachima Müncha von Bellinghausen, který vychází z biblického námětu. Z tohoto díla se sice dochovaly čtyři části v klavírních sešitech Euphonia, ovšem melodramatickou technikou je zpracován pouze jakýsi prolog s průvodem harfy, ostatní části jsou ryze hudební čísla – balet, triumfální pochod a ouvertura.¹⁰⁶ Oporou pro tvrzení, že se jedná o melodram, je dobová kritika v *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* s přesným popisem syžetu, s výroky o inscenaci, hereckých výkonech čtyř protagonistů

¹⁰⁴ Obsazení *Circe* je následující: smyčcová sekce, tympány, zdvojené flétny, hoboje, klarinety, fagoty, trubky, lesní rohy a netypicky tři pozouny. Detailní analýzu díla podala Alena Jakubcová, viz JAKUBCOVÁ, Alena. *Melodram Václava Praupnera Circe*, str. 186–246. Bližší popisy dalších uváděných českých melodramů provedl Ivan Ruml. Viz RUML, Ivan. *Příspěvek k problematice typologie melodramu*, s.137–162.

¹⁰⁵ Václav Jan Sýkora v monografii *František Xaver Dušek* píše, že podle zachovaného úryvku se dá soudit, že melodram byl řešen podle způsobu Jiřího Bendy. Míni tím střídání slova a hudby v daném úryvku. Domnívá se, že podle podtitulu je docela možné, že se spíš jednalo o činohru, v níž byla v jisté míře zapojena melodramatická technika (stejně jako zpěvní). Je tedy otázkou, zda lze dílo na základě jednoho úryvku vůbec zařadit mezi melodramy, natož pak spekulovat o jeho charakteru. Viz SÝKORA, Jan Václav. *František Xaver Dušek*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

¹⁰⁶ Z této ukázky Ruml vysuzuje, že oproti Bendovi „Vitásek více respektuje specifiku mluveného textu, jeho rytmus i logiku a nedeterminuje ho v takové míře hudbou. Hudba i text jsou si zde rovnoprávné.“ Tomu je možno namítnout, že úvodní prolog krále Davida, který se doprovází na harfu při svém vyznání lásky, může být svým způsobem specificky pojednán a nemusí být typický pro celé dílo a celkový způsob Vitáskovy práce s textem. Viz RUML, Ivan. *Příspěvek k problematice typologie melodramu*, s. 152.

včetně němé role chlapce Mirzy.¹⁰⁷ Z daného popisu však opět nelze zjistit, zda šlo o typ bendovského monodramatu.

Na rozdíl od obou předchozích děl se do dnešních dnů dochoval scénický melodram Josefa Rösslera *Iasons Vermählung* (1810) na text Franze Bayera, herce Stavovského divadla, který měl s melodramy praktickou zkušenost. (Sám hrál hlavní roli v Seyfriedově *Mojžíšovi* i postavu Iasona v Bendově *Medee*.) *Iasons Vermählung* je však pouhou obměnou *Medey*. Přestože hra je tříaktová, charakterem má blíže k monodramatu; v prvním aktu převládá monolog Iasonův, ve druhém aktu monolog Medey a teprve v závěru dojde k dialogu obou. Také hudební uchopení se drží Bendova modelu střídání slova a hudby, instrumentace pracuje s běžným obsazením. Zařazeny jsou i zpívané sbory.

Vedle tohoto typu melodramu se současně do Čech dostával i melodram činoherní.¹⁰⁸ Jeho obliba v Praze kulminuje někdy okolo roku 1810. Z hlediska vyšších uměleckých kvalit však tato vlna melodramů nepřinesla nic významného. Podle dochovaných zpráv spadala spíše do oblasti pokleslé úrovně tzv. bulvárního melodramu. Typickým příkladem je melodram *Aubryho pes* od Ignaze Xavera Seyfrieda, ve které vystupoval hostující herec Karsten se svým cvičeným psem. Ještě pokleslejší odnoží byly ve dvacátých letech 19. století tzv. zvířecí melodramy, v nichž vystupoval „Tierspieler“ Mannerhöfer a předváděl různá zvířata. Tato díla byla u publika velmi oblíbená. V dobovém tisku jsou označována rovněž jako „melodramy“.¹⁰⁹

V divadelním repertoáru se po odchodu italských operních společností¹¹⁰ začaly objevovat také melodramy užití v rámci operních děl či jako čísla činoherní scénické hudby. V Čechách sehrála významnou roli opera Josefa Weigla *Švýcarská rodina*, v níž je na několika místech užití melodramu. Poprvé byla uvedena v Praze už roku 1809, znovu 1814 a opět 1823, kdy byla dávána jako první cizí opera v českém překladu.¹¹¹ Pražské publikum také znalo Beethovenovu hudbu ke Goethovu

¹⁰⁷ Ruml naznačuje souvislost Vitáskova *David* s dílem jeho spolužáka Seyfrieda *Saul, král Israele*, napsaným v tomtéž roce na stejné téma podle francouzské hry *Le triomphe de David*. Zprávy o tom přinesl stejný časopis ve stejném ročníku. Rovněž fakt, že nezvyklé němé role jako v *Davidovi* bylo použito také v Pixérecourtově bulvárním melodramu *Aubryho pes*, který se hrál ve Vídni s hudbou od Seyfrieda v roce 1815. Recenze na *Aubryho psa* uvádí, že melodramaticky jsou zpracována pouze místa, kde vystupuje němý Eloia, který komunikuje s činoherci pantomimou doprovázenou hudbou. Podle Rumla se tímto způsobem Seyfried dopracoval opět k rousseauovskému typu melodramu. Vitásek však zřejmě užil tento způsob pět let před ním.

¹⁰⁸ Viz dále

¹⁰⁹ Bližší popis těchto děl neexistuje. Je možné, že v této souvislosti ani nebyl míněn hudební útvar.

¹¹⁰ Poslední italská operní společnost byla nucena odejít z Prahy roku 1807.

¹¹¹ Český překlad vytvořil Simeon Karel Macháček, česká premiéra se konala 28. prosince 1823.

Egmontu s melodramatickým monologem i jeho operu *Fidelio* s melodramaticky zpracovanou žalářnickou scénou (Stavovské divadlo 1814). Melodram se dostával do povědomí publika rovněž prostřednictvím francouzské „opéra comique“, kde plnil stejnou funkci jako v německém singspielu (příkladem je opera Henriho-Montana Bertona *Aline reine de Golconde* uvedená ve Stavovském divadle 1814). Pro české země byla významná tvorba tří raných německých romantiků, v jejichž operách se rozvíjí a zdokonaluje melodramatická technika. Znáмым a oblíbeným skladatelem byl Louis Spohr, který užil vícenásobně melodram ve svých operách *Alruna* (1809), *Zamire und Azor* (1819), *Der Alchimist* (1830). Především v Praze byl populární Carl Maria von Weber, který zde působil v letech 1813–1816 jako kapelník Stavovského divadla.¹¹² Provozována tu byla Weberova kantáta-melodram *Der erste Ton* z roku 1808 na text básníka Johanna Friedricha Rochlitze, zvláště oblíbená byla opera *Der Freischütz* (*Čarostřelec*) z roku 1820, která se navíc odehrává v Čechách. Weber zařadil v závěru druhého dějství melodramatickou scénu „Wolfsschlucht“ (vlčí rokle), v níž použil všechny dosud známé melodramatické techniky, které si vyzkoušel jednotlivě ve svých předchozích dílech: dialog recitace a zpěvu, sborovou recitaci, práci s reminiscencemi hudebních motivů i promyšlenou instrumentací. Díky dokonalému technickému zvládnutí je tato scéna považována za syntézu dosavadního vývoje melodramatické techniky.¹¹³ Obdobně později i třetí velký německý operní romantik Heinrich Marschner¹¹⁴ ve své opeře *Hans Heiling* (1833) použil dvě scény vycházející z kombinací melodramatických technik.

Nejzazším ohlasem rozkvětu scénického melodramu 18. století v Čechách je melodram *Bratrovrah* Františka Škroupa (1801–1862) na libreto Jana Nepomuka Štěpánka.¹¹⁵ Premiéra díla se konala ve Stavovském divadle 27. února 1831. Téměř revoluční Štěpánkovo libreto, zobrazující ještě před Karlem Hynkem Máchou osobnost

¹¹² V repertoárové knize Stavovského divadla jsou zaznamenány v roce 1814 tři opery, v nichž je užito melodramu: Beethovenův *Fidelio*, Weiglova *Švýcarská rodina* a Bertonova *Aline reine de Golconde*. V dalších sezónách najdeme i čtyři scénické melodramy: Seyfriedův *Aubryho pes* (1816), Mojžíš (1817), Bendova *Medea* (1817), Müllerův *Samson* (1818).

¹¹³ Ivan Ruml Weberova díla s melodramy považuje za vyvrcholení dosavadního vývoje melodramu, které končí zhruba ve dvacátých letech 19. století. Viz RUML, Ivan. *Příspěvek k problematice typologie melodramu*, s.129

¹¹⁴ Marschnerova tvorba byla v Čechách dobře známa a oblíbena. Sám rodák ze Žitavy v severních Čechách napsal svou nejproslulejší operu *Hans Heiling* pro svou budoucí manželku – Češku Terezii Jandovou. Děj umístil do karlovarského kraje.

¹¹⁵ Jan Nepomuk Štěpánek (1783–1844) významný český divadelník, jedna z vůdčích osobností českého divadla první třetiny 19. století.

romantického rozervance, bylo zřejmě hlavní příčinou, proč se dílo neudrželo na repertoáru.

Námětem je biblický příběh o Ábelovi a Kainovi. Hlavním hrdinou je Kain - muž prožívající složité rozpory zmučeného a tápajícího jedince, jehož pocity ukřivdění - zčásti oprávněné - narůstají do té míry, že zastíní i sourozeneckou lásku. Škroup vychází ještě z bendovského typu duodramatu o jednom aktu, kde se slovo a krátké hudební mezivěty střídají, pouze mluvené pasáže jsou delší. Objevují se zde i celé pasáže mluveného textu bez doprovodu (obdobně jako u koncertních melodramů hudebních romantiků – např. Lisztových). Novátorsky vyznívá činoherní dialog vložený zhruba doprostřed díla.

Romantické prvky se ohlašují i v hudbě samé. Projevují se především v rafinovaně významotvorné instrumentaci a instrumentačních efektech i v rozvinuté motivicko-tematické práci; postavy Abela a Kaina jsou odlišeny jak vlastními kontrastními tématy, tak i instrumentační charakteristikou. Škroup pak prostřednictvím těchto hudebních charakteristik vyslovuje i vlastní postoje k předváděnému ději. (Například svůj nesouhlas se závěrečnou Kainovou hrozbou lidstvu dokazuje vystavěním hudebního dovětku – kódy z motivických variant Ábela.).¹¹⁶

Bendův kult se udržel v českém povědomí i později, kdy už neměl přímé napodobitele a produkce jeho současníků byla zapomenuta. Důkazem toho je příprava oslav 100. výročí vzniku *Ariadny* a *Medey*, které měly být provedeny koncem roku 1875 v Prozatímním divadle v Praze.

I když by se na první pohled mohlo zdát, že v této době už veřejnost neměla kontakt s novým rozvojem melodramu v Evropě, několik nově nalezených indicií napovídá, že tomu tak zcela nebylo. Na benefičním koncertu na pomoc chudým studentům Lékařské fakulty univerzity v Praze, konaném 30. dubna 1860 na pražském Žofíně, se objevuje na programu ze skladeb Franze Liszta také koncertní melodram *Lenore* v interpretaci Bohumila Dawisona s Hansem von Bülowem u klavíru.¹¹⁷ Dobová recenze v Daliboru se zmiňuje o početném publiku, které se koncertu zúčastnilo, chválí herce pana Dawisona za mistrovský výkon v recitaci a Hanse von Bülowa za

¹¹⁶ Podrobně se tímto dílem zabýval Josef Plavec ve své monografii o Škroupovi. Viz PLAVEC, Josef. *František Škroup*. Praha: Melantrich, 1941.

¹¹⁷ Předběžnou informaci o koncertu přinesl časopis Dalibor 20. dubna 1860 se špatně uvedeným datem konání (28. dubna) a německý časopis Der Tagesbote 26. dubna 1860 (s datem konání 30. dubna v 16 hodin a se zveřejněním programu a účinkujících). Tyto informace potvrzuje další zpráva v Daliboru uveřejněná 10. května 1860. Nepodepsaná recenze uvádí, že všechny skladby byly velmi precizně provedeny, a každé věnuje pár slov. (V tisku je všude uváděn název „*Leonore*“ nebo „*Leonora*“).

okouzující provedení klavírního partu. Lisztova *Lenora* byla provedena v Praze i o tři roky později na koncertu pianistky Augusty Kolárové dne 22. března 1863 v sále Konviktu, kde recitoval herec Conrad Adolf Hallenstein. Účast na tomto koncertě byla tak velká, že část publika musela být usazena na podiu.¹¹⁸ Zmínku o provedení Schumannova koncertního melodramu *Schön Hedwig* v Praze zaznamenal Bedřich Smetana ve svém deníku. Stalo se tak 23. února 1875 v paláci hraběnky Elisabeth Kounicové na koncertu šlechticů ve prospěch Bedřicha Smetany. Melodram interpretovaly hraběnka Olga Meraviglia a hraběnka Johana Nosticová.¹¹⁹

Tyto nečetné dochované zprávy upozorňují na fakt, že i před rokem 1875, kdy vzniká první český koncertní melodram (viz dále), existovala určitá kontinuita ve sledování celoevropského vývoje a nová vlna melodramatické tvorby byla do určité míry – přinejmenším v Praze – reflektována. I když prozatím není pramenná opora o uvedení Schumannova *Manfreda* z roku 1849, který byl vysoce hodnocen Zdeňkem Fibichem, je možné předpokládat, že ho alespoň určitá část pražských umělců už v této době znala.

Jak skutečně vypadala celková situace počátkem sedmdesátých let – před bendovským výročím – je dnes jen těžko zjištělné. Problém s absencí pramenů v tomto směru je částečně pochopitelný vzhledem ke změněné situaci v Čechách: touto dobou dochází k završení národního obrození. V centru pozornosti jsou nově vznikající česká díla v čele s díly Bedřicha Smetany. Oceňována je jejich „českost“ a hlavně užití českého textu. Pozornost tak vzbudila premiéra nové opery Bedřicha Smetany *Dvě vdovy*, konaná 27. března 1874 v Prozatímním divadle, kde se poprvé v české opeře objevila melodramatická scéna (Ladislav čte dopis).

Při sledování dobového českého tisku (především časopisu *Dalibor*) je patrné, jak rozdílnou pozornost vzbuzují díla na české texty oproti dílům na texty německé, byť je psal stejný autor.¹²⁰ Je pravděpodobné, že v Čechách byly uvedeny i jiné německé koncertní melodramy, avšak zprávy o tom se nedochovaly nebo nebyly dosud objeveny, a je hypoteticky možné i to, že už v této době existovaly v české hudbě pokusy o koncertní melodramy, ovšem psané na německé texty. K této domněnce vede nález

¹¹⁸ Jak uvedl německý referent v *Politik* 24. března 1863 podepsaný šifrou M. O koncertu informovaly *Národní listy* 10., 22. a 29. března, *Prager Morgenpost* 12., 19. a 24. března, *Politik* 24. března 1863.

¹¹⁹ Zprávu o tom přinesl časopis *Dalibor* dne 27. února 1875.

¹²⁰ Příkladem mohou být Fibichovy písně na německé texty.

rukopisů koncertních melodramů Jindřicha Kàana z Albestů na texty německých básníků, které však nelze spolehlivě časově zařadit.¹²¹

Zmíněné skutečnosti mohly podnítit alespoň vnějškově zájem mladých českých skladatelů o nový melodramatický žánr – koncertní melodram. Prvním z nich, o kom se veřejnost dozvěděla, byl Zdeněk Fibich. Na přelomu roku 1874–1875 komponoval koncertní melodram *Štědrý den* pro recitaci a klavír na stejnojmennou báseň Karla Jaromíra Erbena.¹²² Nově objevené zprávy v časopise Dalibor přinášejí informace o časovém průběhu kompozice (30. ledna 1875) i jejím dokončení (6. února 1875).¹²³ Podle redakce Dalibora, měl být Fibichův melodram *Štědrý den* proveden na koncertu pořádaném zpěvačkou Martou Procházkovou na Žofíně 16. března 1875 spolu s Kàanovým melodramem na Goethovu báseň *Der Sänger*¹²⁴ rovněž pro recitaci a klavír. Přesné datum dokončení Kàanova melodramu není známo, avšak musel vzniknout v těsném časovém sledu s dílem Zdeňka Fibicha. Interpretka Fibichova melodramu Otílie Sklenářová-Malá odvolala svou účast na tomto koncertu kvůli zkouškám v Prozatímním divadle, a tak k premiéře *Štědrého dne* došlo až na veřejném koncertu Hudební, deklamatorní a pěvecké akademie v Praze 19. listopadu 1975.

¹²¹ V dosud nezpracovaných fondech Českého muzea hudby se nachází pět rukopisů melodramů Jindřicha Kàana z Albestů. K jejich hledání mne přivedla zmínka v Daliboru (viz dále), kde byl německý název melodramu *Der Sänger* počestěn. Melodramy jsou však psány na německé texty: *Der Sänger* na Goetheho baladu, *Leonore* na Bürgerovu baladu, *Das Glück* na text Johanna Ludwiga Uhlanda a dvě skladby jsou bez názvu a bez uvedení autora textu. Všechna díla jsou určena pro recitaci a klavír a nejsou datována.

¹²² Zpráva z Dalibora 30. ledna 1875 uvádí: „Skladatel Zdeněk Fibich komponuje právě melodram dle Erbenovy překrásné básně: ‚Štědrý den‘ kterážto skladba jest určena ku provedení v koncertě výtečné naší pěvkyně koncertní, paní Marty Procházkové.“

¹²³ Zpráva z Dalibora 30. ledna a 6. února 1875 byly nově nalezeny. Na zkomolenou zprávu v Hudebních listech, 11. února 1875, s. 24. odkazuje Vladimír Hudec v biografickém náčrtu Zdeňka Fibicha (Viz HUDEC, Vladimír. *Tematický katalog*, s. 18.)

¹²⁴ Ve zprávě je uveden počestlý název Kàanova melodramu „Pěvec“.

* Pí. Marta Procházková, nejlepší naše koncertní zpěvačka, uspořádá dne 16. března v sále žofinském o 12. hodině polední koncert s následujícím vábným programem: 1. Koncert (es-dur 1. věta) od Mozarta, pro dvě piana upravil Mošeles, předn. sl. Strengova a Strikova; 2. a) arie ze zpěvohry „Radamisto“ od Haendla, b) arie ze zpěvohry „Ifigenia v Aulidě“ od Glucka, přednese koncertistka; 3. „Pěvec“, ballada Goetheho, melodram od J. Kaana, přednese p. Švarc; 4. a) „Po kvítečku práhnu“, b) „Jak záře slunka jasná“, dvojzpěvy od Zd. Fibicha, c) „Anděl“ (Lermontov), dvojzpěv od A. Rubinšteina, přednese koncertistka a pí. Dvořáková; 5. „Štědrý den“, báseň K. J. Erbena, melodram od Zd. Fibicha, přednese pí. Sklenářová-Malá; 6. a) „Wie leis' die Lindē rauschte“ od R. Emmericha, b) „Mädchen mit dem rothen Mädchen“ a c) „Mailied“ od R. Franze, d) „An den Sonnenschein“ od R. Šumana, předn. koncertistka; 7. Allegro brillant od Mendelssohna, pro 2 piana uspořádal Reinecke, přednesou sl. Strengova a Strikova; 8. Arie Alžběty ze zpěvohry „Tannhäuser“ od R. Wagnera, přednese koncertistka.

Zpráva o chystaném uvedení Kaanova a Fibichova melodramu v Daliboru 1875, s.76.

Fibicha následovalo hned několik dalších tvůrců melodramů na české texty: asi z roku 1876 pochází dnes ztracený první koncertní melodram Josefa Bohuslava Foerstera na text Josefa Václava Sládka *U potoka* (zřejmě s klavírem) a dnes nezvěstné dílo Leoše Janáčka *Smrt* na báseň Michaila Jurjeviče Lermontova s orchestrem, premiérované v Brně 13. listopadu 1876. Zatímco Janáčkův melodram zůstal jen zcela ojedinělým pokusem, Foerster se k této oblasti tvorby po třinácti letech vrátil a vytvořil rozsáhlé dílo, které z něj činí nejplodnějšího českého skladatele melodramu.

Dva čelní představitelé domácí hudební kultury, Bedřich Smetana a Antonín Dvořák, se do žánru koncertního melodramu nepustili. Smetanovi je sice připisován koncertní melodram *Rybář*, původně hudba k živému obrazu z roku 1869 inspirovaná básní Johana Wolfganga Goetha, ale báseň se zřejmě původně recitovala zvláště, jak napovídají jiné dobové produkce tohoto typu. Vztah hudby k básnické předloze je v tomto případě tak těsný, že si Otakar Zich troufl text básně k hudbě pro pozdější tištěné vydání podložit. V této podobě byl *Rybář* často provozován. Těšil se značné oblibě ve dvacátých a třicátých letech 20. století na rozdíl od pokusu o vytvoření koncertní verze melodramů Antonína Dvořáka ze scénické hudby k Šamberkově

hře *Josef Kajetán Tyl*, op. 62b, která vznikla roku 1882. Těchto šest melodramatických scén je v tvorbě Antonína Dvořáka zcela ojedinělou záležitostí. Vytvořil je na přání autora hry. Jako hlavního tematického materiálu užil píseň *Kde domov můj* a jako náladový protiklad si zvolil melodii lidové písně *Na tom našem dvoře*, Tylova oblíbeného nápěvu. Dvořák se ve svém zhudebnění omezil na melodramatické podmalování aktových závěrů. Ačkoliv byla tato melodramatická čísla samostatně vydána tiskem, obsah melodramatických textů je natolik provázán s dějovým vývojem hry, že je v podstatě nelze provozovat samostatně.¹²⁵

Prvním, kdo se pokusil nový žánr – koncertní melodram - pěstovat soustavněji, byl Zdeněk Fibich. V průběhu třinácti let vytvořil šest koncertních melodramů, jež se staly vzorem pro řadu dalších skladatelů, kteří pokračovali v rozvíjení tohoto žánru. Významné postavení Fibichovy tvorby ve vývoji českého koncertního melodramu si přímo vyžaduje podrobnější prozkoumání jeho kvalit.¹²⁶

¹²⁵ Viz DVORÁK, Antonín. *Josef Kajetán Tyl*, op. 62. Praha: E. Starý, 1882. (Z této scénické hudby samostatně žije pouze orchestrální předehra *Můj domov*.)

¹²⁶ Fibichovým koncertním melodramům byla věnována také mimořádná péče ze strany editorů; na rozdíl od mnoha dalších skladatelů koncertních melodramů, kterým se nepodařilo svá díla vydat či byla vydána pouze jedenkrát, Fibichovy melodramy vyšly hned několikrát; nejpopulárnější díla *Štědrý den* a *Vodník* se do dnešní doby dočkala až osmi různých vydání.

Koncertní melodramy Zdeňka Fibicha

Okolnosti vzniku Fibichových koncertních melodramů

Fibichovy melodramy nevznikaly v souvislém sledu, ale někdy i s víceletými přestávkami, v nichž se autor zabýval jinými hudebními žánry. Veškerá fibichovská literatura věnuje pozornost především prvnímu koncertnímu melodramu *Štědrý den*, který byl novým fenoménem nejenom ve Fibichově tvorbě, ale i v českém kulturním životě.

Fibichův koncertní melodram *Štědrý den* vznikal pravděpodobně okolo Vánoc roku 1874,¹²⁷ tedy v době, kdy se čtyřicetiletý Fibich po svém návratu z téměř ročního pobytu ve Vilně vyrovnával se smrtí svého prvorozeného syna a milované ženy, kdy musel znovu hledat své místo v soukromém i ve veřejném pražském kulturním životě.¹²⁸ Naskýtá se otázka: co jej přivedlo v této chvíli k útvaru melodramu a proč si pro něj vybral tuto konkrétní látku? Důvodů bylo zřejmě několik.

Ve vilenském odloučení tvořil Fibich většinou instrumentální skladby. Pobyt ve Vilně však neznamenal odloučení absolutní. Po celou dobu byl v těsném písemném kontaktu s přítelem Ludevitem Procházkou, jehož prostřednictvím byl informován o kulturním dění v Praze.¹²⁹ Zásadnější význam pro tvorbu melodramu mohl mít i Fibichův krátký pobyt v Praze v březnu 1874, kdy se účastnil zkoušek na premiéru své operní prvotiny *Bukovín*. Současně s touto operou se v Prozatímním divadle zkoušela Smetanova opera *Dvě vdovy* a Fibich – zřejmě požádán správou divadla – souhlasil s odložením premiéry *Bukovína* ve prospěch *Dvou vdov*.¹³⁰ Při zkouškách mu stěžilo zůstalo utajeno Smetanovo užití melodramu v této opeře, což ho mohlo povzbudit v jeho plánech. Ještě před návratem z Vilna do Prahy Fibich objevil typ balady, která velmi vyhovovala jeho naturelu. Baladu *Toman a lesní panna* Františka Ladislava Čelakovského zpracoval jako symfonickou báseň. Další baladu, tentokrát *Štědrý den*

¹²⁷ Data se v dobové literatuře liší (od podzimu 1874 do února 1875).

¹²⁸ Životopisné údaje o osobnosti Zdeňka Fibicha včetně sociálního a kulturního kontextu dostatečně pojednává rozsáhlá monografická fibichovská literatura, na níž je možno odkázat. Viz soupis literatury.

¹²⁹ Korespondence se nezachovala, proto je konkrétní obsah neznámý.

¹³⁰ Premiéra *Dvou vdov* se konala 27. března 1874, premiéra *Bukovína* až 16. dubna 1874 už v nepřítomnosti autora. Viz HOSTINSKÝ, Otakar. *Vzpomínky na Fibicha*, s.10.

od Karla Jaromíra Erbena, se pokusil hudebně uchopit novým způsobem, který si dosud nevyzkoušel - formou koncertního melodramu.¹³¹

Aktuálně mohl být probuzen Fibichův zájem o nedávno zesnulého básníka (Erben zemřel roku 1870) novým vydáním *Kytice* právě v roce 1874, kdy vyšlo již čtvrté vydání této sbírky, vydané podle třetího vydání z roku 1871.¹³² Toto znění se nepochybně dostalo Fibichovi do rukou, neboť právě balada *Štědrý den* doznala oproti prvním dvěma vydáním (z let 1853 a 1861) zásadní pro-měny prvního verše: z běžně užívaného lidového přirovnání „Tma jako v pytlí“ se zde poprvé objevuje Erbenovo „Tma jako v hrobě“. Změna je to malá, ale výsledek obrovský: tímto přirovnáním se Erbenovi podařilo vypointovat v kontextu díla onu osudovost a nadčasovou platnost příběhu.

ŠTĚDRÝ DEN.

I.

Tma jako v pytlí, mráz v okna duje,
V světnici teplo u kamen;
V krbu se svítí, stará podřimuje,
Děvčata předou měkký len.

„Toč se a vrč, můj kolovrátku!
Ejhle adventu již na krátku,
A blízko, blizoučko štědrý den!

*K. J. Erben: Štědrý den z 1. vydání
Kytice roku 1853*



ŠTĚDRÝ DEN.

I.

Tma jako v pytlí, mráz v okna duje,
V světnici teplo u kamen;
V krbu se svítí, stará podřimuje,
Děvčata předou měkký len.

„Toč se a vrč, můj kolovrátku!
Ejhle adventu již na krátku,
A blízko, blizoučko štědrý den!

*K. J. Erben: Štědrý den z 2. vydání
Kytice roku 1861*



ŠTĚDRÝ DEN.

I.

Tma jako v hrobě, mráz v okna duje,
v světnici teplo u kamen;
v krbu se svítí, stará podřimuje,
děvčata předou měkký len.

„Toč se a vrč, můj kolovrátku!
ejhle adventu již na krátku,
a blízko, blizoučko štědrý den!

K. J. Erben: Štědrý den z 3. a 4. vydání Kytice v letech 1871 a 1874

¹³¹ I Josef Bartoš byl přesvědčen, že Fibicha vedly k melodramu hlavně důvody formální. Viz BARTOŠ, Josef. *Zdeněk Fibich*. Praha: Mánes, 1914, s. 35 (o vztahu symfonické básně *Toman a lesní panna* a prvního melodramu *Štědrý den*).

¹³² Je to poslední vydání redigované autorem. Viz ERBEN, Karel Jaromír. *Kytice z pověstí národních*, Praha: Jaroslav Pospíšil, 1871.

Proč Fibich zvolil z možných třinácti balad *Kytice* právě báseň *Štědrý den*? Můžeme jen spekulovat o tom, že se myšlenkami na svůj první koncertní melodram zabýval v adventní době,¹³³ i o tom, že ho snad zaujala sama idea básně – nezvratná osudovost, proti níž je člověk bezmocný. Fibich mohl v tomto námětu hledat jakousi útěchu v době své vlastní životní krize.

Jak již bylo uvedeno, o tvorbě i dokončení nového díla Zdeňka Fibicha na Erbenovu báseň informoval veřejnost dobový tisk. K prvnímu veřejnému provedení došlo ještě před slavnostním provedením Bendovy *Ariadny* a *Medey* v Prozatímním divadle,¹³⁴ jejichž přípravou a řízením byl shodou okolností mladý Fibich pověřen. Na Hudební, deklamatorní a pěvecké akademii v Praze 19. listopadu 1875 *Štědrý den* recitovala přední herečka Prozatímního divadla Otilie Sklenářová-Malá, klavírního partu se ujal Zdeněk Fibich. Premiéra se setkala s jednoznačným úspěchem, na kterém měl zřejmě svůj podíl i výkon oblíbené herečky. Do konce roku byl *Štědrý den* proveden nejméně čtrnáctkrát. Tiskem vyšel až v roce 1880 u Františka Augustina Urbánka jako op. 9.

K dalšímu koncertnímu melodramu se Fibich obrátil až na podzim roku 1877 po dokončení opery *Blaník*, tedy s odstupem téměř tří let.¹³⁵ Druhý koncertní melodram *Pomsta květin* je komponován na Vrchlického překlad německé básně Ferdinanda Freiligratha. Proč Fibich volil po Erbenovi raději překlad německého básníka než další původní českou báseň a zda vznikl překlad básně až na jeho popud, nebo naopak ho na text upozornil sám Vrchlický, a také zda šlo o náhodnou pozornost této básni či měl Fibich možnost seznámit se už s jejím melodramatickým zpracováním od Friedricha von Flotowa, které nedlouho předtím vyšlo v Německu tiskem (*Der Blumen Rache*, Berlin & Posen, 1876), to jsou otázky, které zůstanou zřejmě otevřené. Aktuální zájem o Freiligrathovu poezii mohl vzniknout v souvislosti s novým vydáním jeho děl v roce 1870 ve Stuttgartu, případně bezprostředně ve spojitosti s jeho úmrtím v roce 1876.

Melodram *Pomsta květin* zůstal poměrně dlouho neproveden. Poprvé zazněl na veřejnosti až 16. října 1881 na Akademii k oslavě Bernarda Bolzana na Žofíně v podání herečky Otilie Sklenářové-Malé a Zdeňka Fibicha společně s dalším Fibichovým melodramem *Věčnost* na báseň Rudolfa Mayera. Ten vznikl v říjnu 1878,

¹³³ Dataci „závěr roku 1874“ uveřejnil Otakar Hostinský ještě v době Fibichova života. Viz *Ottův slovník naučný*, díl X, heslo *Fibich*. Praha: J. Otto, 1895, s. 159.

¹³⁴ Premiéra Bendových děl v Prozatímním divadle se konala 22. prosince 1875.

¹³⁵ Melodram *Pomsta květin* Fibich dokončil 4. prosince 1877.

téměř rok po dokončení *Pomsty květin*. Mezitím ovšem Fibich napsal několik dalších komorních skladeb (např.: *Kvartet G dur* a *Koncertní polonézu pro housle a klavír*),¹³⁶ ale problematikou melodramu se zabýval i nadále.

Pokud se muzikologové vyjadřovali ve svých fibichovských pracích k Fibichovým melodramům, třetímu melodramu *Věčnost* věnovali nejmenší pozornost. Snad to bylo právě kvůli textové předloze, o níž se většinou jenom letmo zmiňují jako o nesrozumitelném textu básníka druhé kategorie, na kterém mohla Fibicha zaujmout snad jen možnost zhudebnění sugestivně líčených rozbouřených přírodních živlů.

Ačkoliv ohlasy na tyto dva melodramy nedostihly úspěchu *Štědrého dne*, dočkaly se postupně i vydání tiskem v Urbánkově nakladatelství. *Pomsta květin* vyšla v roce 1881 bez opusového čísla, *Věčnost* roku 1883 jako op. 14. Otázkou zůstává, proč tato díla uvedl Fibich na veřejnost až se značným časovým odstupem. Jedním z možných vysvětlení je, že si chtěl vyzkoušet řešení určitých problémů v melodramu a považoval je spíše za své experimenty než za díla určená primárně veřejnosti.

K dalšímu koncertnímu melodramu se Fibich vrátil až po pěti leti letech. Mezitím znovu zpracoval téma bouře, tentokrát formou symfonické básně (*Bouře – symfonický obraz k Shakespearově báchorce pro velký orchestr*), a další větší díla (kantátu *Jarní romance* a symfonický obraz *Vesna*), ale především ho zaměstnávala intenzivní spolupráce s Otakarem Hostinským na přípravě nové opery *Nevěsta messinská*, kvůli níž se zřejmě vzdal i svého posledního zaměstnání v pravoslavném chrámu. *Nevěstu messinskou* Fibich komponoval od 1. ledna 1882 do 11. února 1883. Teprve před jejím úplným dokončením se opět vrátil k melodramu, poprvé s průvodem orchestru.¹³⁷

Zdá se velmi pravděpodobné, že nový melodram vznikl nejen v přímé souvislosti časové, ale přímo kompoziční,¹³⁸ kdy Fibich v *Nevěstě messinské* do detailu propracoval každou nuanci deklamatorního slohu a vyzkoušel si další možnosti práce s příznačnými motivy. I osudovost *Nevěsty messinské* mohla vést k výběru námětu melodramatického textu. Opět se obrátil ke Karlu Jaromíru Erbenovi, jehož první zhudebněná balada *Štědrý den* mu přinesla dosud největší úspěch.

¹³⁶ Vyvázal se také z povinností dirigenta Prozatímního divadla a od 1. října nastoupil do klidnějšího zaměstnání jako sbormistr ruského pravoslavného chrámu v Praze.

¹³⁷ Skicu posledního jednání k *Nevěstě messinské* tvořil Fibich od 19. listopadu 1882 do 14. ledna 1883. Čistopis partitury pak dokončil 11. února 1883. Orchestrální verze *Vodníka* byla dokončena 4. února 1883.

¹³⁸ Na tuto souvislost upozornil již Vladimír Hudec. Viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství (SPN), 1971, s. 74. (Dále jen: HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*.)

První Fibichův orchestrální melodram *Vodník* měl premiéru 11. února 1883 v Praze pod taktovkou Adolfa Čecha. Recitovala Otilie Sklenářová-Malá. Klavírní verze byla provedena o měsíc později 11. března 1883 v podání Otilie Sklenářové-Malé a autora a ještě v témže roce vyšla tiskem. Melodram vzbudil mimořádnou pozornost a brzy se dočkal četných provedení. Většina fibichovských badatelů jej považuje za přelomové dílo ve vývoji Fibichova koncertního melodramu.¹³⁹

Po úspěšném *Vodníkovi* Fibich dokončil dvě starší práce (*Variace pro smyčcový kvartet a I. symfonii F dur*) a začal komponovat ještě v létě 1883 další koncertní melodram *Královna Ema*, v němž se opět vrátil ke klavíru. *Královna Ema* stojí na počátku již zmiňované těsnější spolupráce s Jaroslavem Vrchlickým. Je pravděpodobné, že se Fibichovi dostala do rukou právě vydaná sbírka *Staré zvěsti*, kam Vrchlický báseň *Královna Ema* zařadil. Fibicha zřejmě zlákal severské téma, které znovu využil i v dalším melodramu *Hakon*.

Přesnější informace o melodramu *Královna Ema* nejsou dodnes známy. Datum dokončení se nepodařilo zjistit, ale vzhledem k tomu, že Fibich již od září pracoval intenzivně s Janem Malátem na přípravě *Velké theoreticko-praktické školy pro piano*, lze se domnívat, že melodram byl dokončen ještě před započítím této práce. Známé není ani datum a místo premiéry. Vladimír Hudec uvádí pouze provedení melodramu v Plzni v prosinci 1883, jehož interprety byli dr. Wolf a dr. Šikl.¹⁴⁰ Je docela možné, že nastudovali melodram z vlastní iniciativy na základě jeho otištění v hudební příloze *Humoristických listů*.¹⁴¹

Po premiéře opery *Nevěsta messinská* 28. března 1884, která se setkala s nepochopením publika a výtkami části hudební kritiky, se Fibich načas věnoval jen drobným kompozicím a svým pedagogicko-teoretickým záměrům (práce na přípravě *Velké theoreticko-praktické školy pro piano*, neuskutečněný plán hudební antologie)¹⁴² Ke spolupráci s Jaroslavem Vrchlickým se opět vrátil po dvou letech. Nejprve vznikla dvě díla jiných žánrů: *Ouvertura Noc na Karlštejně*, op. 26 (dokončena 28. února 1886) a klavírní cyklus *Z hor*, op. 29 na motta Vrchlického básní (z 9. července 1887). Koncem roku si Fibich vybral z Vrchlického poezie další nordický námět po svůj poslední melodram *Hakon*, který komponoval opět současně v orchestrální i klavírní

¹³⁹ Např.: Zdeněk Nejedlý, Josef Plavec, Jaroslav Jiránek, Vladimír Hudec, aj.

¹⁴⁰ Viz HUDEC, Vladimír. *Tematický katalog*, s. 318.

¹⁴¹ *Humoristické listy*, Hudební příloha č. 8, 1883.

¹⁴² Viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*, s. 85.

verzi. Klavírní verze díla byla dokončena 16. ledna 1888 a 17. ledna 1888 verze orchestrální.

Poprvé byl *Hakon* proveden v klavírní verzi v podání Jakuba Seiferta a Zdeňka Fibicha na koncertě ve prospěch gymnastů v Rudolfinu 4. března 1888 a hned týden poté na Žofině na koncertu Akademického čtenářského spolku 11. března 1888 v orchestrální verzi pod taktovkou Adolfa Čecha s recitací Josefa Šmahy. Klavírní znění vydalo tiskem Urbánkovo nakladatelství ještě téhož roku. Skladba na sebe strhla mimořádnou pozornost. Kritika zhodnotila melodram *Hakon* jako „dílo nevšední síly a tragičnosti“. Plný orchestrální zvuk a formální ucelenost skladby vystupňovaly celkový účín ideje hrdiny - osvoboditele, která ve své době, silně rezonovala s národním cítěním české veřejnosti, o čemž svědčí i dobová recenze.¹⁴³

Zdá se však, že ohlasy publika i zájem kritiky, ač Fibicha jistě těšily, nebyly důvodem k tomu, aby vytvářel další melodramy. Jeho zájmem byla snaha dobrat se vyřešení kompozičního problému, hudebního uchopení recitovaného slova. V *Hakonovi* došel tak daleko, že tento problém zřejmě považoval za uspokojivě zvládnutý. Proto se vzápětí odvážil přistoupit k daleko rozsáhlejšímu dílu, jímž se stala scénická trilogie *Hippodamie*.¹⁴⁴

Fibichovy osobnostní předpoklady pro tvorbu melodramu

Zdeněk Fibich byl jedním z mála hudebníků se skutečně mimořádnými předpoklady vnímat poezii a respektovat zákonitosti básnického slova. Tento hudební skladatel byl navíc vybaven důkladným vzděláním všeobecným i uměleckým, literaturu nevyjímaje. Nepřekvapí proto, že projevil zájem o koncertní melodram, jako o samostatný umělecký druh na rozhraní hudby a literatury.

Fibich měl pro tvorbu melodramu i zcela mimořádný talent: odhad pro míru slovního spádu dramatické či emotivně vypjaté situace, instinkt pro časovou paralelnost

¹⁴³ HEJDA, František Karel. Dvanáctý slovanský koncert akademického čtenářského spolku. Koncert ve prospěch bezplatných obědů pro žáky tří nejvyšších tříd c. k. státních gymnasií pražských. *Dalibor*, r. 10, č. 13, Z koncertní síně, 17. června 1888, s. 101.

¹⁴⁴ Otakar Hostinský ve svých *Vzpomínkách na Fibicha* uvádí, že scénické melodrama bylo završením Fibichovy zvláštní umělecké touhy, která se u něho vyvíjela „rovnoběžně s operistickou“, ovšem původně nezávisle a teprve v osmdesátých letech nalezl takové styčné body, které umožnily převedení melodramu koncertního do divadla. Upozorňuje i na nemalý vliv epizodického užití melodramu ve scénické hudbě, kde za vzor mohl posloužit především Schumannův *Manfred*. Viz HOSTINSKÝ, Otakar. *Vzpomínky na Fibicha*, s. 142.

recitované básně a hudební věty, schopnost odvozovat podobu hudebních motivů z rytmu a intonace básnické řeči, takže určitá klíčová slova zcela přirozeně připadají na určité místo hudebního proudu, smysl pro zvukové odstíny básnického slova, které svou mistrovskou instrumentací nikdy nepřekryl, ale dokázal je podpořit, a to i v melodramech orchestrálních.

Důležitou roli zde zřejmě sehrála i jeho divadelní praxe. Od možnosti účastnit se zkoušek opery v Mannheimu v době studií přes vlastní kapelnickou praxi v pražském Prozatímním divadle, kde sám nastudoval a uvedl Bendovy scénické melodramy *Ariadna na Naxu* a *Medea*, po osobní kontakty a mnohostrannou spolupráci s předními českými herci a soustavné sledování pražské činoherní scény. Na základě znalosti způsobu herecké práce obecně i charakteristické interpretace jednotlivých předních členů pražské činohry si dovedl předem představit, jakým způsobem se který interpret svého recitačního partu zhostí. Dokladem toho, že Fibich měl tuto konkrétní představu, je fakt, že si recitátory svých děl sám vybíral (často jim melodram i dedikoval), sám je s nimi studoval a jako klavírista i veřejně prováděl.

Je třeba rovněž připomenout, že Fibich mohl slyšet už v Lipsku první koncertní melodramy v živém provedení, přestože nejsou žádné bližší doklady o dobových lipských provedeních ani o případné Fibichově účasti na nich.

Fibich navázal na podněty německých romantiků a zjevně usiloval od počátku o plně prokomponovaný útvar. I když nevíme, kdy přesně se začal zabývat i smělou myšlenkou na vzkříšení antického dramatu, lze se domnívat, že koncertní melodram se mu stal současně i jakousi experimentální dílnou.

Fibichův výběr básnických textů pro melodramatické zpracování

Výběru textů věnoval Fibich velkou péči. Jeho obsáhlé literární vzdělání, které si neustále rozšiřoval četbou, důkladné znalosti literární teorie, široký rozhled po světové literatuře i průběžné sledování nové české literární tvorby mu usnadňovaly orientaci při výběru vhodných literárních předloh ke zhudebnění.

Osvědčenou a vyzkoušenou básnickou formou pro koncertní melodram byla balada. Tato lyricko-epická forma s dramatickými monology a dialogy jednajících postav nabízí hudebnímu skladateli dostatek prostoru k vyjádření vlastního stanoviska i osobního prožitku. Ostatně Fibich se zabýval baladickými texty už od časného mládí

a uplatňoval je také ve své tvorbě vokální.¹⁴⁵ Bezprostředně před kompozicí svého prvního koncertního melodramu pracoval na zhudebnění balady Františka Ladislava Čelakovského *Toman a lesní panna* formou symfonické básně.

Svou významnou roli zde hrála i volba látek. Výběr námětů u Fibichových koncertních melodramů je značně různorodý, česká tematika Erbenových básní a severská tematika básní Vrchlického se střídá s blíže nezařaditelnou přírodní scénérií básní Ferdinanda Freiligratha a Rudolfa Mayera.¹⁴⁶

Společným ideovým vyzněním všech baladických textů je nezměnitelná osudovost, její neúprosnost, přesné vymezení člověka ve světě a předurčenost tohoto údělu, ať už se pohybuje v protikladech reálné a nadpřirozené, v souladu s přírodou a proti ní, morální a nemorální apod. Při jakémkoliv provinění proti danému řádu, ať záměrnému či nezáměrnému, následuje trest. Proč zvolil Fibich pro určitý melodram zrovna tu kterou konkrétní báseň, zda při volbě rozhodoval spíše námět, idea či básnické kvality díla, to je otázka podrobnějšího zkoumání v jednotlivých konkrétních případech.

Nejpopulárnějšími Fibichovými melodramy se staly první koncertní melodram s klavírem *Štědrý den* a o osm let pozdější *Vodník*, který je prvním orchestrálním melodramem, oba psané na básně Karla Jaromíra Erbena (1811–1870).

Erbenova *Kytice z pověstí národních*, poprvé vydaná Jaroslavem Pospíšilem roku 1853, obsahovala 12 básní.¹⁴⁷ Sbírkou je výsledkem Erbenova skoro dvacetiletého tvůrčího úsilí. (Básně vycházely jednotlivě v časopisech už od roku 1838.) Erbenova básnická tvorba doslova zlidověla a našla též bohaté zpracování ve všech druzích umění. I literární věda stále ještě objevuje nové kvality této poezie.¹⁴⁸

Ačkoliv se příčiny mimořádného ohlasu básní Erbenovy jediné sbírky pokoušela zhodnotit celá řada významných literárních vědců, jejich závěry se často podstatně

¹⁴⁵ FIBICH, Zdeněk. *Vier Balladen, op. 7. für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1896 (obsahuje písně *Der Spielmann, Waldnacht, Loreley, Tragödie* z let 1872–1873).

¹⁴⁶ V prvních pojednáních o životě a díle Zdeňka Fibicha je patrná snaha rozdělit tyto náměty podle „míry českosti“ na české národní a ostatní, v pozdější literatuře se projevuje snaha hledat souvislosti podle autorů textů a jejich básnických kvalit.

¹⁴⁷ V neuvěřitelném množství vydání (v roce 2003 jich bylo evidováno 168) se proměňoval název – *Kytice z básní Karla Jaromíra Erbena, Kytice, Kytice z pověstí národních od Karla Jaromíra Erbena*, a proměňoval se i počet básní – od 2. vydání 13 básní (přidána *Lilie*), jindy některé básně vynechány (nejčastěji *Lilie, Věštkyňe, Vrba*).

¹⁴⁸ Viz např.: DOBIÁŠ, Dalibor. *Kulatý stůl Jubilejní konference „K. J. Erben a úloha paměťových institucí v historických proměnách“*, Malá Skála, 15.–16. dubna 2011 in *HOST - měsíčník pro literaturu a čtenáře*, r. XXVII, č. 9, 2011, Brno 2011, s. 8–14.

liší.¹⁴⁹ Dosavadní literárněvědné bádání shrnul Felix Vodička ve stati *K vývojevému postavení Erbenova díla v české literatuře*.¹⁵⁰ Konstatuje, že fakta, na kterých se předchozí badatelé shodnou, jsou českost a zároveň všeobecná básnická hodnota, nadčasovost a nechybějí ani soudy, které Erbenovi přisuzují schopnost symbolizovat mnoho obecných pojmů spjatých s individuálností domácích, národních hodnot.¹⁵¹

Po formální stránce se Erben dopracoval vrcholného baladického umění: je mistrem slovesné zkratky – lapidárnost jeho vyjádření uchvacuje prudkým dějovým spádem a dramatickým podáním. Tomu slouží také výrazové prostředky (neslovesné věty, často bez spojek a bez ukončení, hutný dialog). Rychlé střídání básnických obrazů vede k dramatickému stupňování děje, přes maximální stručnost výrazu výstižně charakterizuje postavy a psychologicky odůvodňuje jejich jednání. Mistrovské je především jeho líčení nálady, napětí a výstižná krajinomalba. Zcela mimořádná je zvuková krása veršů - rytmů, rýmů a zvukomalby. Erben sám byl i velmi schopný hudebník a tato dispozice je z jeho veršů patrná.

To, co je dnes nazýváno literární vědou termínem „erbenovská balada“, je žánrový úvar, který nemusí mít vždy tragické vyznění příběhu. Erben si vytvořil systém prostředků, který už sám v sobě obsahuje sémantickou intenci a je třeba jen hledat obsah, kterým by se naplnila. Proto látky jeho básní nemusí být a také většinou původně nejsou baladické povahy.

Erben transformuje různé látky do svého baladického pojetí, což se projevuje baladickou rytmizací a dialogizací příběhu, verbalizací děje, celými obrazy a případným využíváním jednotlivých dílčích segmentů z balady folklórní (figury založené na opakování slov, epiteta apod.). Současně je možno najít mnoho příkladů, které nemají s folklórní poezií nic společného a jsou spjaty s dobovými literárními tendencemi.¹⁵² U Erbena je dnes známa i řada konkrétních předloh a vlivy polských a německých

¹⁴⁹ Erben byl často interpretován jako učenec, který byl navíc básníkem, a hledaly se souvislosti mezi těmito dvěma oblastmi Erbenovy činnosti (například Otakar Fischer či Antonín Grund). Jako romantik odlišného typu byl Erben neustále srovnáván s Máchou (František Xaver Šalda, Roman Jakobson, Jan Mukařovský). Odlišné pojetí Erbena představuje Vojtěch Jirátko, který se ho pokusil charakterizovat jako představitele *biedermeieru* a proti stanovisku Mukařovského prezentovat Erbenovo dílo jako tichý protest proti romantismu. Viz JIRÁTKO, Vojtěch. *Erben čili majestát zákona*. Praha: Jaroslav Podroužek, 1944.

¹⁵⁰ Viz VODIČKA, Felix. *Struktura a vývoj*, (2. rozš. vyd.), Praha: Dauphin, 1998, s. 530–562.

¹⁵¹ Erben sám prosazoval tendenci nenapodobovat folklór, ale dobrat se k jádru národní substance. Jednou z možných cest je jeho umělecká romanticky objektivizující idealizace. Proti neovladatelným silám moci a dějin stojí existenční stabilita lidu (národa), jeho pojetí osudu, morálky, spravedlnosti. Národní charakter literatury tak nerezignuje na literární světovost. Viz VODIČKA, Felix. *Struktura a vývoj*, s. 531.

¹⁵² Příkladem mohou být analogie veršů Máchova *Máje* a Erbenův začátek balady *Záhořovo lože*: „Šedivé mlhy nad lesem plynou, jako duchové vlekouce se řadem“.

romantiků.¹⁵³ Přesto jeho uchopení vytváří iluzi, že jsme v oblasti folklóru, i když tomu tak není. Na druhé straně Erben těží z lidových balad námětově, ale když pak některé látky zpracuje, vytvoří básnické dílo dobové vysoké literatury. Z charakteru *Kytice* vzniká pocit, že tato básnická sbírka je schopna vyjadřovat nebo symbolizovat vše, co v základech lidské existence a mezilidských vztahů přesahuje rámec historie. Vodička uvádí, že tato „obecnost“ je dána převažujícími vnitřně textovými vztahy básní.¹⁵⁴

Báseň *Štědrý den*, kterou si Zdeněk Fibich zvolil pro svůj první koncertní melodram, ovšem ve sbírce patří k nejkonkrétnějším ztvárněním vůbec. I přesně vymezená roční doba, čas, venkovské prostředí atd. dává do značné míry konkrétní ukotvení příběhu. Pro tuto zakotvenost byl také *Štědrý den* vesměs vnímán a hodnocen jako „ryze česká balada“.

Básně Erbenovy *Kytice* se staly trvalým zdrojem inspirace výtvarníků, básníků a hudebníků. Vzhledem k rozdílnosti povahy jednotlivých básní má pro kvalitu zhudebnění jistou výpovědní hodnotu i prostý výčet, kolikrát byla která báseň zhudebněna a v jakém časovém sledu vzbudila pozornost skladatelů.¹⁵⁵ *Štědrý den* je tu na prvním místě.

¹⁵³ Znamé jsou dnes i předobrazy jednotlivých básní: (Svatební košile – G.A.Bürger: *Lenore*, *Polednice* – J.W.Goethe: *Král duchů*, *Holoubek* – János Arany: *Paní Ágnes*, *Dceřina kletba* - balada o Edwardovi) Chybí ještě srovnání s Mickiewiczovou sbírkou *Balady a romance*, i když je známo, že ji Erben studoval.

¹⁵⁴ Vodička jako příklad udává Bürgerovu *Lenoru* (Lenora, Vilém, konkrétní historická bitva) a z ní vycházející Erbenovu baladu *Svatební košile* (dívka, milý, neurčité místo). Viz VODIČKA, Felix. *Struktura a vývoj*, s. 530–562.

¹⁵⁵ Stručně nastíněný výčet mapuje pouze první vlnu zájmu o Erbenovo dílo.

1. *Štědrý den* – 1867 kantáta Leopolda Měchury, 1875 melodram Zdeňka Fibicha, 1878 nedokončený melodram Karla Kovařovice, 1879 kantáta Eugena Miroslava Rutteho, 1907 kantáta Karla Bendla.
2. *Lilie* – 1879 melodram Eugena Miroslava Rutteho, 1883 kantáta Aloise Hniličky, 1896 orchestrální melodram Otakara Ostrčila a 1898 orchestrální melodram Ladislava Baslera.
3. *Vodník* – 1883 orchestrální melodram Zdeňka Fibicha, 1896 symfonická báseň Antonína Dvořáka (op. 107) a časově blíže neurčený melodram Antonína Ferdinanda Maříka. (Zajímavostí je přepracování básně Antonínem Wenigem do podoby operního libreta, na které vznikla v letech 1934–1937 opera Boleslava Vomáčky *Vodník*.)
4. *Svatební košile* – 1884 Dvořákova balada pro sóla sbor a orchestr (op. 69), 1906 melodram Alfreda Jelínka, časově blíže neurčený melodram Gustava Zelinky, 1913 balada pro velký orchestr, sóla a smíšený sbor Vítězslava Nováka (op. 48).
5. *Zlatý kolovrat* – 1888 melodram Karla Kovařovice, 1896 symfonická báseň Antonína Dvořáka (op. 109), 1897 kantáta Jaroslava Máchy, 1897 kantáta Františka Musila.
6. *Polednice* – 1896 symfonická báseň Antonína Dvořáka (op. 108), 1895 klavírní skladba Ladislava Baslera, časově neurčený melodram Františka Hovorky.
7. *Holoubek* – 1896 symfonická báseň Antonína Dvořáka (op. 110.), 1901 melodram Jindřicha Jindřicha, 1911 melodramy Miloše Čeledy a Jaroslava Václava Vacka.
8. *Záhořovo lože* – 1906 melodram Alfréda Jelínka.

Pro svůj druhý melodram sáhl Fibich k Vrchlického překladu německé básně Ferdinanda Freiligratha *Der Blumen Rache*, kterou dokonce již jako melodram zhudebnil Friedrich von Flotow.¹⁵⁶

Báseň *Der Blumen Rache* vyšla ve sbírce *Gedichte* už v roce 1838 ve Stuttgartu. Autor sbírky Ferdinand Freiligrath (1810–1876) byl u nás dostatečně znám a byl považován za předního německého romantika. Jako lyrik vyniká Freiligrath mimořádnou barevností, smyslovostí a citovostí. Jeho přírodní lyriku charakterizuje bohatá obraznost i jazyk a živost děje. Několik lyrických básní přeložil do češtiny Jaroslav Vrchlický. Kdy se tak přesně stalo, se nepodařilo zjistit. Freiligrath nepatřil mezi básníky, kterým Vrchlický soustavněji věnoval svou pozornost. Zdá se, že šlo skutečně o příležitostnou záležitost. Báseň *Pomsta květin* zhudebnil Zdeněk Fibich v roce 1877, avšak Vrchlický tento překlad nezařadil do svých průběžně vydávaných sbírek básnických překladů, ale vydal jej dodatečně spolu s několika dalšími příležitostnými překlady básníků různých národností v téměř neznámé sbírce *Hostem u básníků*.¹⁵⁷

Na rozdíl od většiny fibichovských badatelů považoval Emil Axman výběr básně v souvislosti s tímto melodramem¹⁵⁸ za Fibichův velmi charakteristický krok. Viděl zde spojitost se smyslem pro přírodu a aristokratickou jemnost v cítění. (Fibich snílek si bere ke zhudebnění báseň o ožvlých květech.) Podle Axmana si Fibich jako romantik a „malíř“ se smyslem pro vše krásné nemohl vybrat lépe. Jemná tragika zadušené dívky, ožvlé květy, vybroušená dikce s ozdobnými epitety, to si vyžadovalo nový přístup k hudebnímu uchopení. Není tu ani velká gradace, ani těžká tragika osudu, ale pro hudební charakterizace jsou výhodné výrazné kontrastní motivy básně.¹⁵⁹

Fibichův výběr básně *Věčnost* pro další melodramatické dílo je zcela ojedinělým exkurzem do poezie Rudolfa Mayera (1837–1865). Co přivedlo Zdeňka Fibicha k výběru této básně, je i s odstupem doby skutečně těžké posoudit. Nejspíš v této básni

¹⁵⁶ FLOTOW, Friedrich von. *Der Blumen Rache*, op. 16. Zdali Fibich znal toto zhudebnění, se nepodařilo prokázat. Avšak vzhledem k jeho celoživotnímu zájmu o vše nové je to velmi pravděpodobné. (Srovnání obou děl – viz dále)

¹⁵⁷ Je dokonce možné, že Vrchlický tuto báseň přeložil přímo pro Fibicha. Drobná sbírka *Hostem u básníků* vyšla v roce 1891 a báseň *Pomsta květin* je zde publikována s poněkud pozměněným textem, než jaký je otištěn v dobovém vydání Fibichova melodramu. Rukopis překladu i rukopis melodramu jsou nezvěstné. Viz VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Hostem u básníků*. Praha: Časopis českého studentstva, 1891.

¹⁵⁸ AXMAN, Emil. *Fibichův koncertní melodram*. In: *Památník Fibichův*, s. 333.

¹⁵⁹ Zda tomu tak skutečně je, ukáže teprve rozbor.

spatřoval možnost hudebně zobrazit rozbouřené přírodní živly.¹⁶⁰ V motivech zuřící bouře, svištění vichru, blesku a hromu mohl hledat příležitost k vyzkoušení určitých nových postupů uchopení slova a hudby. Současně *Věčnost* představovala zcela kontrastní látku k snivě křehkému námětu předchozího melodramu. Tato hypotéza se zdá pravděpodobnější než fakt, že by ho zaujala kvalita ne zcela vybroušených Mayerových veršů s poněkud nepřehlednou strofickou stavbou.

Rudolf Mayer, předčasně zesnulý básník ze skupiny májovců,¹⁶¹ vytvořil pouze jedinou básnickou sbírku, která vyšla tiskem až posmrtně v roce 1873. Je pravdou, že tehdy vzbudila alespoň v literárních kruzích poměrně značnou pozornost. Balada *Věčnost* patří ovšem k tomu typu básní, v nichž Mayer vyjadřuje nekonečnost utrpení v životě i v přírodě, tíživou neurčitost osudu a hledá východisko v soucitu a lásce boží.¹⁶² Fibich si musel být dobře vědom všech slabin díla a pokud je přehlížel, měl zřejmě záměr, který byl pro něj v tu chvíli podstatnější. Tento fakt posiluje domněnku, že melodramy *Pomsta květin* i *Věčnost* považoval Fibich zprvu za určité kompoziční experimenty. Jak bylo již řečeno, nijak je neprosazoval k veřejnému provedení.¹⁶³

Zcela jinak tomu bylo v případě čtvrtého koncertního melodramu *Vodník*. Fibich se rozhodl vyzkoušet si orchestrální instrumentaci ve spojení s mluveným slovem. Potřeboval tedy text takových kvalit, který ho nezradí. Navíc už zřejmě bylo domluveno okamžité zveřejnění díla, neboť bylo uvedeno týden po dokončení partitury.¹⁶⁴

Tady se Fibich zcela vědomě vrátil k Erbenově *Kytici*, která se už jednou pro koncertní melodram osvědčila. Balada o *Vodníkovi* patřila k nejznámějším. Navíc na rozdíl od *Štědrého dne* je skutečnou baladou se všemi atributy – nadpřirozená bytost, tragický závěr, osudovost, líčení ponurosti, tajuplnosti, napětí. Také zpracování má daleko dramatictější spád s vrcholem umístěným působivě až v závěru básně.

¹⁶⁰ Téma bouře se objevuje ve Fibichově další tvorbě opakovaně, jak si povšimla celá řada badatelů. Např. Hudec píše: „Nejzřetelnější totiž vpravdě tvůrčí odpověď na otázku, proč Fibicha přilákal dekadentní básnický výplod Mayerova 'hřbitovního kvítí', dal skladatel o dva roky později dílem, v němž rozbouřený živel tvořil pozadí i součást 'dramatu' zcela jiného, nesrovnatelně sympatičtějšího. *Předehra k Shakespearovu dramatu Bouře*.“ Viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*. s. 59.

¹⁶¹ Družina májová (podle almanachu *Máj*) se ustavila v roce 1858. Jejimi členy byli Vítězslav Hálek, Jan Neruda, Adolf Heyduk, Karolína Světlá, Sofie Podlipská, Rudolf Mayer, Václav Šolc a Josef Barák. Společným programem bylo studovat a zobrazovat pravdivou skutečnost v celé její šíři, studovat evropskou literaturu a vyrovnat českou literaturu na její úroveň. Výsledky jednotlivých členů však byly velmi rozdílné.

¹⁶² Před těmito náměty sám Fibich varoval ve svých kritikách v *Daliboru!* Viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*. s. 58.

¹⁶³ Znovu si připomeňme, že oba melodramy měly společnou premiéru teprve 16. října 1881.

¹⁶⁴ *Vodník* byl dokončen 4. února 1883 a premiéra se konala už 11. února 1883 v Praze na Žofíně.

Pro další koncertní melodramy *Královna Ema a Hakon* se stal Fibichovým básníkem Jaroslav Vrchlický (1853–1912). Vrchlický sehrál ve Fibichově tvorbě mimořádnou úlohu. Byl pouze o tři roky mladší než Fibich a umělecky i lidsky mu byl velmi blízký. Do pražského literárního života vstoupil v roce 1874, kdy na sebe upozornil překladem *Básní* Victora Huga. Překladům z různých světových literatur se pak věnoval intenzivně po celý život.¹⁶⁵ Jeho první sbírky vlastní poezie se vyznačují důrazem na subjektivní složku či oslavu ideálu umění a krásy. Objevují se zde už početné balady a romance, ovšem na témata z látkových okruhů cizích bájí a mýtů, která jsou dokladem jeho mimořádného kulturního rozhledu.

Vrchlický jako lumírovec¹⁶⁶ vnášel do české kultury řadu nových látek a forem. S oblibou využíval důmyslných básnických forem, jako je sonet, rondel, ritornel, gazel a jiné, kterými podstatně obohatil výrazové prostředky české poezie. Netajil se svými vzory ze světových literatur. Svým citěním byl bytostným pozdním romantikem, vzýval ideál krásy a oslavoval umění jako hodnotu, která může vyvážit ztrátu iluzí ze současné životní reality. Chtěl vytvořit poezii, která by se vyrovnala poezii evropské a přivedla tak českou literaturu na nový, vyšší stupeň. Náměty čerpal z antiky, z renesance, z nejstarších českých dějin i ze současnosti. Do české kultury se snažil vnést světová a všelidská témata. Tento jeho osobní a umělecký postoj spolu s mimořádnou vzdělaností a světovým rozhledem, to jsou paralely k osobnosti Zdeňka Fibicha. S Fibichem si rozuměli i v mnoha dalších směrech. Vrchlický znal a miloval hudbu, stejně jako Fibich ctil Wagnera, obdivoval jeho univerzálnost, široký rozhled, teorii o všeuměleckém díle, vážil si Bedřicha Smetany. Stal se pro Fibicha tím pravým básníkem, s nímž mohl sdílet jeho touhu po světovosti, kosmopolitismus, obdiv k antice, k Shakespearovi, ale i jeho estétství a eleganci; mohl obdivovat virtuozitu formy, bohatou invenci i jeho rozlet.

Hudebnímu umění vzdával Vrchlický poctu názvy svých sbírek i jednotlivých básní. *Hudba v duši, Moje sonáta, Eklogy a písně, Má vlast*. Užíval i hudební

¹⁶⁵ Jaroslav Vrchlický je znám především jako překladatel z románské literatury (Hugo, Baudelaire, Dante Alighieri, Petrarca atd.), překládal i stěžejní díla W. Shakespeara, J. W. Goetha, F. Schillera, W. Whitmana a dalších. Své překlady doprovázel literárními studii.

¹⁶⁶ Lumírovci (podle časopisu Lumír) se sdružili v sedmdesátých až osmdesátých letech ve společném úsilí o evropsky orientovanou českou literaturu. Nejvýznamnějšími představiteli tohoto hnutí se stali Jaroslav Vrchlický, Julius Zeyer, Josef Václav Sládek, k méně známým patřili Karel Kučera, Otakar Mokrý ad. Lumírovci vyznávali jakýsi kult kultury a umění, v čemž jim byli vzorem francouzští parnasisté. Lumírovská poezie je plná obraznosti, smyslnosti a zvláštního pathosu, který kritizovala nastupující generace devadesátých let.

názvosloví, obdivoval krásu formy jako vyjadřovatelky obsahu. (Sbírka *Moje sonáta* je psána ve formě literární sonáty: adagio – andante – scherzo - largo. S touto formou koresponduje i nálada veršů.) Hudebnost se projevuje i přímo ve zvukových kvalitách jeho poezie, která vykazuje bohaté citové zvlnění, obsahuje nálady různého zabarvení a širokou stupnici nejrozmanitějších emocí. Vrchlického různorodá poezie lyrická i epická byla vyhledávána celou řadou českých skladatelů, kteří ji shledávali jako mimořádně vhodnou pro zhudebnění.¹⁶⁷ V jeho tvorbě převažují díla básnická, z nichž velmi podstatnou součást tvoří epika.¹⁶⁸

Z množství možností si Fibich v roce 1883 vybral pro následující melodram s klavírem baladu *Královna Ema* ze sbírky *Staré zvěsti* a baladu *Hakon* ze sbírky *Nové básně epické* pro své poslední orchestrální dílo v tomto oboru. Ačkoliv má každá báseň zcela jiné kvality, na první pohled je spojuje severská tematika, kterou měl Fibich v oblibě. Jak ukázala Judith Mabary ve své práci,¹⁶⁹ mají oba tyto příběhy reálné historické jádro. Jinak ale mají víc rozdílného než shodného. *Královna Ema* je pouze baladicky vyprávěný příběh zakončený apoteózou mateřství, *Hakon* je balada, která svou ideou hrdiny osvoboditele vlasti a jeho tragickým osudem souzní s nacionálním cítěním české veřejnosti té doby. I veršová stránka obou básní je rozdílná; *Královna Ema* má velmi proměnlivou stavbu verše a složitou, těžko identifikovatelnou strukturu vzájemných vazeb. *Hakon* je psán formou pravidelné stance. Tato báseň poskytla Fibichovi možnost dořešit ideální vztah slova a hudby v téměř nepřetržitém symfonickém proudu.

Výsledný tvar díla utvrdil oba autory v přesvědčení, že touto metodou je možné komponovat i celovečerní drama.¹⁷⁰ Jejich vzájemná inspirace vyvrcholila skutečnou spoluprací na scénickém díle *Hippodamie*, kde text libreta a hudba vznikaly v živém souběžném procesu tvorby v letech 1889–1891. Jednotlivé části trilogie (*Námluvy Pelopovy*, op. 31, *Smír Tantalův*, op. 32 a *Smrt Hippodamie*,

¹⁶⁷ Zhudebněných děl Jaroslava Vrchlického je velké množství; písně nelze ani spočítat, rozměrné básně byly zhudebněny ve formě kantát, sborů, melodramů. Samostatnou kapitolu tvoří Vrchlického operní libreta a scénické hudby k jeho hrám. Viz PIHERT, Jindřich. Jaroslav Vrchlický v české hudbě. *Hudební revue*, r. 6, č. 2, listopad 1912, s. 65–68.

¹⁶⁸ Do konce svého života vydal Vrchlický celkem 270 svazků knih. Sebrané spisy Vrchlického v autorově uspořádání vydával Jan Otto v 65. svazcích v letech 1896–1913.

¹⁶⁹ Viz MABARY Judith. *Redefining Melodrama*. s. 311–313.

¹⁷⁰ Naproti tomu Hostinský ve své studii *O melodramatu* před tak rozměrnou formou melodramu varoval. Viz HOSTINSKÝ, Otakar. *O melodramatu*. Lumír, 1885, č. 5, s. 74.

op. 33) tvoří jednotný, vnitřně prokomponovaný celek ve třech celovečerních představeních.¹⁷¹

Analýzy Fibichových koncertních melodramů

Dobíráme-li se významu melodramu a jeho interpretačních možností, pak je třeba si uvědomit, že hudební skladatel, který si zvolil ke zhudebnění určitou textovou předlohu, byl jejím pozorným čtenářem a prvním interpretem. Podrobným srovnáním původního básnického textu s analýzou slova a hudby v melodramu a jejich vzájemných vztahů jakožto nové celkové kvality lze dojít k velmi zajímavým závěrům, které vypovídají o způsobu, jakým si báseň vyložil hudební skladatel, i o jeho schopnostech tuto představu realizovat hudebními prostředky. Ne každý skladatel je schopen respektovat zákonitosti slovesného díla do té míry, která je u melodramu žádoucí; ať už se jedná o skladatele jakéhokoliv období a hudebního stylu, stále platí, že literární složka a hudební složka plynou vedle sebe relativně samostatně, aniž by jedna svými vnitřními zákonitostmi podrobovala druhou, avšak přesto musí tvořit jeden nový architektonický a sémantický celek, v němž se propojují a doplňují navzájem.¹⁷²

Fibich navázal na podněty německých romantiků a zjevně usiloval od počátku 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 i posouvá jeho ideové vyznění. Pokusíme se tato tvrzení dokázat pomocí komparace základních prvků struktury zhudebňované básně, způsobu zhudebnění a výsledné podoby textové složky v novém kontextu. Analýza hudební složky díla se tak zcela přirozeně soustřeďuje k podstatným momentům pro vztah k textu a jeho vyznění, aniž by rezignovala na sledování vlastní kompoziční výstavby. Pro přehlednost a snadnou orientaci je u všech melodramů dodrženo stejné schéma.

¹⁷¹ Bezprostřední ohlas premiér na scéně Národního divadla (21. února 1891, 2. června 1891, 8. listopadu 1891) i ocenění *Námluv Pelopových* na Mezinárodní divadelní výstavě ve Vídni v roce 1892 přinesly úspěch nejen Fibichovi, ale i Vrchlickému. Z další spolupráce vznikla scénická hudba ke hrám *Midasovy uši*, (1890) a *Pietro Aretino* (1892), dvě písně s průvodem klavíru *Předtucha jara* (1891) a *Tys mi blízko* (1893). Posledním společným scénickým dílem je opera *Bouře*, op. 40 (1894).

¹⁷² Připomeňme, že i melodram vázaný, kde skladatel může předepsat relativní výšku mluvní melodie a rytmus mluveného projevu, předpokládá, že autor hudby vychází z rytmu a melodie řeči. (Proto jsou vázané melodramy téměř nepřeložitelné do jiného jazyka).

Štědrý den

Erbenova balada *Štědrý den* vypráví příběh dvou mladých dívek, které se odváží vyzkoušet platnost jedné z lidových pověr. Ta praví, že za měsíční štědrovečerní noci je možno ve vodě spatřit svou budoucnost. Vlastní děj příběhu je zarámován scénou zimních přástek, kdy se každoročně scházely dívky ze vsi ke společné práci a využívaly tak zimního období na přípravu své výbavy. Tady také spřádaly své sny o budoucnosti a odtud byl už jen krůček k touze tuto budoucnost odhalit. Štědrý večer byl v lidovém povědomí opředen spoustou „tajemna“, což zesilovalo jeho výlučnost. K tomuto svátku se vztahovala řada zvyků – celý den se držel půst a konaly se přípravy na večer spojený vždy se společnou večeří, rozdáváním symbolických dáreků a s vykonáváním různých pověrečných lidových obřadů. Tradovaly se různé pověry o mimořádných vlastnostech této noci, ale většinou nikdo neměl odvahu skutečně prověřit, jestli jsou pravdivé.

V Erbenově příběhu dívky Marie a Hana odvahu našly a skutečně se vypravily k zamrzlému jezeru, aby zjistily, co je v nejbližší budoucnosti čeká. Hana spatřila ve vodě obraz svého milého, Marie svůj pohřeb. Následující rok dal pověře za pravdu: Hana se na jaře provdala, Marie na podzim zemřela. Tak se osud vyplnil. V básni se střídají dvě rozdílné nálady: radostná a ponurá podle protikladného osudu dívek. Teprve prolutím radosti a smutku v koloběhu roku vzniká obraz života jako celku. Návrat scény zimních přástek –tentokrát již bez obou hlavních protagonistek příběhu–završuje každoroční koloběh venkovského života. Dívky poučené příběhem Marie a Hany mají za to, že je lépe neriskovat strašlivé poznání a raději nevědoucně snít o šťastné budoucnosti.

Po formální stránce je baladický příběh rozdělen do pěti zpěvů.

V úvodním čtyřverší prvního zpěvu nás autor uvádí do děje rychlým sledem obrazů z blíže neurčené zimní krajiny do vsi a do světnice, v níž se sešla děvčata na přástky. Jejich hovory jsou zarámovány trojveršími: „Toč se a vrč můj kolovrátku, / ejhle adventu již na krátku, / a blízko, blizoučko štědrý den!“, které dokládají, že dívky si vyprávějí při práci. Z jejich povídání (3 x 4 verše) vysvítá i tajné přání každé z nich, aby si pro ni jednou přišel vytoužený mládenec a vyvolil si ji za ženu.

Druhý zpěv začíná jakousi vánoční koledou (3 x 4 verše) opěvující starodávné vánoční lidové zvyky. Poté se jedna z dívek zmíní o pověře, že o štědrovečerní půlnoci lze ve vodě spatřit vlastní budoucnost, rozhodne se jít k jezeru a prosekat led, aby se ujistila, že se jí její přání vyplní (6 x 4 verše).

Teprve třetí zpěv (nejrozsáhlejší – 10 slok) líčí konkrétní děj: dvě odvážné dívky - Marie a Hana se vydají k jezeru, aby odhalily, co je v budoucnu čeká; Hana spatří ve vodě svého milého Václava, Marie vidí obřad v kostele – není to však vytoužená svatba, ale její pohřeb.

Čtvrtý zpěv je postaven na dvou kontrastních náladách: první scénou je svatební veselí na pozadí jarní rozkvetlé přírody. Haně se tak plní předpověď osudu. Druhým obrazem je podzimní krajina, která tvoří pozadí pohřební scény. Tak se vyplní i Mariin osud. Z pravidelného čtyřverší se najednou stává sedmiveršová sloka. Erben tu formálně slučuje čtyřverší s trojverším, použitým dříve pouze k zarámování scénky přástek „Toč se a vrč můj kolovrátku...“. Nyní trojverší vyjadřuje vždy naplnění osudu, čímž autor zdůrazňuje spojitost děje s výchozím okamžikem („zavzněla hudba od kostela zrána, / a za ní hejsa! kvítím osypána / jede svatba řadem.“; „tak viděla ji v osudné té době, / tak si ji nyní domů vede k sobě, / švarnou ženku Hanu.“ nebo: „Vykvetla, jak by zalívána rosou, / uvedla, jak by podsečena kosou - / ubohá Marie!“).

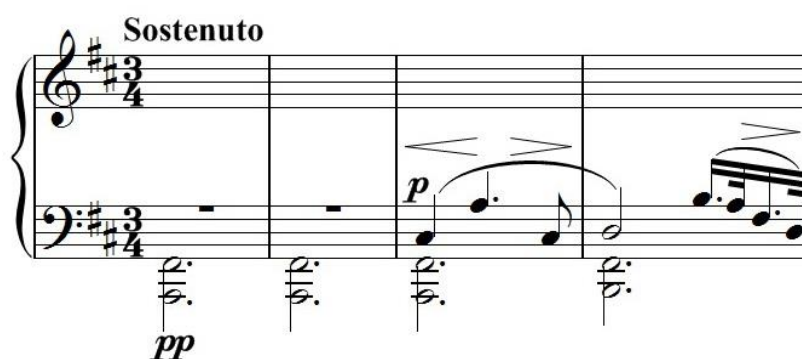
Závěrečný pátý zpěv opakuje zpěv první – úvodní čtyřverší nás vrací po roce do stejného prostředí, básník obdobnými slovy líčí tytéž jevy (jen stará už nepodřimuje, ale polehuje...) a děvčata opět roztáčí své kolovrátky (scénka rámovaná dvěma trojveršími). Jejich hovory však nejsou tak bezstarostné jako prve, jsou poučeny zkušeností; Marie a Hana už nejsou mezi nimi a dívky se s obavou ptají, co příští rok přinese jim (scénka je rozšířena na 4 x 4 verše).

Motiv kola hraje v básni značnou roli; v úvodu i v závěru hovoří dívky při předání - kola kolovratů se točí tak, jako se točí vše na světě - i život lidí na venkově závislý bezprostředně na stále se opakujícím střídání ročních období. V závěru, kde autor vyslovuje myšlenku, že je lépe po budoucnosti nepátrat, motiv hrobu vyjádřený hned v prvním verši básně se tu stává trvalým mementem lidského života. Proto před poznáním a vědoucí jistotou dává básník jednoznačně přednost naději s odevzdaností vůči neznámému osudu.

Erbenovo umění navodit sugestivní atmosféru života venkovského lidu bez sklouzávání do popisnosti i lapidární vyličení příběhu s obrazností přímo dramatickou láká ke zhudebnění. Sám vypravěč zůstává v pozadí a nechce ani náznakem rušit bezprostřednost čtenářova zážitku. Postavy ani prostředí zde nejsou nijak konkrétně prokresleny, jde spíše o charakteristiky, s nimiž se čtenář seznamuje prostřednictvím jejich přímé řeči. I obě hrdinky příběhu – Marie a Hana – jsou pojímány pouze jako reprezen-

tantky lidového společenství, na jejich konkrétním osudu se ukazují možnosti osudu ostatních.

Fibichovo hudební uchopení básně se opírá o jednotlivé obrazy, kterým přiřazuje hudební plochy vystavěné na příznačných motivech a ozvláštňené zvukomalbou či žánrovou charakteristikou (družná atmosféra u krbu, povídání při předení na kolovrátku, štědrovečerní koleda, intonační charakteristika dívek Marie a Hany, svatební valčík, smuteční pochod). Ústředním motivem je „motiv osudu“¹⁷³ (A), jakýsi symbol tajuplné moci. Tento motiv skladbu otevírá a v drobných obměnách epicky prostupuje všechna rozhodující místa. Neváže se k žádnému konkrétnímu textu, ale k samé základní ideji díla, a sám se stává stmelujícím prvkem melodramu.



Př. 1 Štědrý den (t. 1–4), motiv A

Introdukce (*Sostenuto* 3/4 takt, takty 1–24) s temně zabarveným motivem osudu (A: takt 3–4) se harmonicky pohybuje ve fis moll, motiv se pomalu rozpíná (ze sexty na oktávu). Zajímavostí může být systematické užití tónického sextakordu namísto očekávaného kvintakordu, čímž Fibich dosahuje pocitu nejistoty chybějícím tonálním ukotvením (zatímco subdominantní h moll zaznívá v obratu kvintakordu). S nástupem textu dochází ke změně harmonických prostředků; objevuje se chromatická terciová příbuznost (takty 15–18). Fibich záměrně užívá temně znějícího kvintakordu d moll v těsné rozloze ve velké oktávě, což vyvolává až dojem zvukomalby hrobové scenerie. Text: „v světnici teplo u kamen“ (*Più mosso*) podkládá v pravé ruce klavírního partu melodikou odvozenou z melodického obrysu znějícího slova. Rytmická stránka tohoto dvoutaktí však s rytmem verše záměrně nekoresponduje.

¹⁷³ Poznatek, že se skutečně jedná o „motiv osudu“, je výsledkem vlastní zevrubné analýzy díla. V dobové recenzi *Štědrého dne* není motiv pojmenován, viz NOVOTNÝ, V. J. Štědrý den, *Dalibor* 10. února 1880, s. 34. Dosavadní fibichovské monografie jej označují nesprávně buď jako „motiv zimní noci“ (např. Zdeněk Nejedlý) nebo jako „motiv Štědrého dne“ (např. Jaroslav Jiránek). Pouze Vladomír Hudec hovoří o ústředním motivu – symbolu osudu. Viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*. s. 49.

Più mosso
v světnici teplo u kamen;

Př. 2 Štědrý den (t. 19–20), melodický průběh dle textu

Užití častých modulací v celé úvodní ploše evokuje budoucí drama, které z textu ještě nelze vytušit. Je však vystřídáno prostou a jednoduchou písňovou částí.

První zpěv - přásky (*Allegretto* $\frac{2}{4}$ takt, takty 25–84) je prostou třídílnou formou s reprízou (aba'). Téma motorického charakteru v pravé ruce a zvukomalebné trylky v levé ruce výstižně charakterizují točící se kolovrátek (motiv B). Změna na $\frac{2}{4}$ takt a vyrovnané střídání tóniky a dominanty (h – Fis) dotvářejí iluzi pravidelného pracovního rytmu dívek.

Allegretto "Toč se a vrč, můj kolovrátku,

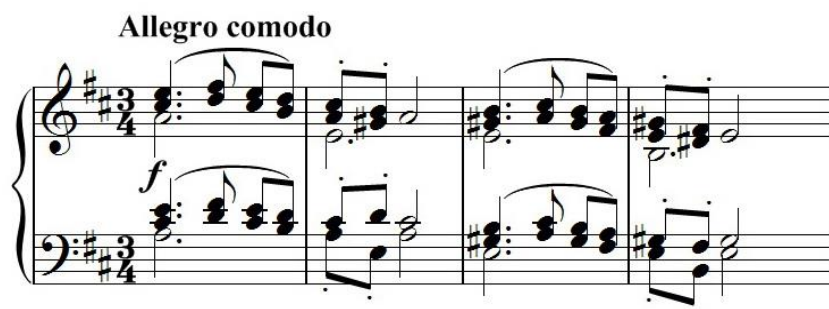
Př. 3 Štědrý den (t. 25–28), motiv B

Ve spojení s dívčí představou mládence exponuje Fibich novou myšlenku v levé ruce (motiv C). Motiv kolovrátku či spíše motiv předoucí dívky (B, od taktu 45) je zde přehodnocen do doprovodné funkce nového motivu (C). Celá plocha vrcholí dvěma souzvuky v taktech 63 a 64 "svatební šije košile". Tuto dívčí představu toužebně očekávaného mládence opět vystřídá motiv kolovrátku v původní podobě (B, takt 65–74, repríza = a'), který přechází v tematickou kódu (takt 75–84).



Př. 4 Štědrý den (t. 45–46), motiv C

Druhý zpěv (*Allegro comodo* $\frac{3}{4}$ takt, takty 85–145) začíná motivem, který připomíná intonační sféru vánočních písní¹⁷⁴ (dvoutaktový motiv D s okamžitou transpozicí do dominantní tóniny, čtyřtaktové téma, takty 85–88) s homofonním doprovodem v A dur.



Př. 5 Štědrý den (t. 85–88), motiv D

Nástup textu „Hoj, ty Štědrý večere...“ (takty 89–93) je spojen se změnou metra z lichého ($\frac{3}{4}$) na sudé (celý takt). Text zde má zřetelně vedoucí úlohu, hudba se stává doprovodnou složkou, která pomocí harmonických postupů (durmollová tónika A – a a terciová příbuznost a – f) vytváří určité napětí. Posléze se třikrát vrací dvoutaktový motiv „koledy“ (D, od taktu 94) střídavě s textem a zakončený čtyřtaktovou mezivětou, kde už opět dochází k propojení hudby a slova.

Následující *Sostenuto* (od taktu 106) je volnou evolucí předchozího tématického materiálu. Fibich zde hojně pracuje s „motivem osudu“ (A), kterým navozuje tajemnost noční zimní přírody i lidových pověr. Práce se vyznačuje neustálými modulacemi spolu s augmentací druhého taktu motivu. Na vrcholu sugestivního líčení

¹⁷⁴ Josef Plavec odhalil v tomto motivu přímo rytmickou obměnu závěru koledy *Narodil se Kristus Pán*: „ nám, nám, narodil se“. Viz PLAVEC, Josef. *Zdeněk Fibich melodramatik*. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1943, s. 6.

(takty 122–125) pak Fibich volí střídání hudebního motivu s textem („Hoj, mne půlnoc neleká, ani liché Vědy“; „půjdu, vezmu sekeru, prosekám ty ledy“). Po rychlém sledu šestnáctin při slovech „hluboko – hluboko“ užije náznak tónomalby: hluboké držené akordy výstižně vykreslují hlubinu jezera (takty 127–128).

I nahlédnu v jezero

hluboko, hluboko,

Př. 6 Štědrý den (t. 126–128), náznak tónomalby

Erbenův verš je tu záměrně přerušen náhlým stříhem v hudební složce (*Allegretto* $\frac{2}{4}$, takt 129). Modulační plocha motivicky vycházející z motivu C prudce přeruší tajuplnou atmosféru plnou napětí. Jakmile se dívka rozhodne: „milému se podívám pevně okem v oko“, nastupuje spolu s textem prosvětlená hudební plocha s výrazným crescendem, která graduje až do taktu 145.

Třetí zpěv (*Andante* $\frac{3}{4}$ takt, takty 146–247) – zpěvní charakteristika dívek – (motiv E, rozsahem spíše už téma) je tonálně zakotven v G dur.

Andante

p
semplice

Př. 7 Štědrý den (t. 146–149), motiv E

Nástup textu: „Marie, Hana, dvě jména milá...“ je provázen opakováním čtyřtaktového tématu s drobnými obměnami (takty 150–157). Jeho následující evoluční zpracování vytváří přechod k pastorální scénérii vylíčené v textu slovy:

„Nastala půlnoc. Po nebi šíře / sbor vysypal se hvězdiček / jako ovečky okolo pastýře / a pastýř jasný měsíček.“ Tuto idylu však ihned převede návrat osudového motivu A k základní tajuplné atmosféře spojené s textem: „Nastala půlnoc, všech nocí máti...“. Motiv A' je zde uveden ve variantě s výraznou terciovou příbuzností F dur – Des dur.



Př. 8 Štědrý den (t. 166–167), motiv A'

Fibich zde užitím dvou odlišných výrazových poloh doprovázejících identický text: „Nastala půlnoc“ bezprostředně za sebou dosahuje zvýraznění mimořádnosti půlnoci štědrovečerní, tajemné a osudové, jejíž atmosféra je pozadím celého odehrávajícího se příběhu. Velmi působivá je varianta motivu osudu (A") v kombinaci s motivem E (v F dur) po dlouhé modulační ploše evolučního charakteru, která zazní při zjevení Václava v jezeře („však již se jasní... Václav sám!“).



Př. 9 Štědrý den (t. 186–187), motiv A''

Následující evoluční plocha těžší z této motivické kombinace a směřuje do čtyřtaktové mezivěty doprovázející text: „Na nohy skočí, srdce jí bije, / druhá přikleká vedle ní.“

sám!" Na nohy škočí, srdce jí bije, druhá přikleká vedle ní: "Zdař Bůh, rit.

Př. 10 Štědrý den (t. 199–203), tónomalba (tlukot srdce)

Synkopický rytmus tlukoucího srdce uvozuje opětovný nástup motivu osudu (A) /*Sostenuto* – od taktu 204/, který je základem další modulační plochy (F dur – f moll): „Ach vidím, vidím – je mlhy mnoho...“. Tato gradace směřuje k vyvrcholení děje v textu: „pro boha! rakev – černý kříž!“. Fibich zcela logicky směřuje do tohoto místa vrchol celé skladby. Ten je koncipován jako výrazné exponování motivu osudu (A''') v h moll poprvé v silné dynamice (*ff*).

f *ff*

Př. 11 Štědrý den (t. 222–224), motiv A''' (vrchol skladby)

Osmitaktový vrchol je prudce přerušen tematickou dílčí kodou (v dynamice *p* na dominantní prodlevě z h moll – tón fis) ve funkci spojovací mezivěty s přípravou valčíkových příznávek (poprvé v taktech 233–234).

V tomto zpěvu je možné uvažovat o náznaku sonátového provedení s výraznou evoluční prací s motivem A a exponováním nových myšlenek (epizod). Rozhodně nelze říci, že se jedná pouze o sled ilustrací líčených scén.

Čtvrtý zpěv: Valčík (*Molto vivace* $\frac{3}{4}$ takt, takty 248–326) a Smuteční pochod (*Marcia funebre* $\frac{4}{4}$ takt, takty 327–341) jsou žánrové charakteristiky, jimiž je vyjádřen obraz jarní svatby a podzimního pohřbu.

Třídobý valčík ve spojení s předepsaným *Molto vivace* vyjadřuje atmosféru svaatebního veselí (takty 283–312). Tento radostný životní okamžik je uveden a dokreslen atmosférou jara, symbolizujícího začátek nového životního cyklu. Valčík se rozrůstá

po ukončení textu: „tak si ji nyní domů vede k sobě, / švarnou ženu Hanu!“ v poměrně rozsáhlou plochu vystavěnou z nového motivu F.

(Molto vivace)
sad i pole květovým přioděny vna dem

Př. 12 Štědrý den (t. 252–255), motiv F

I přes jásavou atmosféru celého valčíku proznívá v taktech 299–305 téma vystavěné z motivu osudu (A) – ovšem v durové tónině – , které spolu s oscilací mezi B dur a D dur vnáší do momentální bezstarostné radosti i příměs nejistoty a vědomí závažnosti osudu. Valčík uzavírá mezivěta na dominantní prodlevě k es moll – tón b, která pozvolna přejde do smuteční nálady. V této mezivětě (takty 315–318, 321–324) Fibich znovu dvakrát exponuje myšlenku, která zazněla v závěru předchozího zpěvu (takty 231–233).

Naproti rozsáhlému svatebnímu obrazu je následující obraz pohřbu zkrácen na minimum. Po charakteristickém motivu (motiv G) - osmitaktí - se hudební složka upozaďuje na pouhý sled harmonií, které podtrhují atmosféru veršů, jakoby už nebylo v tuto chvíli co dodat. Slova „Miserere mei!“ jsou (u Fibicha zcela mimořádně) hudebně uchopena jako melodizace textu - nota proti slabice. Přechodem z celého taktu na $\frac{3}{4}$ takt probíhá příprava následující reprízy úvodní části skladby.

Marcia funebre
Zašlo léto. Přes pole chladné větry vějí.

Př. 13 Štědrý den (t. 327–328), motiv G

Pátý zpěv (*Sostenuto* $\frac{3}{4}$ takt, takty 342–385) je hudebně řešen jako zkrácená repríza prvních 105 taktů. Znovu nás vrací na začátek příběhu; slova: „Nastala zima, mráz v okna duje“ jsou provázena motivem (A) ve stejné tónině jako při prvním uvedení a při slovech „děvčata zase předou len“ se objevují opět trylky na fis, které zdůrazňují návratnost cyklu. Doslovně se spolu s textem opakuje i motiv kolovrátku (B – 8 taktů), který byl spojen se scénou přástek. Poté však následuje připomínka motivu osudu (A – 8 taktů) „Ach ty Štědrý večere“, na nějž navazuje motiv E při vzpomínce na obě dívky: „Jedna, hlavu zavitou“ v tónině E dur, „druhá již tři měsíce“ v e moll. Následující čtyřtaktová mezivěta je harmonickým přechodem – povzdechnu-tím nad nejistou budoucností: „a než rok se obrátí - / kde z nás bude která?“ Závěrečné *Allegretto moderato* ($\frac{2}{4}$ takt) uzavírá celou reprízu motivem kolovrátku (B) „Toč se a vrč...“ Po čtyřech taktech dojde k náhlému přerušení. Po textu: „jako sen“ vyřčenému už do ticha následuje koruna (pauza), která časovým oddálením zdůrazní závažnost závěrečného sdělení uzavřeného již „pouze“ čtyřmi akordy (tři z nich *arpeggio*). Ty doprovázejí závěrečné sdělení, které má charakter poslání, a podtrhují jeho závažnost a neoddiskutovatelnost.

Koncepce hudební složky melodramu se vyhýbá mozaikovitě popisnosti, Fibich rád obětuje detail pro celek. Jeho zhudebnění se váže spíše k celým obrazům než k jednotlivostem. (Výjimkou je několik málo míst, například: „v světnici teplo u kamen“, „Miserere mei!“ – kde si autor hudby pohrál s imitací přirozené melodiky recitovaného slova či synkopy při slovech: „na nohy skočí, srdce jí bije“, vytvářející dojem tlukoucího srdce. I tónomalby používá jen velmi střídmě a spíše náznakově: „I nahlédnu v jezero / hluboko – hluboko“ či monotónní tepot kolovrátku).

Také hudební jazyk odpovídá úsporné ale myšlenkově obsáhlé Erbenově dikci. Hudba se úzce váže k obsahu básně, dotváří a spoluvytváří jednotlivé dějové obrazy - scény, a především podtrhuje ideové vyznění textu. Není tu nic nadbytečného, a přece je hudbě ponechán dostatek prostoru, aby mohla „doříct“, a tak umocnit jednotlivou emoci či celkovou atmosféru obrazu.

Hudba i verše se doplňují navzájem, přebírají si dominantní úlohu, čímž je básnický účín buď zpětně násoben hudebním prokreslením, nebo hudba připravuje budoucí náladu následující scény. Fibich tak nenásilně vyřešil i problém zvukové relace

slova a hudby.¹⁷⁵ Rozmístěním slok básně (nebo jejich částí) v taktových celcích dosahuje rychlejšího či pomalejšího tempa řeči, odsazení verše a tím i důrazu na jeho obsah dociluje drobnou mezihrou.

Navíc však návraty hudebních motivů evokují určité dějové reminiscence, jejich obměny a kombinace doplňují příběh o vlastní obsahovou rovinu. Dodávají tak baladě dramatickosti a hudebnímu proudu relativní samostatnosti. V místech, kde to obsažnost verše vyžadovala, dokázal Fibich upozadit hudební dění a formou jakéhosi secco recitativu posloužit Erbenovu verši.

Celková forma díla využívá vícevětosti v jednovětosti, jež se podobá formě symfonické básně. Při globální analýze celého díla je možno vysledovat i určité náznaky sonátové formy. (V případě takového výkladu by expozice zahrnovala celou oblast motivů A – D a čítala tak 105 taktů. Následovalo by velmi rozsáhlé provedení - typické pro romantickou sonátovou formu - zahajující evoluční zpracování motivu A na 16 taktech a po krátké mezivěti na 17 taktech i motivu B. Motiv E by pak bylo možno považovat za první epizodu v rámci provedení. Následuje rozsáhlá evoluční plocha s opětovným zpracováním motivu A (takty 166–185) a propojením motivů A a E (takty 186–203). Poté přichází opět oblast evolučního zpracování motivu A (takty 204–230) a sedmnáctitaktová mezivěta připravující nástup druhé (valčík – motiv F) a třetí (smuteční pochod – motiv G) epizody. Takty 335–340 by bylo možno chápat jako přípravu reprízy, která nastupuje v taktu 341 doslovným opakováním taktů 15–24. Po ní by přišlo zkrácené uvedení oblasti motivu B. Až nyní exponuje Fibich samotný motiv A s drobnou obměnou. Čtyřtaktová reminiscence motivu E v taktu 367 by pak byla považována za epizodu v provedení a následujících 14 taktů, v jejichž rámci je ještě na 5 taktech znovu uveden motiv B, za kodu.) Jedná se samozřejmě jen o náznaky v rámci volné formy, které však dokládají, že Fibichova melodramatická hudba není jen ilustrací textu kopírující jeho formální členění.¹⁷⁶ Fibich už v tomto svém prvním melodramu dokázal vytvořit svébytnou, umělecky hodnotnou hudební složku.

¹⁷⁵ Do té doby se z těchto důvodů autoři melodramů vyhýbali současnému zaznění slova a hudby tím, že buďto je střídali, nebo pod mluvené slovo nechávali zaznít jen jakýsi hudební doprovod.

¹⁷⁶ Vladimír Hudec považoval *Štědrý den* formálně za pouhou svitu s jedním ústředním motivem a motiv B označil jako zvukomalbu, i když přiznal, že „nemá zdaleka jen funkci ilustrativní“. Viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*. s. 49.

Pomsta květin

Freiligrathova báseň *Pomsta květin* má rovněž téma provinění a neúprosného trestu. Spící dívce v blouznivém snu květiny ve váze ožívají a podle svých symbolických významů jsou personifikovány: z růže vystupuje štíhlá paní s dlouhými vlasy, z náprstníku rytíř v brnění, z lilie děvče se závojem, z tulipánu černochoch v turbanu, z řebčíku královského panoš s žezlem, z kosatce lovci ve zbroji a z narcisu krásný hoch, který jí líbá. Duchové květin v nočním reji vyčítají spící dívce, že je vytrhla z matky země, kde šťastně žili, a tak je odsoudila k záhubě. Nedají se však snadno a než zahynou, pomstí se jí – usmrtí ji svým dechem. S prvním slunečním paprskem duchové květin opět mizí. Vedle zvadlých květin zde však leží i udušená dívka.

Jedná se tedy o lyricko-baladický příběh zcela jiného druhu, než je balada Erbenova. Namísto epického líčení příběhu jde o jednu scénu naplněnou snovým, fantazijním obrazem. Vše se odehrává jakoby v mlžném oparu. Ani tragický konec nepůsobí baladicky pochmurně, ale převažuje zde poetické kouzlo a výtvarná obrazivost téměř secesní scenerie. Po významové stránce báseň vytváří tři oddíly: úvodní část (3 x 4 verše) a závěrečná část (2 x 4 verše) jsou obrazem reálné skutečnosti, zatímco střední část je vyplněna snovou scénou. I tu je možno rozčlenit na dvě části: v první se střídají na miniaturních plochách (dvou až čtyřverší) obrazy jednotlivých personifikovaných květin, v druhé části je vylíčen jejich rej.

Formálně je báseň členěna do 20 čtyřverší tvořených zcela pravidelným osmistopým trochejem. Verš je střídavý (abab), nebo přerývaný (abcb).

Překlad Vrchlického¹⁷⁷ je velmi výstižný a pietně dodržuje obsah i formu původní německé básně. Oproti originálu musel překladatel udělat pouze čtyři drobné retuše v rýmu verše: ve třech případech verš střídavý nahradil obkročným, v závěru naopak užil opakování téhož slova. Příklad :

Eine welke Blume selber,	Zvadlý květ zde snivě leží,
noch die Wange sanft geröthet,	tvář purpurem zabarvená,
ruht sie bei den welken Schwestern –	u zvadlých tu sester leží
Blumenduft – hat sie getödtet!	vůní květin usmrcená.

¹⁷⁷ K analýze bylo použito vlastní rekonstrukce textu podle tisku německé básně, publikované ve vydání Flotowova melodramu a následně konfrontováno s tištěným pozměněným vydáním. Viz VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Hostem u básníků*. 1891.

Fibich ve svém zhudebnění dodržuje rámcově formální členění básně, se čtyřveršími pracuje volněji, více se přimyká k obsahu básně. Charakteristickým rysem zhudebnění je zde časté přepojení, které společným taktom domněle porušuje periodicitu jednotlivých hudebních úseků.

Úvodní část (*Poco lento*, $\frac{4}{4}$ takt, takty 1–26) je hudebně postavena na pětitaktové ploše kontrapunkticky traktovaného hlavního tématu A (takty 1–5) a jejich variační obměně při opakování (takty 6–13).

Na poduškách měkkých v lůžku

Poco lento

pp

leží děvče v spánku jaté, skloněny má hnědé brvy, horké tváře nachem vzňaté.

Př. 14 Pomsta květin (t. 1–5), téma A

Do krátké mezivěty (takty 14–16) je vložen první verš čtvrté sloky: „Kolem ticho v dusné tiši“, který obsahově souvisí s předchozím popisem.

Allegro (takty 17–26) vytváří kontrastní atmosféru, která svou lehce vířivou náladou už připravuje přechod ke snové scéně střední části díla. Rychlý sled šestnáctinových hodnot, které vystihují neklidné záchvěvy květin, může vyvolávat až dojem impresie. V taktu 23 se objevuje motiv B, který zaznívá ve spojení se slovy „duchů sbor“.

A z kalichů květin tvary jako duchů sbor

leggieramente

Př. 15 Pomsta květin (t. 23), motiv B

Po názvuku hlavního tématu (takt 27 v levé ruce) přechází tento neklidný rej téměř neznatelně do následující samostatné plochy.

Střední variační část (motivy C až I, takty 28–91) v různých obměnách (repetované tóny, přírazy, rytmické obměny – trioly, tečkovaný rytmus apod.) vytváří charakteristiky jednotlivých duchů květin. Vnitřní diference nijak nenarušuje celkový charakter této jednotné scény.

Z růže nachu stoupá paní, štíhlá, jeden drahokam,

Př. 16 Pomsta květin (t. 28–29), motiv C (růže)

Z modré přilby náprstníku se zeleným listím tmavým

Př. 17 Pomsta květin (t. 34–35), motiv D (náprstník)

Z lilje stoupá útlé děvče, pavučinou šlár jí splývá.

Př. 18 Pomsta květin (t. 46–47), motiv E (lilie)

A z kalichu tulipánu hrdý černochoch pyšně stoupá,

Př. 19 **Pomsta květin** (t. 48–49), **motiv F (tulipán)**

Za kontrastní hudební myšlenku této rozsáhlé plochy lze označit *poco maestoso* (takty 54–66), která charakterizuje panoše z řebčíku královského, lovce ve zbroji a především uhrančivého hochu z narcisu, který líbá spící dívku.

A z řebčíku královského s žezlem panoš ven

poco maestoso

Př. 20 **Pomsta květin** (t. 54–55), **motiv G (řebčík)**

lovci jeho v plné zbroji.

Př. 21 **Pomsta květin** (t. 57), **motiv H (kosatec)**

Z listů narcisu hoch vzrůstá

pp

Př. 22 **Pomsta květin** (t. 62–63), **motiv I (narcis)**

Po tomto klíčovém obraze se opět vrací pravidelný šestnáctinový pohyb (motiv B' v transpozici), popisující rej duchů květin až k závěrečné tónomalbě (takty 88–89), kterými celá oživlá noční scéna končí.



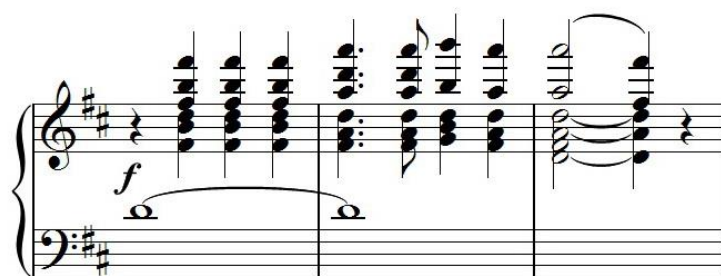
Př. 23 **Pomsta květin** (t. 67), **motiv B' (transpozice)**

Rosa s deštěm po nás tekly, kalná voda teď nás rosí: vadnem, ale dřív

Př. 24 **Pomsta květin** (t. 88–89), **tónomalba**

Závěrečné memento „vadnem, ale dřív než zhyne, naše pomsta tebe zkosí“ se odehrává na sestupném chromatickém postupu kvintakordů nad basovou prodlevou trylkovaného tónu Cis, jež je VII. stupněm (a v taktu 91 spolu s pravou rukou tvoří dominantní kvintsextakord) k následujícímu D dur v Tempu I.

Poslední část ($4/4$ takt, takty 92–117) *Tempo I.* je velmi stručnou reprízou úvodní části s návratem dvou taktů hlavy hlavního tématu (A) v obměně (transpozice o dvě oktávy níže) a okamžitým skokem na spojovací mezivětu v závěru úvodní části (vrovnej takty 94 a 14). Zkrácené *Allegro* vytváří vlastní završení scény – duchové obstupují dívku a svou květinovou vůni ji zadusí. Závěrečná část je kodou exponující nejprve třítaktový fanfárový motiv (motiv J, takty 103–105).



Př. 25 **Pomsta květin** (t. 103–105), **motiv J**

Na tento motiv navazuje z něho odvozené dvoutaktí s textem: „Slunce svit do jizby vniká, / stíny mizí ve své skrejši.“ Poetický popis mrtvé dívky je podložen reminiscencí motivu polibků hoča z narcisu (motiv I, takty 108–112) a zakončen hlavním tématem (A).

Fibich šel ve svém hudebním uchopení básně výrazně po obsahových celcích, které se vždy nekryjí s jednotlivými slokami básně. Svým zhudebněním odkryl některé v básni méně patrné souvislosti a stal se tak „vševědoucím vypravěčem“. Poprvé si vyzkoušel charakteristickou drobnokresbu v sugestivním vystižení duchů jednotlivých druhů květin na rozměru pouhých čtyřverší. Hudebně vykreslil téměř impresionistickou těkavost jejich reje.

Celková formální soudržnost skladby je dána trojdílností hudebního zpracování, kdy střední část - rej duchů květin - je zarámována ústředním kontrapunkticky traktovaným tématem. Je možno říci, že se jedná o velkou trojdílnou formu s kodou: A B A' C, přičemž expoziční plocha A sestává z oblasti hlavního (A) a druhého tématu (B), střední část je sérií krátkých motivů charakterizujících duchy (C – I) a reminiscenci tématu B. Část reprízy je velmi stručná (11 taktů): nejprve reprizuje téma A, následně téma B. Vzápětí nastupuje patnáctitaktová koda, v rámci níž Fibich uplatní mimo nového motivu J i motiv I a hlavní téma (A). Rozsah reprízy A' a kody tak v součtu přibližně délkou odpovídá délce ostatních stavebních oddílů.¹⁷⁸

Ve shodě s charakterem básnické předlohy působí toto zhudebnění v porovnání s předchozím *Štědrým dnem* daleko lehčeji, vzdušněji a jemněji a odkrývá tak další výrazové možnosti melodramu.

¹⁷⁸ Vladimír Hudec uvádí rovněž třídílnou formální strukturu se zkrácenou reprízou. Viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*, s. 58.

Věčnost

Báseň *Věčnost* Rudolfa Mayera je opět balada. Typově se ovšem značně odlišuje jak od balady Freiligrathovy, tak od balady Erbenovy. Mayer zde užil dobového klišé a sugestivně evokuje ve svém rozsáhlém líčení paralelu bouře přírodních živlů a bouře v duši ženy, která nemůže unést pocit viny za sebevraždu svého manžela. Děsí se věčného utrpení bez možnosti spasení. Kontrastním motivem je naivní čistota jejího dítěte, které se modlí při bouři za to, aby se tatínkovi venku nic zlého nestalo. Žena se modlí za boží slitování a čeká na boží soud. Blesk, který uhodí přímo do jejich chalupy, je interpretován jako boží rozsouzení. V závěru je smrt ženy a její malé dcerky vylíčena jako jejich vysvobození z tohoto světa:

A ticho zas – ukončen boží soud.
Dvou mrtvol klidné zbožné usmívání
jeví tam zjevně boží slitování,
a věčné lásky věčně živý proud.

Balada je typickou ukázkou tvorby Rudolfa Mayera; líčí pocit provinění, strach z věčného utrpení, tíživé obavy z nejisté budoucnosti na pozadí romanticky rozbouřených přírodních živlů, kdy smrt „z rukou božích“ je vlastně vykoupením a projevem soucitu.

Jak upozornil Hudec ve své monografii, před náměty tohoto typu varoval sám Fibich už ve svých kritikách v Daliboru. Zato motiv bouře jej silně přitahoval a přímo lákal ke zhudebnění.¹⁷⁹ Navíc paralela bouře přírodní a „bouře v duši“ dává velkou příležitost k hudebnímu vylíčení psychologického portrétu.

Po formální stránce je báseň určitým typem stance. Jednotlivé sloky jsou vystavěny co do počtu veršů ne zcela pravidelně:¹⁸⁰ převažují osmiveršové a šestnáctiveršové sloky s výjimkou místa, kde matka sděluje dítěti, že otec je mrtev. Zde básník záměrně rozdrobuje text do dvouverší a samostatně nechává vyznít myšlenku: „A je to dlouho, věčně mučen být?“ jako určité motto celé básně. Druhý verš přiřazuje k následujícímu čtyřverší s klíčovou myšlenkou, zda Bůh je schopen slitování. Po čistě obsahové stránce vytvářejí jednotlivé motivy čtyřverší stále, takže báseň nepůsobí nijak nepravidelně. Verš tvoří pětistopý jamb, což není pro českou poezii

¹⁷⁹ V roce 1880 napsal Fibich předehru k Shakespearovu dramatu *Bouře* ve formě symfonické básně a v roce 1894 dokončil operu *Bouře* na libreto Vrchlického.

¹⁸⁰ V různých tištěných uveřejněních se formální členění veršů liší. K analýze bylo použito verze zveřejněné v České elektronické knihovně údajně podle původního vydání 1873.

zcela typické, v osmiverší se střídá jen s nepatrnými nepravidelnostmi verš střídavý a obkročný (abab cddc) případně v šestnáctiveršové sloce (abab cddc, efef ghhg). Také působivý závěr balady je tvořen samostaným čtyřverším.

Celkové básnické uchopení látky, i když se zcela jinými vyjadřovacími prostředky, připomíná vzdáleně Erbenův *Štědrý den*. Už začátek balady, vstup z blíže neurčené krajiny do lidského obydlí a výstižné vylíčení děje na tak malé ploše užívá metodu erbenovské charakteristické zkratky: dramatický typ *Štědrého dne* mohou připomínat i některé žánrové postupy (modlitba děcka) v intonační charakteristice dětské něhy a nevinnosti.

Fibicha mohla oslovit i Mayerova lapidárnost vyjádření a umění básnické zkratky jako kvality vhodné pro tvorbu melodramu, s nimiž měl již dobrou zkušenost. Překážkou mu nebyla ani poněkud složitá formální stavba básně, ani její ideové vyznění.

Úvodní část skladby (takty 1–102) lze rozdělit na pět dílčích částí.

Allegro tempestuoso ($\frac{3}{2}$ takt, takty 1–36) přináší dramatické téma bouře (A) symbolicky vyjádřené tóninou d moll (takty 1–9) a doplněné tónomalebnými postupy poryvů větru a šlehání blesků a vytváří sugestivní obraz rozběsněných živlů (evoluční rozvíjení tématu v taktech 10–36).



Np. 26 Věčnost (t. 1–3), hlava tématu A

Bezprostřední líčení rozbouřených přírodních sil využívá maximálních zvukových možností klavíru a připomíná lisztovskou klavírní sazbu. Slovo začíná až na 28. taktu, kdy nastupuje jako paralela rozbouřeného nitra ženy (A'), tedy bouře v subtilnější dynamice než je ta přírodní, a reflektuje vnější dění.

Je divno venku, mrak tam na mraku a vítr jak by střechu odnést chtěl,



Př. 27 Věčnost (t. 28–30), hlava tématu A'

Avšak v momentě, kdy se obrací žena k dítěti, přináší hudba jakýsi dovětek s dlouhými homofonními akordy (mezivěta, takty 37–42), jako by žena nechtěla postrašit dítě svými obavami a nutila se k vnějšímu klidu.

Andante ($\frac{3}{2}$ takt, takty 43–58) zobrazuje společnou modlitbu matky s dítětem. Hudebně je užito „chorální“ sazby a podtržen kontrast čisté dětské mysli a hluboce znepokojené nitro ženy (motiv B – B' v d moll).

Andante To dítě kleklo; žena



Př. 28 Věčnost (t. 43–44), téma B

dětský hlas, toť zvonků zaznění.



Př. 29 Věčnost (t. 48), durová varianta tématu B (B')



Př. 30 **Věčnost** (t. 51), **hlava tématu B''**

Následující *Tempo I.* ($\frac{3}{2}$ takt, takty 59–70) opět v d moll vrací náladu dění venku v konfrontaci k duševnímu stavu ženy (drobné obměny tématu A). Takty 69–70 pak připravují nástupem $\frac{4}{4}$ taktu novou myšlenku. *Lento* (takty 71–84) je obrazem vnitřního světa ženy, pro níž je pobyt na světě už jen věčným utrpením. Přináší nový motivický materiál lkavého charakteru v a moll (motiv C),¹⁸¹ který je na konci rázně přerušen sforzátovým akordem.

Lento
"Ta věčnost! Bože můj, dlouhý to čas! tak šeptá žena

Př. 31 **Věčnost** (t. 71–73), **motiv C**

Návrat původního motivu bouře (A) nás stříhem vrací do vnější reality - *Allegro Assai* ($\frac{3}{2}$ takt, takty 85–90). Blesk jako projev boží vůle je hudebně provázen dramatickými tremoly v mezivěť (takty 91–96). Pokračování této mezivěty v tempu *Andante* ($\frac{3}{2}$ takt, takty 97–102) je sledem arpeggiových akordů zklidňujících předchozí dění. Tento druh klavírní stylizace (arpeggio) nabývá na příslušných místech skladby funkčnosti jakéhosi motivu tajemna, bez ohledu na samotnou harmonickou strukturu dané plochy.

¹⁸¹ Vladimír Hudec nepovažuje tyto oddíly za plnohodnotné motivy, ale pouze za techniku secco recitativů. Viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*, s. 58.

Andante
Však ženu nezbudil, ta v myšlenek se moře hluboké tak zhroužila, že neměla už myslit pro venek, ba že je živa, sotva cítila.

Př. 32 Věčnost (t. 97–102), arpeggiové akordy

Střední část: (*L'istesso tempo*, $\frac{3}{4}$ takt, takty 1–102) má evoluční charakter. Fibich exponuje téma dítěte (D), v kterém můžeme vnímat jistou souvislost s tématem B (především díky melodickému postupu dvou vzestupných sekund).

L'istesso tempo
“Mamičko, s modlitbou jsem hotova, co mám se, rcete, modlit ještě více?”

Př. 33 Věčnost (t. 103–107), téma D

V souvislosti s textem kombinuje toto téma s dalšími dříve exponovanými tématy (A, B). Matčina odpověď (takty 145–156) je po hudební stránce obdobou tématu dítěte (D). Závěrečné uklidnění (takty 157–164) je právě užitím specifické klavírní stylizace (arpeggio akordy), která vyvolává asociaci k předchozímu obdobnému místu (př. 32), přestože není tematicky shodné. Další dotaz dítěte „Kde je...“ opět vrací téma D, (takty 165–168), tentokrát však odpověď matky překvapí sdělením: „Je mrtev –“ na zmenšeně zmenšeném sekundakordu b-cis-e-g, z něhož přeznívá synkopovaný dvojzvuk e-g pod dalším vysvětlením tragické situace (takty 169–173). Tato plocha může vzdáleně evokovat svou státností vazbu na motiv C (věčnost). Následující *accelerando* při vzývání božího slitování je evoluční mezivětou (takty 174–191).

Závěrečná část (*Tempo I*, $\frac{3}{2}$ takt, takty 192–241) znovu vyvolává dojem rozběsněné bouře a ve zkrácené verzi vrací počáteční díl skladby, tentokrát

však shodně s textovou složkou vygradovanou až ke zvukomalebně ztvárněnému úderu blesku (takty 222–223). Následující mezivěta (takty 224–228) odvozená z motivu D ústí do třítaktového závěru „A ticho zas, ukončen boží soud“, podloženého jen základními harmonickými funkcemi.

Tematická koda (*Andante*, $\frac{3}{2}$ takt, takty 232–245) provázející slova: „Dvou mrtvol klidné zbožné usmívání / jeví tam zjevně boží slitování / a věčné lásky věčně živý proud.“ vychází z motivu společné modlitby (B), avšak ve stejnojmenné D dur. Tím je hudebně utvrzena a zdůrazněna apotheosa smrti chápané jako akt božího slitování a vykoupení z pozemského věčného utrpení.¹⁸²

Celkově je o formální výstavbě možno říci, že úvodní plocha je expozicí hlavního tématu A a jeho okamžitého evolučního zpracování, šestitaktová mezivěta v taktech 37–42 připravuje nástup druhé myšlenky. Ta je tématem modlitby (B) a zaujímá spolu se svým zpracováním takty 43–58. Následuje krátký návrat oblasti tématu A, který je pomocí dvoutaktové mezivěty (69–70) spojen s oblastí tématu C. Tato čtrnáctitaktová plocha je střihem vystřídána s oblastí zpracovávající téma A a poměrně rozsáhlou evoluční mezivětou. Další oddíl (takty 103–191) exponuje zcela nové téma (D), které Fibich rovněž v zápětí evolučně zpracovává. V rámci této části se objeví téma A v malé obměně (takty 137–144). Následuje zkrácená repríza oddílu A (od taktu 192) propojená prostřednictvím drobné mezivěty na krátkou reprízu tématu B (takty 232–240) a stručnou kódu. Formální struktura celé skladby tedy naznačuje rondové schéma: A [m] – B – A' – C – A" [m] – D(A) [m] – A''' – B' – c.

Melodram *Věčnost* by se přes veškerou romantickou zvukovost mohl zdát až příliš složitě prokomponovanou skladbou. Fibich si zde vyzkoušel krom nového prvku – zhudebnění dramatického dialogu – i práci s delšími tematickými celky a jejich okamžitým zpracováním.¹⁸³

¹⁸² Závěr skladby s sebou nese otázku nad - ve Fibichově melodramatickém díle zcela ojedinělou - situaci, ve které je text exponován do hudebně dynamicky vypjatého místa v taktech 236–239 (gradace do *ff*), což znemožňuje srozumitelnost i slyšitelnost recitovaného slova.

¹⁸³ Hudec se domníval, že jde spíše o sonátový tvar díla. Viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*. s. 59

Vodník

Erbenova balada *Vodník* zpracovává příběh o vodním muži, který žije sám v jezeře nedaleko vesnice a strádá ve své vodní říši duše utopených lidí. Jako bytost nadpozemská nahlíží do budoucnosti a těší se na dívku, kterou mu osud přivede do cesty, aby se s ní mohl oženit. Nezajímá ho, zdali dívka bude souhlasit či dokonce opěťovat jeho touhu. Dívka, která neposlechne varování své matky a vydává se přes všechna špatná znamení k jezeru, spadne do vody. Vodník si ji vezme za ženu, a tím ji odsoudí k životu pod vodou. Dívka se stává matkou jejich dítěte-vodníčka, ale svého muže nemiluje a strádá životem v ústraní, v odloučení od lidské společnosti. Její stálé nářky a stesky Vodníka popuzují, nakonec ho však obměkčí. Vodník povolí své ženě návštěvu matky ve světě lidí, ale závazně jí přikazuje, kdy se má vrátit a jak se musí chovat. Mladá žena neuposlechne přikazy svého muže, při setkání obejmě svoji matku a tím oslabí své pouto k vodní říši. Nechce se už vrátit, ale bojí se o své dítě-vodníčka. Její nerozhodnost a zoufalství rázně vyřeší matka, která se postaví Vodníkovi a odmítne dceru vydat zpět. Dcera se zcela podřídí vůli matky. Když Vodník vidí, že již nemá nad svou ženou moc, dává jí opět svobodu a „trhá“ (obrazně i doslova) to, co je spojuje - jejich dítě-vodníčka.

Erben mistrnou zkratkou provází čtenáře celým příběhem, role vypravěče je omezena na minimum, mnohé zůstává jen v náznaku a čtenář musí zapojit vlastní fantazii, aby si domyslel detaily celého příběhu.

Formálně je báseň rozvržena do čtyř samostatných obrazů nestejně délky. Úvodní obraz (4 x 4 verše) je introdukcí příběhu a zároveň jakýmsi žánrovým obrázkem. Vypravěč tu v jediném verši udává pouze místo a čas, zbytek je přímá řeč – Vodníkův „popěvek“. Ačkoli se jedná o hlavní postavu balady, nenajdeme zde žádnou vizuální konkretizaci Vodníka. Z jeho řeči vyplývá jen to, že má radost, že mu jde práce od ruky a že se těší na zítřejší svatbu, při níž bude oblečen v „zelené šaty, botky rudé“. Je to zcela neutrální expozice příběhu, který se může vyvíjet jakkoli. (Teprve v závěru druhého obrazu je konkretizován Vodník jako „zelený mužik“.)

Celý druhý obraz (7 x 4 verše) uvedený rovněž jediným veršem je dialogem mezi dcerou a matkou. V této druhé expozici příběhu vypravěč určuje pouze čas děje, dívka sama vysvětluje, kam a proč hodlá jít. V dlouhém monologu ji zapřísahá matka, aby tak nečinila. Odvolává se přitom na předtuchy a varovné symboly. Dcera však svůj

záměr uskuteční a osud se tak naplní. Dívka se ze světa lidí se dostává do nadpřirozeného Vodníkova světa.

Třetí obraz je nejrozměrnější (31 x 4 verše). Nezvykle hodně místa věnuje básník líčení prostředí vodní říše; od širokého záběru pohledu stupňovitě až k detailu a konkrétní akci, jak je pro Erbenův charakteristické. Ve třech čtyřverších názorně vykresluje statičnost a pochmurnost podvodní krajiny (chladno, ticho, šero), kde však přece jen existuje život („kde si v trávě pod leknínem rybka s rybkou hraje“). Autor však klade jednoznačně důraz na truchlivou polohu, jakoby promítal do krajiny duševní rozpoložení nešťastné dívky. V dalších dvou čtyřverších zaměřuje pozornost na Vodníkovu obydli - prostranné, bohaté, s křišťálovou branou, avšak osamělé. Tady poprvé se v textu odkrývá i hrozivá skutečnost: „A kdo jednou v křišťálovou / bránu jeho vkročí, / sotva ho kdy uhlídají / jeho milých oči.“ Závěrečné líčení vypravěče (1 x 4 verše) nás uvádí na scénu, která je zcela poklidná: Vodník spravuje síť a jeho žena chová dítě. Následující ukolébavka (9 x 4 verše), s níž se žena obrací k dítěti, patří však víceméně Vodníkovi; vzpomíná na matku, cítí se podvedena, muže nemiluje - v jejích očích je zlý a odporný. Vodník reaguje hněvem a výhrůžkami. Avšak po dalších dlouhých lamentacích, s nimiž se žena obrací již přímo na něj (8 x 4 verše), se projeví, že není necitlivý; váhá, rád by ženě vyhověl, ale nedůvěřuje jí. Má strach, že mu uteče, ale přesto ji pouští se třemi podmínkami: nesmí na zemi nikoho objímat, vrátí se do klekání, dítě nechá v jezeře. Vodníkův vnitřní boj se odvíjí na poměrně malé ploše (6 x 4 verše). Je to však místo klíčové.

Čtvrtý obraz (9 x 8 veršů) je dramatickým vyhocením příběhu. Erben přechází ze čtyřverší na osmiverší a zároveň kombinuje předchozí veršová schémata - verš sdružený a přerývaný (aabb – v I. a II. části a abcb - ve III. části a vytváří složitější útvar: abcdbdeb). Zhuštění napomáhá naznačit vyvrcholení děje a propojení všech nitek příběhu v uzlovém bodě. Přestože vnitřní boj se odehrává především v nitru dívky a Vodníka, nejvíce prostoru je věnováno vypravěči komentujícímu vývoj děje a matce, která přebírá rozhodující úlohu. Vodník sice přichází třikrát připomenout své ženě její povinnosti (stůl, lože, péče o dítě), ale vědom si své bezmoci mimo vodní říši, omezuje se pouze na žádosti a naléhání. Dívka se Vodníka bojí a nechce se k němu vrátit. Váhá však kvůli dítěti. Není schopna Vodníkovi čelit. Této roli se ujímá její matka s přesvědčením, že ji zachraňuje a vrací do lidského světa. Velmi tvrdě vykazuje Vodníka do jeho světa a nazývá ho „lstivým vrahem“. Rozhodným zákazem udrží dceru doma a nedopustí její návrat k Vodníkovi. Jediným jejím ústupkem je ochota přijmout Vodníkovo

dítě pod svou střechu. Toto řešení je pro Vodníka nepřijatelné a raději sám zničí pouto, které jej s pozemským světem spojuje.

Erbenovo ztvárnění příběhu navozuje celou škálu možných smyslových konkretizací. Postavy zůstávají neurčité, mlhavé, známe jen jejich základní charakteristiky. Velmi zajímavý je fakt, že Erben v roli vypravěče sám nekonkretizuje podobu Vodníka, ani k němu nezaujímá vyhraněně negativní postoj. Vodník se chová tak, jak mu přikazují zákony jeho nadpozemské říše. Jejich neznalost a nepoznatelnost tak znásobuje strach matky o dceru. Čtenář pak na základě znalostí z jiných zdrojů, především z pohádek o vodnících, často vnáší podvědomě do příběhu vlastní představu Vodníka.¹⁸⁴

Fibichova hudba ve shodě s básnickou předlohou vytváří větší plochy, umocňuje a dokresluje různé přírodní scenérie, podtrhuje pověry vložené do děje (výklad snu, předtucha, špatná znamení apod.) Jeho hudební jazyk je ve shodě s jazykem Erbenovým úsporný, přitom rytmicky i melodicky bohatý, často zvukomalebný. Na rozdíl od předchozích koncertních melodramů vzniká *Vodník* nejprve v orchestrální verzi, avšak téměř současně i ve verzi klavírní.¹⁸⁵ Rozbor musí přihlídnout i k instrumentačním kvalitám zhudebnění, z tohoto důvodu budeme analyzovat verzi orchestrální.¹⁸⁶

Fibich zachovává čtyři oddíly Erbenovy básně, avšak zřejmě cítí potřebu větší přítomnosti vypravěče, kterého situuje nad rámec básně do hudby. Proto předesílá krátkou předehru (*Andante*, $\frac{4}{8}$ takt, takty 1–22), v níž stručně zmiňuje klíčové momenty budoucího děje: příznačný motiv Vodníka široce klenutý do tématické plochy zaznívá v hluboké poloze fagotů a kontrabasů a charakterizuje hlavní postavu balady jako skutečného vyslance nadpřirozeného světa. V náznaku se zde objevuje i jasná poloha fléten a hoboju s harfovými akordy – patrně tónomalebné znázornění noční měsíční scenérie. Expresivní houslové sólo přechází do charakteristické zvukomalby (rychlý sestup dvaatřicetin předznamenávající pád dívky do vody a přírazy ilustrující bouchání Vodníka na dveře lidského obydlí). Předehra současně formálně vyvážila krátkou I. a II. část expozice (4 a 7 čtyřverší – v hudbě rozloženo na 57 a 48 taktů) v poměru k III. části (31 čtyřverší – ve 128 taktech) a IV. části (9 osmiverší ve 120 taktech).

¹⁸⁴ Pro českou literaturu je typické polidštvání a zjemňování démoničnosti nadpřirozených sil v porovnání se severskými a německými vzory. Viz MATULA, Josef. *Erbenova Kytice ve srovnání s vybranými německými a českými baladami*. [diplomová práce]. Praha: Pedagogická fakulta Unverzity Karlovy, 2002.

¹⁸⁵ Hudec považuje klavírní verze Fibichových orchestrálních melodramů za klavírní výtahy, jak vyplývá z jejich zařazení v katalogu. Viz HUDEC, Vladimír. *Tematický katalog*, s. 643 a 646.

¹⁸⁶ Stejně tak tomu bude i v případě orchestrálního melodramu *Hakon*.

Celý první obraz (*Allegretto*, $\frac{4}{8}$ takt, takty 23–57) je postaven na příznačném tématu Vodníka (A) v hlavní tónině h moll a bohatým evolučním průběhem celého tématu s krátkými vstupy harfy, flétny a hoboje.

Př. 34 **Vodník** (část I, t. 23–26), **téma A**

Konfrontace výrazně lyrické nálady hudby s textem sémanticky posouvá původní žánrový obraz do roviny tajemného symbolu. Vodníkova slova: „zejtra moje svatba bude“ Fibich podkládá dramaticky vyhrocenou hudbou motivu Vodníkova nadpozemské moci (B), v němž můžeme shledat jistou souvislost (především šestnáctinový postup ve druhém taktu) s hlavním tématem Vodníka (A). Motiv zaznívá jako předzvěst budoucích neblahých událostí, ale hlavně naznačuje skrytou povahu Vodníka.

Př. 35 **Vodník** (část I, t. 47–48), **motiv B**

Pomocí sekvence tohoto dvoutaktového motivu o půltón níže vzniká dominanta (Fis dur) k nadcházející tónině h moll, v níž se opět vrací Vodníkův příznačný motiv v původním tvaru, který v plném tutti orchestru rámuje celý obraz a následně i všechny obrazy další.

Symbolizuje Vodníkův smích (předpis *scherzando*) a pozvolna se vytrácí až do prázdných kvint a postupně klesá do čím dál hlubší polohy, jako kdyby Vodník sám mizel pod hladinou.

Třetí obraz (*Andante*, $\frac{6}{8}$ takt, takty 1–127) začíná charakteristikou vodního světa, motivem D v h moll. Tklivá harmonie uvedená v žesťových nástrojích v dynamice *p* vyvolává emoce tajemné monumentality podvodního království.



Př. 38 **Vodník** (část III, t. 1–3), **motiv D**

Fibich zde vystihl a výrazně umocnil Erbenovu schopnost zobrazit v přírodní scénérii vnitřní duševní stav své hrdinky. Počátek emotivního líčení podvodní krajiny nechává Fibich vyslovit do tiché basové prodlevy. Promluvu člení pouze jednotaktovými názvuky fanfár v *pp*, poprvé v tónině D dur, posléze v d moll. Princip moll-durových změn tónorodu uplatňuje velmi lapidárním způsobem také ve spojení s textem „v poloutmě a v polousvětle“. V momentě líčení aktuální scény, kde Vodník spravuje síť (*Andante*, $\frac{4}{8}$ takt, takty 22–25), zazní jeho příznačné téma (A) v e moll v původní klidné podobě a dále pak plynule přechází do nového motivu v paralelní G dur, který je propojením motivů A a E (takty 26–28), tedy symbolem dvojaké charakteristiky dítěte-vodníčka, aby pak zcela nepozorovaně přešel v nový charakteristický motiv ukolébavky (E), který naznačuje zároveň mateřskou lásku i žal nad ztrátou svobody.

a ženuška jeho mladá chová malé dítě.

Př. 39 **Vodník** (část III, t. 27–29), **kombinace témat A a E**

„Hajej, dadej, mé děťátko, můj bezděčný synu! Ty se na mne usmíváš, já žalostí hynu.“

Př. 40 **Vodník** (část III, t. 31–33), **téma E**

Do této hudební plochy jsou vložena dvě místa konkretizující vnitřní rozpoložení dívky. Poprvé při vzpomínce na matku slovy: „Starala se ubohá...“ (od taktu 45) zaznívá zlověstný motiv Vodníkovy moci (B), který naznačuje, že dívka dává vinu za svůj osud Vodníkovi a jeho zlým úmyslům. Podruhé je motiv Vodníka (varianta A') užit v navazující vzpomínce: „A můj muž - bůh polituj!..“ (od taktu 53).

A můj muž – bůh polituj! mokře chodí v suše,

Př. 41 **Vodník** (část III, t. 53–54), **motiv A'**

Fagotové sólo, které zaznívá, když Vodník okřikuje svou ženu, je tvrdě hněvivou variantou hlavy jeho tématu (A'') ohraničenou na začátku i na konci důraznými přírazy.

Tvoje píseň proklatá, popouzí mne k hněvu

Př. 42 **Vodník** (část III, t. 65–66), **motiv A''**

Ženino odprošování je podloženo motivickou variantou ukolébavky (E') v h moll a následnou modulací, avšak její konečná rezignace je provázena motivem Vodníkovy moci (B).



Př. 43 **Vodník** (část III, t. 73 – 74) **motiv E'**

Nedůvěřivé váhání Vodníka (od taktu 95) je hudebně zdůrazněno polyfonním předivem, v němž se proplétají útržky jednotlivých motivů (motiv A'' i názvuk ženiny ukolébavky E). Z počáteční neimitační dvojhlasé polyfonie přechází plynule v homofonní sazbu (taky 100–105) v souvislosti s textem „nuže dovolím ti já... však poručím...“. Následuje opět polyfonní sazba (s textem: „Neobjímej matky své...“), tentokrát však již tříhlasá, v níž dojde pouze k drobné odměně předchozí polyfonní plochy a dokomponování třetího (vrchního) hlasu.

Neobjímej matky své, ani duše jiné: sic pozemská tvoje láska

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The melody is written in the treble clef and features a series of eighth notes with slurs. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth notes. The score includes dynamic markings 'fp' and 'dolce'.

Př. 44 **Vodník** (část III, t. 107 – 109) **téma A'''**

Poté je sazba opět změněna na homofonní při pronášení příkazu „před klekáním pak se zase vracítež do jezera“.

Krátké připomenutí motivu vodní říše (motiv D – *Grave* $\frac{3}{8}$ takt , takty 117–118) je přerušeno Vodníkovým závěrečným ustanovením: „Od klekání do klekání...“ rozloženým do čtyřtaktí, jehož hudební složka – tlumené houslové tremolo a dlouhé diatonicky sestupující tóny harfy – ilustruje vnitřní prožitek ženy při jeho slovech. Jako

mocné poslední slovo uzavírá obraz čtyřtaktové téma Vodníka (A) v hlavní tónině h moll a v důrazném fortissimu, které však postupně prudce slábne.

Čtvrtý obraz (*Andantino amoroso*, $\frac{3}{4}$ takt) otvírá shledání matky s dcerou, jež je provázeno novým tématem F plným jasu a harmonie.

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

A když dcera v dlouhém čase matku svou obejmě zase, aj, kdo může za zlé míti

Př. 45 **Vodník** (část IV, t. 11–16), **téma F**

Trojí příchod Vodníka (*Lento*, $\frac{4}{8}$ takt, takty 29–70) je hudebně charakterizován umnou kombinací proměn hlavy tématu A. Vodník přichází jako zástupce jiného světa, který reprezentuje neměnnost a neporušitelnost jeho řádu (A). Teprve mnohem později (takty 100–103) se krátce objeví i druhá varianta jeho motivu – motivu moci (B) vyjadřující strach mladé ženy z rozzlobeného manžela. V matčiných kategorických odpovědích v dialogu s Vodníkem se poprvé objevuje i její samostatný motiv (G), z něhož Fibich později staví čtyřtaktové téma.

"Vari od našeho prahu, vari pryč, ty lstivý vrahu, a co dřív jsi večeríval, večer zase v jezeře!"

Př. 46 **Vodník** (část IV, t. 50–53), **téma z motivu G**

Výrazné rytmy a pronikavý zvuk dechových nástrojů vyjadřují lidská vzepření proti démonické moci. Připomínka ženiny povinnosti k dítěti vyvolá její vzpomínku charakteristickým ukolébavkovým motivem (E", takty 71–73). Výstražné tremolo, které doprovází definitivní rozhodnutí matky, vyústí v tónomalebné vylíčení běsnění živlů. Závěr melodramu přes jeho stručnost je hudebně neobyčejně silný: bouře nad jezerem (motiv H), pláč dítěte (I), zloba Vodníkova (A) i strach ženy z Vodníkovy moci (B) gradují podpořeny zvukomalbou až ke strašlivému úderu do dveří.



Př. 47 **Vodník** (část IV, t. 88–89), **motivy H a I**

Motiv Vodníka pod pochmurným tremolem oznamuje neštěstí: jediný ležící tón jako obraz hrůzné strnulosti připravuje posluchače na strašlivý konec, který je pronášen do úplného ticha. V monumentálním závěru nastupuje s plnou silou základní téma Vodníka. Na okamžik se ztiší (takt 116), aby pak s ještě větší silou přešel do tematické čtyřtaktové kody v základní tónině h moll vyjadřující jednoznačné vítězství nadpozemské moci.

Jaké je vyznění Fibichova melodramu a došlo k významovému posunu textu melodramu oproti původní básni? Fibich zde převzal roli zasvěceného vypravěče celého příběhu. Je to on, kdo jazykem hudby sděluje posluchači již v tematické předehře nástin obsahu díla. V jeho podání je Vodník vykreslen jako reprezentant nadpřirozeného světa a jeho zákonitostí, jichž je právem třeba se obávat. Avšak jeho vztah k pozemské dívce ho v kritickém momentu poněkud polidšťuje a tím i oslabuje (viz variace příznačného tématu Vodníka). Dívka nezůstává ve Fibichově pojetí pouze pasivní obětí osudu potrestanou za porušení obecně uznávaných zákonitostí, ale její role je zvýrazněna hudební charakteristikou jejího bohatého duševního vývoje. V souladu s některými výklady Erbenova díla ji vidí Fibich jako reprezentantku lidského světa, hrdinku slabou a podléhající svodům, nevyrovnanou, snažící se uniknout daným zákonitostem, hluboce nešťastnou, ale nepřipouštějící si vlastní pochybení. Role matky v celém příběhu je hudebně potlačena.

Fibichova interpretace klade důraz na státnost této postavy. Matka je představitelkou rozumového řádu lidské společnosti, přísně dodržuje všechna daná pravidla a nezbyvá u ní místa pro pochybení ani soucit s ním. Proto má sílu vyřešit jinak neřešitelnou situaci nehledě na oběti. Fibich také nevynechal žádnou možnost, jak romantickými hudebními prostředky prohloubit náladové líčení přírodních scenérií. Zvláště působivé je bouření živlů v závěrečném obrazu melodramu, kde nechává dokonce zaznívat pláč obětovaného dítěte-vodníčka, čímž apelativně zpřítomnil a vyhrotil celou tragedii.

Případnému rozpolcení skladby, kterou Fibich dělí do čtyř částí odpovídajících jednotlivým zpěvům balady, se snaží vyhnout pomocí užití příznačných motivů či témat, které se v různých podobách objevují v průběhu všech částí. Za pozornost rovněž stojí Fibichovo uchopení kontrastních světů – pozemského a nadpřirozeného – z hlediska harmonického. Zatímco všechny obrazy spjaté se světem nadpřirozeným jsou harmonicky ukotveny v hlavní tónině skladby – tedy h moll, obrazy světa pozemského Fibich systematicky spojuje s tóninou G dur. Tyto dvě základní charakteristiky slouží rovněž jako pojítko mezi jednotlivými částmi díla. Dalším významným principem, který Fibich v rámci cyklu pro jeho stmelení užívá, je princip tematické úspornosti (dané svébytným uplatněním variační techniky). Ten se opět váže na zmíněné dva světy, u všech témat (či motivů) spjatých se světem nadpřirozeným můžeme důkladnější analýzou odkrýt spřízněnost s hlavním tématem A. Tyto podobnosti lze najít jednak v rámci intervalové struktury stavby melodií, v harmonizaci či rytmické struktuře. Podobně je tomu i u všech témat (motivů) propojených se světem pozemským.

V návaznosti na zkušenosti s prací na melodramu *Věčnost*, v němž se Fibich snažil o užití delších témat a tematických oblastí zpracovávajících okamžitě exponované téma, je podobného principu užito i v melodramu *Vodník*. V tomto případě však propojuje Fibich témata důsledněji s významovými prvky a vytváří tak hudební symboly, pomocí jejichž reminiscencí vyvolává v posluchači příslušné asociace. Výsledný tvar melodramu je tak působivější než v případě předchozích melodramatických děl.¹⁸⁷

Důležitou roli zde hraje také instrumentace. Skladatel si poprvé vyzkoušel možnosti kombinace mluveného slova a zvuku velkého symfonického orchestru. Prokázal mimořádný smysl pro vyváženost slova a hudby; mistrovsky vede textovou linku a jednotlivé nástroje tak, že se nikde nepřekrývají. Užívá střídme dynamiky,

¹⁸⁷ Pokud jde o celkové formální členění charakterizuje je Hudec jako „baladické drama o čtyřech kontrastních jednáních“, viz HUDEC Vladimír. *Zdeněk Fibich*. s.74.

nástrojové polohy nežene do krajnosti, využívá dusítka. Jen zřídka kdy předepisuje tutti, a to jen v momentech, kdy se hudba nepojí se slovem, ale zaznívá samostatně (instrumentální úvody, mezihry, dohry). Stejně tak úsporně si počíná v práci s bicími nástroji, které zapojuje pouze v tutti či pro zvukomalebné efekty (spojení s textem „buch, buch“). Neinstrumentuje blokově (tj. smyčce, dřeva, žestě), ale nabízí širší paletu zvukových barev, k čemuž bohatě využívá sólových vstupů jednotlivých nástrojů, zejména dřev. Za zmínku stojí i užití sólových houslí (zvláště ve čtvrtém obraze) a bohaté a citlivé uplatnění harfy, která nezaniká v orchestrálním tutti, ale naopak mívá i sólové vstupy. Způsob práce s témbrovými možnostmi nástrojů dopomáhá k představě tónomalby i charakterizaci postav a dějů. V souladu s traktováním příznačných motivů (témat) jim skladatel často přiřazuje i konkrétní instrumentální barvu.

Jak již bylo zmíněno, zřejmě z ryze praktického hlediska vznikala současně i klavírní verze melodramu. Kromě jejího využití pro korepetici recitátora šlo autorovi zjevně i o to, aby se dílo provozovalo co nejčastěji, a byl si plně vědom náročnosti orchestrálního nastudování.¹⁸⁸

¹⁸⁸ *Vodník* byl proveden už týden po dokončení partitury. Téměř současně vzniklá klavírní verze vyšla tiskem v témže roce v nakladatelství Fr. A. Urbánka (ed.n. U 122, roku 1883)

Královna Ema

Tématem Vrchlického básně *Královna Ema* je severská pověst o roztržce královských manželů Ethelberta a Emy. Po smrti prvorozeného syna se sklíčená královna Ema odebrala do ústraní, aby tak zabránila nechtěnému dalšímu početí. Král ji sice chápe, avšak jeho státnickou povinností je zajistit zemi dědici. Když se mu ani po delší době nepodaří přimět manželku k návratu, svolává sněm a žádá, aby přítomný papežský legát z Říma dal souhlas k rozvodu. V kritický okamžik však přichází nečekaně královna s omluvou a vysvětlením. Právě osudnou noc před sněmem se jí zjevil ve snu zemřelý syn a chtěl znovu na svět. Královna pochopila, co sen znamená, a kajícně se vrací ke králi s rozhodnutím „ženou tvou i matkou chci být zase“ a dochází ke smíření. V závěru je ústy královny otce Svera proklamována myšlenka, že dítě je nejvyšší hodnotou lidského života.

Formálně je příběh vystavěn ve 27 čtyřverších, veršové schéma je čtyřstopý jamb s pravidelným přerývaným rýmem (abcb). První dvě sloky uvádějí do současného děje, dalších osm slok popisuje současnou scénu – královský sněm. Do vypravěčova líčení scény (další tři sloky) je vsunuta přímá řeč krále Ethelberta (10 veršů), v níž obhajuje svůj postoj a vyjadřuje svá přání. Naproti tomu postoj nepřítomné královny nechává Vrchlický probíhat v mysli jejího otce Svera (rovněž 10 veršů). Oběma protagonistům tak autor poskytl stejný prostor k objasnění příčin, které k současnému rozkolu vedly; každý má svou pravdu a oba postoje jsou pochopitelné. Jedná se zde tedy o jakýsi „skrytý dialog“. Zlom v situaci nastane vylíčením nečekaného příchodu královny Emy (3 sloky), která předejde všem jednáním obsáhlým monologem (celkem 11 čtyřverší [!]), v němž bere vinu na sebe, omlouvá se a chce přehodnotit svůj postoj. Jediným čtyřverším končí vypravěč šťastný obrat příběhu, aby v závěru básně nechal ve dvou slokách promlouvat starého Svera – otce Emy. Z jeho úst přichází posláni básně: poznání, že dítě je nad všechny poklady světa. Závěr tak vyznívá jako oslava mateřství, z celkového kontextu básně také vyplývá „politická odpovědnost“ dědičného vladaře zajistit pokračování rodu a dát zemi následníka.

Jedná se přitom o dosti komplikovanou stavební strukturu: báseň je orámována na začátku a na konci dvěma čtyřveršími – v úvodu je to vstup do děje, v závěru posláni příběhu. Vlastní děj se odehrává v rámci jedné scény a má dva dramatické „akty“: zahájení královského sněmu a příchod královny. Každý akt je uveden vypravěčovým líčením ve třech slokách, pak následuje přímá řeč hlavní postavy. Zatímco králově

proslovu je věnováno pouze 2,5 sloky a nepřítomnou královnu zastupuje její otec (2,5 sloky), druhý výstup tvoří téměř výlučně královnin monolog. Je to už skoro divadelní výstup v rámci epické básně a byl to nepochybně stěžejní důvod, proč si Fibich tuto báseň zvolil k tvorbě melodramu.

Navíc ani tento monolog není jednolitý a má vnitřní členění: Po dvou omluvných slokách adresovaných králi následuje líčení snu (3,5 sloky) do něhož je vložena i přímá řeč mrtvého syna (2,5 sloky), kterou královna převypráví. Je to monolog v monologu. V závěrečných třech slokách vysvětluje královna změnu svého životního postoje. Zakončení příběhu – usmíření - shrnuje děj do jedné sloky, závěrečné Sverově přímé řeči s vlastním posláním básně jsou věnovány sloky dvě.

Královna Ema je jediným Fibichovým melodramem, jehož základem není balada. Báseň Jaroslava Vrchlického líčí v baladickém tónu historicky podbarvený psychologický portrét královny. Časté užití přímé řeči postav a především pak rozsáhlý monolog královny dávají básni silný dramatický náboj.¹⁸⁹

Při zhudebnění Fibich volí opět klavírní doprovod. Evidentně zde řeší další semknutí formy. Spěje od drobnokresby ke zhudebnění velkého monologu a prohlubuje psychologickou účinnost hudební složky.

První část (*Allegro fiero*, $\frac{4}{4}$ takt, takty 1–24) je ve shodě s básní věnován expozici témat krále a od něho odloučené manželky. V oblasti „královského“ tématu (12 taktů v d moll) zaznívají dva výrazné motivy – samotný motiv krále (A) a charakteristický motiv dramatické situace (B, takt 5–7), po nástupu textu se hudba omezuje jen na harmonické prodlevy vycházející z motivu krále (A) a nechává vyznít celou první sloku básně.

The image shows a musical score for the first seven measures of the piece 'Allegro fiero'. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is D minor (two flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro fiero'. The score begins with a forte (f) dynamic. The first measure contains a chordal figure. The second measure introduces a rhythmic motif. The third measure continues this motif. The fourth measure introduces a new motif (B) with a piano (p) dynamic. The fifth measure continues motif B. The sixth measure returns to the first motif (A) with a forte (f) dynamic. The seventh measure continues motif A with a fortissimo (fz) dynamic. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Př. 48 *Královna Ema* (t. 1–7), téma krále - motivy A a B

¹⁸⁹ Nejedná se tu o dějový příběh, ale o jakousi divadelní scénu o dvou výstupech. Není tedy pravdou, jak tvrdí Hudec, že „fabule postrádá jakoukoliv dramatičnost“ viz HUDEC Vladimír. *Zdeněk Fibich*. s.76.

V následujícím oddíle (*Meno mosso*, $\frac{3}{4}$ takt, takty 13–23 s přepojením do 24) provází druhou sloku básně kontrastní téma – s motivem královny, či spíše jejich vzájemného vztahu (motiv C).

The image shows a musical score for a vocal piece. The title is 'Královna Ema (t. 13–15), motiv C'. The tempo is 'Meno mosso' and the dynamics are 'pp'. The score is in 3/4 time. The vocal line is for 'Ema.' and the piano accompaniment is for the piano. The lyrics are 'Od něho žije dvacet mil'. The score includes triplets and a 'piangendo' marking.

Př. 49 **Královna Ema** (t. 13–15), **motiv C**

Dvoutaktová mezivěta *più mosso fieramente* pak uvádí první líčenou scénu. Celá první část je tonálně postavena na vztahu tónika - dominanta (d moll – A dur) a vytváří v souladu s básnickou předlohou vnitřně členěný prolog ke zpřítomnělé scéně.

Druhá část (*Moderato e sostenuto*, $\frac{3}{4}$ takt, takty 26–75) evokuje divadelní výstup. Tři čtyřverší, která líčí scénu sněmu, sjednotil Fibich hudebně do dvacetitaktové plochy v d moll (takty 26–44 s přepojením do 45). Jen v mírné obměně zde užívá též motivický materiál v kombinaci s opakovanými osminami na jednom tónu, které přecházejí z pravé ruky do levé (čímž dochází k jejich transpozici). Toto ostinato kombinované s předchozím motivem citového vztahu manželů (C') jakoby vyjadřovalo naléhavost přítomné chvíle a nutnost řešení životní krize. Pokaždé, když se básník zmiňuje o otci Emy, starém Sverovi (který jediný z přítomných zná celou složitost problému), zaznívá motiv „životního dramatu“ (B) z tématu krále. Ale jinak není veršový rytmus příliš vnitřně kontrastní a také hudební tok probíhá bez výrazných dramatických změn, což koresponduje s jednotnou náladou úvodní části básně. Teprve s přímou řečí krále (*Lento*, $\frac{4}{4}$ takt, takty 45–56) přichází změna v charakteru hudby: dvanáctitaktový úsek členěný vnitřně dvakrát po třech taktech přináší zprvu akordické rozklady, které přecházejí v tvrdší ostře tečkované rytmy homofonní sazby. Je to hudební zobrazení duševního hnutí krále Ethelberta (D), který přechází od lítosti a bezradnosti ke striktnímu vymáhání svých zákonných práv, vědom si svých státnických povinností.

Lento

A pravil král: Mne tresci Bůh, však nevím jiné si rady, když musím žít
a v ruce své mít pevně otěže vlády: ☹

Př. 50 **Královna Ema** (t. 44–47), **téma D**

Následující textová gradace podpořená v hudbě dynamickými akcenty (*p-fp-mf-fz*) vrcholí generální pauzou a po ní v hudbě přichází opětná citace dramatického motivu B ($\frac{3}{4}$ takt, takty 57–59), ovšem ztlumená do *pp* a podložená bezprostředně následující další sloce básně „Kol ticho. Sveru do srdce to každé slovo jak dýka.“ Vyústění emoce se odehrává už jen v Ethelbertově mysli, ale zasahuje přítomné. Stejně tak další líčení je hudebně charakterizováno varíovaným návratem druhé části prologu a počátkem prvního výstupu – jedná se o kombinaci motivu C z prologu a ostinata na počátku prvního výstupu C' (takty 60–75).

Druhým výstupem a ústřední scénou melodramu je rozsáhlý a vnitřně diferencovaný monolog kající se královny (*Lento*, $\frac{3}{4}$ takt, takty 76–183). Příchod královny je hudebně charakterizován v levé ruce váhavým synkopovaným opakováním tónu d (opět rytmizovaná prodleva na tónice) v kombinaci s variací nového motivu. Monolog královny začínající slovy: „Já, pane, těžce zhřešila“ provází téma E zjevně příbuzné s motivem C.

stěží: Já, pane, těžce hřešila, ach odpust' vinu moji. Ne královna, jen hříšnice před

Př. 51 **Královna Ema** (t. 93–96), **téma E**

Tento tematický materiál tvoří základ následné velké plochy, jen občas přerušované náznaky tónomalby (například při slovech „já dlouhou chodbou šla“).

Já dlouhou chodbou šla, dalekou,

Př. 52 **Královna Ema** (t. 106–107), **tónomalba**

Snový obraz končí pasáží provázenou pouze dlouhými arpeggiovanými akordy. Následná plocha: „já vzbudila se, pane můj...“ (takty 149–161) převádí královnino vědomí ze sna do reality a provází ji na její cestě ke králi. Je založená na kombinaci tématu E s názvkou motivu B a provázená tremolem v levé ruce. Pozvolna harmonicky opouští tóninu d moll a připravuje nástup D dur. Jednotaktový běh šestnáctin (rozložený akord D dur, takt 162) k textu „a modlila se“ pak utvrzuje optimistickou víru v budoucnost, kterou jí modlitba posílila. Závěrečná slova monologu (prosba o odpuštění) přinášejí v hudbě novou variantu královnina tématu (E).

Šťastné rozuzlení příběhu „Král skočil z trůnu, objal ji / a jástot zazněl síní“ hudebně provází varianta vstupního královského tématu (A) včetně závěrečného dramatického motivu (B), tentokrát opět ztišeného při slovech: „svým očím starý Sver nevěří / a stále rukou je stíní.“ Pouze tremolem akordických sledů zakotvených na dominantě A dur je ilustrováno radostné prozření Svera. (mezivěta, takty 184–191).

Po spojovací mezivětě nastupuje *Tempo I.* a přináší k závěrečné oslavě mateřství pronášené ústy Svera oslavné fanfáry, vytvořené kombinací motivu dramatu (B) i královského majestátu (A). Na okamžik se ztiší názvkem motivu E na slova: „neb dítě poklad z ráje!“ a rozvíjejí se do závěrečné tematické kody (*Andante*, takty 200–211).

Celková forma díla vychází ze struktury textu, jednotlivé reminiscence na hlavní témata či motivy však v celkovém kontextu nevytvářejí přehlednou a zároveň sluchově bezprostředně vnímatelnou formální strukturu.¹⁹⁰ Určitou výjimku tvoří pouze monolog královny v centrální části skladby vystavěný z jediného tématu.

¹⁹⁰ Hudec přirovnává formální strukturu *Královny Emy* s výhradami k prokomponované písni. Viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*, s.76.

Hakon

Vrchlického balada *Hakon* ze sbírky *Nové básně epické* zpracovává podobně jako báseň *Královna Ema* nordickou látku, příběh o odvážném a silném Hakonovi, který vědomě překročí všechna náboženská tabu a vstupuje do posvátného háje k soše boha Odina. Vzdorný Hakon volá Odina, aby ho přímo - bez prostřednictví kněží - mohl požádat o pomoc. Tuší, že překračuje náboženská tabu, ale nehodlá se sklonit ani před bohem. Nikdy se nepodvolil náboženství, nikdy o nic pro sebe neprosil. Teď však prosí za celou zemi, aby ho Odín obdařil nadlidskou silou, s níž by porazil nepřítel a zachránil vlast. Za tuto sílu a výměnou za svobodu své vlasti nabízí svůj život. V silném rozrušení se mu z zdálo, že socha pohnula hlavou a naznačila svůj souhlas. Po chvíli pocítil obrovskou sílu, která mu dovolila vytrhnout i staletý dub. Ihned vyrazil z posvátného háje; do tří dnů se postavil v čelo vojska a svedl vítěznou bitvu s nepřítelem. Dalšího dne je Hakon slaven jako hrdina. Neopájí se však svou slávou a spěchá domů k milované snoubence. Neuvědomí si, že je stále ještě obdařen mimořádnou silou, a pevně ji obejmě. Smrt milované bytosti jeho vlastní rukou je pomstou boha za lidskou zpupnost. Hakon pochopí, že bůh si vybral cenu nejvyšší. V žalu odnáší tělo snoubenky do posvátného háje, ale nadpřirozená síla ho cestou již opouští. Všichni ztichnou, když Hakon klesne k nohám Odinovy sochy s tělem své milé. Ale ani bolest ho nezlomí. Znovu hrdě vstává a odevzdává Odinovi svoji oběť. Tím považuje svůj závazek k němu za vyrovnaný a neskrývá své pohrdání nad ubohostí takové pomsty. Důležité je, že jeho vlast je opět svobodná. Jeho vlastní život, život jedince, nemá větší ceny než „krůpěj vody v moři“. Nelpí na svém vlastním životě a na důkaz, že setrvává ve vzdoru vůči bohu a cítí se morálním vítězem nad ním, vrhá se do plamenů. Když skočí do posvátného ohně, kněží i bojovníci, kteří byli svědky jeho sebevraždy, zděšeně utíkají ve strachu před bohem. Nestane se však nic - jeho socha dál stojí nehnutě na své skále jako symbol bezcitnosti vůči lidskému osudu. Pohanská nordická látka je v pojetí básníka Jaroslava Vrchlického interpretována novodobým způsobem.

Formálně je tato balada členěna do čtrnácti osmiverší poněkud složitějšího tvaru stance, kdy se kombinuje rým střídavý a obkročný ve schématu: ababcdc. Základem je pětistopý trochej, ovšem pravidelně krácený v sedmém verši na třístopý a často také

narušovaný přechodem do daktylského rytmu: „Kolem dubů stovčkových stín mračný / a skal divé spousty skupeny“. Jednotlivé básnické obrazy se zde nestřídají ve vyvážených proporcích jako například ve *Štědrém dnu* či *Vodníkovi*.

Centrální scénérií je posvátný háj se sochou Odina, kam přichází Hakon jako jeho domnělý „protihráč“ (8 x 8 veršů). Na pozadí tohoto obrazu však probíhá střídání statických a dynamických prvků: mýtický velebný, ponurý noční háj se prolíná s reálnou živou přírodou – pohyb rostlin, zvířat, příchod člověka (3 x 8 veršů), monolog Hakona (3 x 8 veršů), vyčkávavý klid (8 veršů), změna - vyslyšené přání (8 veršů).

Obraz vítězné bitvy (8 veršů), setkání s milou (8 veršů) a zpáteční cesty do posvátného háje (8 veršů) tvoří kontrast, kde se v rychlém sledu odehrají všechny dějové události: vítězná bitva a oslava hrdiny, setkání s milovanou osobou a její tragická smrt, zoufalství, rezignace a ztráta síly.

V posvátném háji před sochou Odina se odehrává závěr balady (3x 8 veršů), kam je doprostřed líčení vložen Hakonův druhý monolog (8 veršů).

Ve Fibichově melodramatické tvorbě představuje *Hakon* další vývojový článek. Fibich zde poprvé sáhl po postavě hrdiny, který neváhá a hodlá obětovat svůj život za ohroženou vlast. Je to téma z okruhu společných zájmů Vrchlického i Fibicha, které je rovněž zpracováváno později v opeře *Pád Arkuna*. Severská tematika se objevila už v předchozím melodramu *Královna Ema*, kde je sice také řešen rozpor mezi zájmy soukromými a zájmy země, avšak pouze jakousi privátnější formou v rovině mezilidských vztahů panovnického páru a není vyhrocen k obětování života. Výběr látky se tak zdá být bez bližší souvislosti obou děl. Hakon - hrdina, který bojuje svůj vnitřní boj mezi zájmy státu a svými soukromými, je velké téma, které roste až k antické monumentalitě.

Podobně jako *Vodník* byl *Hakon* psán již s představou orchestrálního zvuku a stejně tak vznikala současně verze klavírní a orchestrální. Nejedná se však o „pouhý“ klavírní výtah, ale o samostatnou verzi určenou ke komornímu provozování, která umožňuje i poněkud odlišný způsob interpretačního řešení.

Fibichovo hudební uchopení je vyvážené ve všech aspektech.

Prolog - *Sostenuto assai* ($3/2$ takt, takty 1–17) se pohybuje převážně v tóninách Des dur – F dur. Je hudební charakteristikou boha Odina a všeho, co symbolizuje. Vyjadřuje monumentální klid a velebnou důstojnost věčnosti. Téma Odina (A) je složeno z několika motivických variant, dvakrát přerušovaných vloženou mezivětou, která však v průběhu skladby nabývá podstatnější funkce.



Př. 53 **Hakon** (t. 1–2), **motiv A**

Takty 8–9 jsou jen jakýmsi názvukem, takty 12–14 pak již přináší kontrastní dynamický motiv B, který symbolizuje vše pozemské, tj. přírodu a život na zemi, který je Odinovi podřízen.¹⁹¹



Př. 54 **Hakon** (t. 12–13), **motiv B**

Po prvním názvuku pohybu se v taktu 10 vrací opět základní motiv Odina, tentokrát již s textem básně: „Kolem dubů stovčých stín mračný / a skal divé spousty skupeny“, dopovězeným po mezihře: „na oltáři skalném osamělá / příšerně se bělá / v klamném svitu luny socha Odina.“ Tato statická velebnost scenérie je umocněna ještě zcela ztišenou dynamikou (*pp – p – mp*). Její vyličení je v hudební složce přerušeno již zmíněnou mezivětou se změnou tempa i rytmu (*poco più mosso*, $\frac{3}{4}$ takt, takty 13–15), vycházející s textu básně: „v mraku pouze sup se mihne lačný, / slizký had jen shnilé přes kmeny; / v šeru, kde svit denní shasíná...“ Tím Fibich podtrhl vnitřní kontrast první sloky Vrchlického básně.

¹⁹¹ Dosavadní literatura, která hovoří o *Hakonovi*, tento problém neřeší. Výjimkou je Vladimír Hudec, který považuje tento motiv za předzvěst „motivů Hakonovy síly“, jehož uvedení situuje do taktů 18–21. Vedlo ho k tomu nepochybně poznání, že Fibich potřeboval ještě jedno kontrastní téma jako dynamizující prvek, když nechtěl postavit proti sobě přímo motivy Odina a Hakona jako rovnocenných protihráčů. Zdá se však, že Hudec při svém hodnocení nevzal dostatečně v úvahu spojení hudební složky s konkrétním básnickým textem. Viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*, s. 92.

Následující *Allegro* ($\frac{4}{4}$ takt, takty 18–45) v b moll charakterizuje Hakona jako „pozemského“ hrdinu. Jeho „uvedení na scénu“ je důmyslně načasováno. Motiv B – motiv „pozemskosti“ (8 taktů na začátku a 8 taktů na konci *Allegra*) se pojí s líčením živé přírody, rostlin, zvíře i Hakona, pokud je prezentován jako obyčejný člověk (např.: „V trávě šum, viz větve níž se chýlí, / kdo se blíží pružným po mechu? / Husté kapradí a bujné býlí / kloní se a zvedá v pospěchu;“ (takty 18–25),¹⁹² zatímco příchod Hakona jako hrdiny ve střední části *Allegra* je spojen s fanfárovitými akordy (takty 26–29) a následnou gradací, která vyústí až v majestátní uvedení Hakonova motivu (C) v plném zvuku orchestru (dynamika *f*) po slovech: „Každý zná ten pohled, to jest Hakon.“



Př. 55 Hakon (t. 31–33), motiv C

V této části skladby Fibich vyřešil dynamický nepoměr vztahu slova a hudby užitím dramatických pauz mezi jednotlivými verši, do nichž zaznívá dvojí uvedení Hakonova motivu. Následující osmitaktí (rozvíjející se motiv B) se opět vrací do dynamiky *p* v souladu s líčením strachu a lidské úzkosti před bohem a jeho nevyzpytatelnou krutostí. Hakonovy zjitřené emoce vyjadřuje i zrychlené tempo (*meno mosso*) a přechod do $\frac{3}{4}$ taktu. Při jeho popisu „pozdě již své tuší nebezpečí, / srdce buší v křeči, / strhaný zrak plaše těká dokola“ však Fibich už naznačuje, že hrdina básně strach překoná, což činí tím, že Hakonův motiv uvádí v dynamické gradaci v tónině E dur.

Formální členění tak propojilo hned dvě sloky básně v jeden dynamicky se vyvíjející obraz. Zároveň vytvořilo expoziční část skladby s uvedením dvou silných hudebních témat (Odin – A, Hakon – C), doplněných tématem „pozemskosti“ – B, které svou

¹⁹² Podobně srovnaj další místa skladby: „kdo v háj boha vkročí, ztracen jest! / Teď zde stojí [Hakon], skrání mu plápolá, / pozdě již své tuší nebezpečí - / srdce buší v křeči, / strhaný zrak plaše těká dokola.“ (takty 38–45), „Překročil jsem háje tvého lem, / v pýše svojí vzlét jsem nad člověka, / vím, smrt na mne čeká -“ (takty 76–78) a další.

hybností, neklidem a prchavostí kontrastuje s monumentální státností motivu boha i monumentálností motivu hrdiny národa.

Po tomto uvedení následuje evoluční část (na způsob sonátového provedení), kdy krátké hudební úseky podtrhující adekvátní básnické obrazy pomocí variačních obměn a rozvíjení exponovaných motivů vytvářejí celkový dojem gradačního oblouku, který provází Hakonův rozsáhlý monolog.

Úsek *Maestoso – Allegro – Lento* ($\frac{4}{4}$ takt, takty 46–69), pohybující se v tóninách C dur – e moll, propojuje opět dvě sloky básně: Hakonovo hrdé oslovení boha a jeho pokorně vyslovenou prosbu. Celá plocha je vystavěna na obměnách motivu Hakona (C); nejprve zaznívá v podobě blízké základní charakteristice, pak se proměňuje podle charakteru textu (C', C'') pomocí všech výrazových složek včetně instrumentace. Mezi těmito motivy je vložen dvoutaktový úsek tónomalby, podtrhující slova: „vůz vichrů, blesků spřežení“ (takty 55–56) či nenápadné reminiscence motivu Odina (takt 51 „jediný jsem trval v mlčení“ – kde těmito slovy se Hakon povyšuje na roveň bohu, a takty 60–61: „Nikdy ani nemyslil jsem ve snu, / že se octnu tady – před tebou“). Z „lyrické“ varianty Hakonova soucítění s vlastní (C') se vrací zpět základní varianta (C), když protagonista vyslovuje své přání: „Síla obrovská necht' mým je věnem, / dokud vrahů domov není prost!“ (takty 74–75), která podtrhuje hrdost Hakonova postoje. I Hakon však zná své možnosti, jak charakterizuje pokornější „*meno mosso*“ (v dynamice *pp* a $\frac{3}{4}$ takt), kdy slova „Překročil jsem háje tvého lem, / v pýše svojí vzlét jsem nad člověka, / vím, – smrt na mne čeká“ provází motiv B. Hakon nabízí Odinovi protihodnotu: svůj život. Dvoutaktím, podpořeným pouze dvěma razantními akordy ve *ff* na slova: „Svobodu dej vlasti / a můj život vem!“ vrcholí Hakonův monolog.

Lento ($\frac{3}{2}$ takt, takty 81–86) uvádějící slova: „Ticho kolem. V svitu lunny bledém ...jak by Odin zvolna hlavou hnul.“ podložená prodlevami a sekvencemi, vyústí do ztlumeného zaznění dvoutaktového motivu Odina (A). Zde Fibich rozděluje osmistrofý text básně na dvě čtyřverší a druhou část textu „V trávě listí náhle divný rej...“ vkládá do samostatného oddílu *Allegro moderato* ($\frac{2}{2}$ takt., takty 87–133), tvořeného zprvu chromaticky vedenými basovými tremolovými prodlevami, z nichž občas proznívá motiv „pozemskosti“ (B). Motiv B přechází při další sloce básně do varianty motivu Hakonova (C'') – jeho síly. Opojení nadlidskou silou pak přechází v další vlně gradace přímo do líčení bitvy (v taktu 121) a propojuje tak dva po sobě jdoucí obrazy básně v jeden celek rychlého tempa, završený osmitaktovou gradační mezivětou ($\frac{3}{4}$ takt, *sempre crescendo*, *piú mosso*, takty 126–133), která končí generální pauzou. Vrchol

skladby tvoří následující *Largo* ($\frac{4}{4}$ takt, takty 134–136), kdy široké držené akordy v C dur podtrhují vítězné prohlášení: „Slunce vzešlo. Vlast již okovů zbavena jest.“ Obraz vítězství rozvádí Fibich hudebně do monumentální podoby *Allegra maestosa* ($\frac{3}{4}$ takt, takty 137–153, tóniny D dur – a moll – C dur), vystavěného na fanfárovitém motivu C (Hakon - hrdina) a přechází pětiktaktovou mezivětou (takty 153–157) do názvu varianty C', předjímající text „a spěchá k domovu“ (takty 157–163) se zastavením právě na těchto slovech (přechod do $\frac{2}{4}$ taktu, koruna). *Andantino* ($\frac{3}{4}$ takt, B dur, takty 164–173) pak přináší pasáž vystavěnou na variantě motivu C' při Hakonově shledání s milenkou. Motiv je uveden zvuky harfy a lyrickou melodií hoboje. V následujícím *Lentu* se tento motiv proměňuje z dur do moll, když milenka v Hakonově náručí umírá. Na slova „mrtva klesla“ jej přeruší tiše zaznívající motiv Odina (A). Znovu se dvakrát vrací motiv Hakonův – s třítaktovou gradační mezivětou uprostřed – vždy v kombinaci s motivem „pozemskosti“ (B), když Hakona přepadá zoufalství a když ho opět opouští nadpřirozená síla. Až tónomalebně působí shora rozložený kvintakord f moll, kterým je vystižen momentální úbytek Hakonových sil tělesných i duševních, kdy „sotva v kleče milenku svou vleče ve zoufalém pláči k soše Odina“. Propojujícím článkem k následující repríze je šestitaktový modulační úsek (*sostenuto*, $\frac{4}{4}$ takt, takty 193–198), členěný po dvoutaktích, který se váže k prvnímu čtyřverší sloky: „Vkročil v háje klenbu šumnou, tmavou...“ Motivicky se pozvolna propracová-vá k reminiscenčnímu náznaku vítězných fanfár v kombinaci s motorickým pohybem motivu B.

Repríza (od taktu 199) začíná opět basovými prodlevami evokujícími klid věčného Odina a provázejícími verše: „Ztichly zpěvy, utajil se ruch, / k nohám boha klesl Hakon s tělem.“ V *Maestosu* je střídá motiv Hakona v jeho hrdinské podobě (C). Motiv je opět přerušován vloženými názvuky jednak motivu Odina (A) při Hakonových slovech: „vítězně ti vrhám pod nohy / oběť pomsty tvé i svého bolu; / ve své moci, jak jsi ubohý!“ a jednak motivu B při slovech: „Hranice již hoří!“ (*Allegro*), končící ovšem třemi ostře sforzátovými akordy ve vrcholu: „Za tebou i do Valhaly jde můj vzdor!“ a doslovený ještě proměnou do varianty motivu C" (obdobně jako v taktech 57–59). *Andantino* ($\frac{3}{4}$ takt, B dur, takty 226–231) ještě jednou přináší variantu C' Hakonova motivu při jeho rozloučení s mrtvou milenkou, přerušeném připomínkou motivu „pozemskosti“ (B) a následnou tónomalbou Hakonova skoku do ohně. Tím je podtržena Hakonova nezlomnost a vzdor vůči bohu.

Tempo I. ($3/2$ takt, Des dur – F dur, od taktu 235) má funkci tematické kody. Líčí dovětek baladické tragedie „zástupem křik letí, žasnutí, bojovníci, kněží, v zmatku plachém utíkají strachem.“ podložený motivem B, který navozuje svým kinetickým založením obraz bezhlavého úprku. Současně zaznívá v basech těžko postřehnutelný motiv Odina (A) jímž Fibich zdůraznil jeho neomezenou moc nad lidským osudem. Teprve když dozní pohyb šestnáctin, objeví se motiv A zdánlivě nečekaně v posledních čtyřech taktech (Maestoso) v závěrečné gradaci *mf–f*. Ta se v posledních dvou taktech při slovech „jen bůh na své skále stojí bez hnutí“ opět ztiší do *pp*. Návratem k začátku díla Fibich uzavřel náladový rámec příběhu: monumentální nehybnost a důstojnost věčnosti, umocněnou ještě zcela ztišenou dynamikou (*pp*). Současně hudba předává slovo recitátorovi, aby na samém konci díla zaznělo srozumitelně recitátorovo slovo.¹⁹³

Sevřenost a spád dějové linky balady umožnila zpracovat melodram jako jednotlivý dramatický útvar na způsob volné sonátové formy se sofistikovanou motivickou prací. V souladu s pravidly sonátové formy exponuje Fibich tři témata: téma Odina (A), téma „pozemskosti“ (B) a téma Hakona (C), s nimiž ve svém zhudebnění zachází jako s tématy sonátovými.¹⁹⁴ Po exponování těchto základních témat nastupuje v taktu 38 rozsáhlé provedení, v němž jsou témata znovu zpracována, kombinována apod. Nástup tématu Hakona (C) v taktu 202 lze chápat jako začátek reprízy. Skladbu uzavírá katarze v podobě výrazného uplatnění motivu B, symbolu všeho pozemského (takty 235 a dále) a závěrečná citace Odinova tématu A, symbolu všeho věčného.

Hakon i po stránce instrumentační působí jako přímá příprava na podstatně rozsáhlejší dílo. Partitura *Hakona* je daleko hutnější než partitura *Vodníka*. Fibich užívá poměrně často tutti orchestru, častěji se vyskytuje „bloková“ instrumentace, které se až dosud spíše vyhýbal, daleko více užívá bicích nástrojů. Zde si, naplno vyzkoušel možnost skloubit bohatství orchestrálního zvuku s požadavkem srozumitelnosti slova. Zdařilo se mu i formální semknutí skladby spojené s nápaditou motivickou prací ve shodě s obsahem a výrazem textové předlohy. Plný orchestrální zvuk a formální ucelenost vystupňovaly celkový účín ideje díla. V kontextu vývoje Fibichova melodramu představuje *Hakon* vrchol, k němuž autor v žánru koncertního melodramu dospěl.

¹⁹³ Domnívám se, že Hudec nemá pravdu, když považuje toto závěrečné *pianissimo* za projev Odinovy rezignace. Právě naopak: Odinova moc je absolutní, neměnná a věčná. Po dramatické lidské tragedii, kdy musel trochu „zahřítat“, se vše opět ztiší, jakoby se vůbec nic nestalo. Srov: HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*, s. 92.

¹⁹⁴ Ke stejnému názoru došel i Hudec, viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*. s. 93.

Problematika pramenné základny k melodramům Zdeňka Fibicha

Rukopisy

Autografy melodramů Zdeňka Fibicha jsou uloženy v jeho pozůstalosti v hudebněhistorickém oddělení Českého muzea hudby. Melodram *Štědrý den*, op. 9 se dochoval v autografním opisu klavírní verze, datovaném 23. března 1886 (sign. S 80/107). Jedná se s největší pravděpodobností o autorův opis původního autografu či tištěného vydání, s nímž se až na nepatrné odchylky shoduje. Dochován je i Fibichův autograf nedatované pozdější orchestrální verze tohoto díla pravděpodobně z roku 1899 (sign. S 80/106). Jde o úplnou orchestrální skicu a není bez zajímavosti, že text je vepsán do not cizí rukou, stejně jako notové klíče a některé další značky. Autografy dalších tří klavírních melodramů *Pomsty květin* (s. op.), *Věčnosti*, op. 14 a *Královny Emy* (s. op.) jsou dnes nezvěstné. Orchestrální melodram *Vodník*, op. 15 se dochoval v autografu partitury s datací 4. února 1883 (sign. S 80/108) i v nedatovaném autografním opisu klavírní verze (sign. S 80/109), pokládaném autorkou muzejního inventáře fondu za provozovací materiál Fibichův.¹⁹⁵ Obě verze jsou opatřeny autorovým podpisem. Podle zjištění Vladimíra Hudce je text v klavírním partu psán rukou Betty Fibichové.¹⁹⁶ Stejně tak se dochovaly se i oba původní autografy posledního koncertního melodramu *Hakon*, op. 30. Autograf klavírní verze dokončený 16. ledna 1888 (sign. S 80/99) sloužil jako tisková předloha prvního vydání, o čemž svědčí vepsané nakladatelské číslo a drobné vpisky.¹⁹⁷ O měsíc později byl dokončen autograf partitury orchestrální verze s datací 17. února 1888 (sign. S 80/98).

Na Fibichových rukopisech je patrné, že si autor s přesným vepsáním textu do not příliš starostí nedělal. Zdá se, že si zpočátku ani nebyl vědom možných problémů, které nepřesný zápis přináší. Jeho charakteristický drobný notový rukopis umožnil vpisovat text v lineárním směru zcela plynule bez ohledu na taktové čáry. Protože Fibich byl zpočátku sám interpretem klavírního partu svých koncertních melodramů, mohl se spolehnout, že případné problémy recitátora se souhrou recitace a hudby vyřeší při zkouškách. Zřejmě až praxe Fibichovi ukázala, že je třeba v tomto směru větší pečlivosti. V melodramu *Vodník* už je hudební i textová složka vypracována

¹⁹⁵ CHADOVÁ, Anna. *Zdeněk Fibich*, inventář fondu (S 80). Praha: Národní Muzeum – České muzeum hudby, hudebněhistorické oddělení, 1999.

¹⁹⁶ HUDEC, Vladimír. *Tematický katalog*, s. 643.

¹⁹⁷ Rukou nakladatele jsou psány jen poznámky a přípisy v němčině, notové korektury jsou psány rukou autora stejně jako poznámka v němčině, zřejmě pro sazeče.

daleko podrobněji. Text je umístěn nad osnovou a v místech, kde si autor vysloveně přál, aby obě pásma zapadla přesně do jednoho organického celku, podtrhl slova básně nad příslušným taktem. V rukopisných orchestrálních partiturách *Vodníka* i *Hakona* pak raději volí dvouřádkové umístění textu tam, kde by musel porušit zamýšlenou vertikální shodu.¹⁹⁸

Notové tisky

Melodram *Štědrý den* vyšel poprvé v roce 1880 v nakladatelství Františka Augustina Urbánka v Praze (ed. č. U 17) s věnováním první interprete tohoto díla Otílii Sklenářové-Malé. Je možné předpokládat, že je svou podobou nejbližše dnes nezvěstnému autografu, který zřejmě sloužil jako tisková předloha. Ve stejné podobě se *Štědrý den* dočkal dalších šesti vydání. Protože se jednalo o první Fibichův melodram a zkušenost s vydáváním děl tohoto druhu neměl ani vydavatel,¹⁹⁹ je z tisku patrné, že především umístění textu v notovém zápise je dosti nahodilé a navíc je umístěno nepřehledně mezi obě osnovy klavírního partu. Nástupy promluv se shodují se začátky jednotlivých hudebně-motivických ploch, ale následně už je text rozmístěn volně, takže často na konci básnické sloky přesahuje do hudby už zcela jiného charakteru. Tato nelogičnost je spíše dokladem nedostatečné připravenosti technického zpracování než výpovědí o Fibichově představě.²⁰⁰

Už ve vydání dalšího Fibichova melodramu *Pomsta květin* v roce 1881 (ed. č. 72) je možno pozorovat, že si vydavatel i autor vzali z minulých chyb ponaučení. Text je traktován nad notovou osnovou, což je pro recitátora daleko přehlednější. Předěly textové a hudební jsou již lépe synchronizovány. Toto dílo pak vyšlo ve stejné podobě ještě jednou.

V roce 1883 a znovu následně ještě dvakrát vyšel v Urbánkově nakladatelství i melodram *Věčnost* (ed. č. U 104) s Fibichovým věnováním příteli Dr. Karlu Pippichovi, opatřený v textu i německým překladem Josefa Korna. Zde už je znát, že

¹⁹⁸ I v případech, že je text vepsán cizí rukou, dělo se tak pod kontrolou autora, o čemž svědčí jeho drobné korektury.

¹⁹⁹ Fr. A. Urbánek (1842–1919) otevřel vlastní závod v Praze roku 1871 a zprvu vydával spisky a školní pomůcky. S bratrem Velebínem vybudovali hudební nakladatelství a od roku 1879 vydávali hudebniny. Prvním vydaným dílem vůbec byl Fibichův *Smyčcový kvartet g moll*. V nakladatelských katalogích firmy i na soupisové zadní straně dobových tisků do roku 1946 je vydávaná melodramatická produkce řazena chronologicky. *Štědrý den* je nesporně prvním vydávaným melodramem. Viz URBÁNEK, Fr. A. *První český všeobecný seznam hudebnin se zvláštním zřetelem k českým skladatelům*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1880.

²⁰⁰ O nápravu se pokusilo osmé vydání v roce 1946, tištěné z nově rytých desek.

skladatel dospěl k poznání, že svou vizi vztahu slova a hudby musí v notovém zápisu ještě více upřesnit. V tiskovém vydání melodramu *Věčnost* se poprvé objevuje určitý návod: slova, která autor zamýšlel umístit nad přesné místo do not, jsou zde podtržena. Vydavatel pak v tištěné návodní poznámce na jeho závaznost upozorňuje interprety.²⁰¹

Ve stejném roce vydal Urbánek již takto vybavenou klavírní verzi *Vodníka* (ed. č. U 122), věnovanou autorem Josefu Nešverovi. Stejně jako u *Štědrého dne* se tato skladba dočkala dalších šesti vydání z týchž rytých desek.

Z dosud neznámých příčin nedošlo k vydání pátého Fibichova koncertního melodramu *Královna Ema* v Urbánkově nakladatelství, ale u Josefa Richarda Vilímka, kde tato skladba vyšla jako hudební příloha *Humoristických listů* 18. srpna 1883.²⁰² Teprve roku 1911 se dočkala samostatného nového vydání u Mojžíra Urbánka (ed. č. M.U. 536). Tento fakt by mohl vysvětlovat, proč melodram *Královna Ema* není uváděn v některých encyklopedických heslech při výčtu Fibichových melodramů a proč se mu nedostalo takového rozšíření v provozovací praxi.

V roce 1888 vydal Urbánek klavírní verzi melodramu *Hakon* s věnováním dalšímu oblíbenému Fibichovu interpretovi Jakubu Seifertovi (ed. č. U 405). Stejně ryté desky byly použity i pro následující tři vydání.

K novému edičnímu zpracování dvou nejpoblárnějších Fibichových koncertních melodramů na texty Karla Jaromíra Erbena došlo až ve čtyřicátých letech 20. století. U firmy Fr. A. Urbánek a synové vyšlo osmé vydání *Štědrého dne*, ed. č. U 17 (1942) a sedmé vydání *Vodníka*, ed. č. U 122 (1946). Vydání připravili redaktori Ferdinand Pujman a Jan Hanuš a označili je jako „kritické vydání“.²⁰³ Původní poněkud vágní Fibichovy pokyny ohledně frázování, agogiky, dynamiky apod. jsou zde vypracovány do všech podrobností. Jako srovnávací materiál posloužila i orchestrální verze obou melodramů.²⁰⁴ Problémem tohoto vydání je úprava textu, který je členěn ve vztahu k hudbě podle přesných pravidel vytvořených editorem textové složky

²⁰¹ FIBICH, Zdeněk. *Věčnost*, op.14. Praha: Fr. A. Urbánek, 1883. Na druhé straně titulního listu je česky a německy uvedeno: „Doprovázející podřídí se přednášejícímu tak, aby v místech, kde hudba s textem pokračuje, hlas deklamátorův nebyl zvukem klavíru kryt. Podtržená místa v textu musí býti doprovozena těmi akordy, které jsou jim podloženy.“

²⁰² FIBICH, Zdeněk. *Královna Emma*. Praha: J. R. Vilímek, *Humoristické listy*, 18.8.1883, r. 25, č. 33, s. 274, hudební příloha, s. –4.

²⁰³ FIBICH, Zdeněk. *Štědrý den*, op. 9. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1942. FIBICH, Zdeněk. *Vodník*, op. 15. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1946. Na tato vydání se váže i následná příprava týchž editorů prvního vydání orchestrální partitury v nakladatelství Orbis 1950.

²⁰⁴ Přesný popis edičních zásahů uvádí ediční poznámka ed. Věry Šustíkové a Jany Fojtíkové ve vydání melodramů *Štědrý den* a *Vodník* v roce 2003. Viz FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Melodramy Štědrý den a Vodník*. Praha: Amos Editio, 2003.

Ferdinandem Pujmanem. Slova jsou rytmizována v duolách, triolách či kvartolách, oddělována propočítanými drobnými pauzami a přesně umístěna v taktech. Na některých místech Pujman dokonce zvolil polyrytmické řešení, kdy například hudba plyne ve $\frac{3}{4}$ taktu a textu je předepsán takt $\frac{4}{4}$. Tento postup nerespektující požadavek přirozenosti mluvního projevu však zjevně odporuje autorovým intencím.²⁰⁵ Přestože Pujmanovy snahy o vypracování přesného interpretačního návodu zašly příliš daleko, měla jeho práce určitý přínos. Přesně rozkryl vztah veršů a příznačných motivů v hudbě a rozčlenil text v souladu s hudebními frázemi. Toto upřesnění ovšem bez jeho zavádějícího rozpracování do větších podrobností, které se navíc ukázalo v praxi nerealizovatelné, posloužilo následně jako určité východisko dalším editorům.

V roce 1967 došlo k prvnímu soubornému vydání všech šesti koncertních melodramů Zdeňka Fibicha.²⁰⁶ Editoři Jarmil Burghauser, Antonín Pokorný a Karel Šolc se poučili na předchozím vydání Pujmanově, ale dál šli vlastní cestou, která více odpovídala původnímu záměru autora. Rozmístění textu sice ponechali víceméně podle Pujmana, avšak zbavili zápis všech nadbytečných rytmických znamének. Tak recitátorovi usnadnili orientaci a poskytli možnost zacházet s textem v rámci jednotlivých hudebních frází volněji, aby se mohl soustředit především na dramatický účín svého výkonu. V některých místech však vrátili notový zápis do podoby předchozího vydání, čímž zde nechtěně znovu obnovili i určité nejasnosti synchronizace slova a hudby a z toho pramenící interpretační problémy technického rázu.

Nově vyvolaná potřeba cizojazyčných překladů Fibichových melodramů koncem devadesátých let vedla k prvnímu vydání melodramů *Štědrý den* a *Vodník* s podloženými překlady Erbenových básní i v němčině a angličtině.²⁰⁷ Přitom došlo k novému edičnímu zpracování na základě analýz všech předchozích vydání a jejich srovnání s dochovanými autografy. Hlavními editory byli Věroslav Němec, Věra Šustíková, Jana Fojtíková. I když edice není označena jako kritická, obsahuje podrobné

²⁰⁵ Pujman vychází zcela z hlediska čistě hudebního a nerespektuje vždy zákonitosti textu. Zápis je tak zatížen neúměrně číselnými údaji, že znesnadňuje úlohu recitátorům, kteří nejsou do té míry školeni v hudební teorii. V důsledku toho brání bezprostřednímu hereckému výrazu. S ním, jak se zdá, Pujman ani nepočítal, neboť v předmluvě k vydání se zmiňuje o interpretech-pěvcích [!].

²⁰⁶ FIBICH, Zdeněk. *Melodramy* (Souborné vydání), Praha–Bratislava: Společnost Zdeňka Fibicha a Editio Supraphon, 1967. K vydání připravili Jarmil Burghauser, Antonín Pokorný a Karel Šolc, předmluvu napsal Jaroslav Jiránek.

²⁰⁷ Potřeba byla vyvolána vznikem „Mezinárodní soutěže Zdeňka Fibicha v interpretaci melodramů“ v Praze v roce 1999. Soutěžní podmínky byly nastaveny tak, aby soutěž posloužila i propagaci Fibichova díla v zahraničí. (V 1. kole soutěže je povinnou skladbou jeden z těchto dvou melodramů i pro zahraniční účastníky. Ti mohou melodram recitovat v překladu do svého rodného jazyka.)

ediční poznámky.²⁰⁸

Na toto vydání metodologicky navázala edice dalších dvou Fibichových melodramů *Královna Ema* a *Hakon*, vydaná v roce 2009 s podloženými dvojjazyčnými překlady textů Jaroslava Vrchlického.²⁰⁹

Příklad 1: ediční zpracování podložení textu v jednom z vrcholů melodramu *Štědrý den*

Example 1a shows a musical score for the melodrama 'Štědrý den'. It consists of two systems of music. The first system is marked with a circled '10' in the top left. The lyrics are: 'znám jej, znám! na něm / ta kytka, co dostal ode mne — můj milý'. The second system has lyrics: 'bože! Václav sám! Na nohy skočí, srdce jí bije;'. The word 'Václav' is highlighted in yellow. There are blue annotations: a circle around the first measure of the second system, a bracket under 'Václav sám!', and a circle around the first measure of the third system. The dynamic marking 'pp' is present at the end of the second system.

příklad 1a – vydání z roku 1880

Example 1b shows a musical score for the melodrama 'Štědrý den', similar to Example 1a but with different annotations. The lyrics are: 'znám jej, znám! na něm ta kytka, co dostal ode mne, můj milý bože!'. The first system has the same lyrics as Example 1a. The second system has lyrics: 'bože! Václav sám! Na nohy skočí, srdce jí bije;'. The words 'Václav sám!' are highlighted in yellow. There are blue annotations: a circle around the first measure of the second system, a bracket under 'Václav sám!', and a circle around the first measure of the third system. The dynamic marking 'pp' is present at the end of the second system. There are also red annotations: a circle around the first measure of the third system with the text 'Mluvěti 2:3' next to it, and another circle around the first measure of the fourth system with the text 'Mluvěti 2:3' next to it.

příklad 1b – vydání z roku 1942

²⁰⁸ FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Melodramy Štědrý den a Vodník*, Praha: Amos Editio, 2003. (První vydání klavírní verze s německým a anglickým překladem melodramů *Štědrý den* a *Vodník* připravila Společnost Zdeňka Fibicha, eds. ŠUSTÍKOVÁ, Věra a FOJTÍKOVÁ, Jana.)

²⁰⁹ FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Melodramy Královna Ema a Hakon*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009. (První vydání klavírní verze s německým a anglickým překladem melodramů *Královna Ema* a *Hakon* připravili eds. KOPECKÝ, Jiří a KRÁČMAR Tomáš.)

znám jej, znám! na něm ta kytka, co dostal ode mne, můj milý bože!

Vá - clav sám!" Na nohy skočí, srdce jí bije,

195 200

pp

příklad 1c – vydání z roku 1967

co dostal ode mne – můj milý bože!
das ich ihm schenkte – mein lieber Gott!
 the flowers I gave – my God! It's Vatslav,

Václav sám!!"
Waczlav mein!!
 Vatslav, my dear!!"

195 *cresc.* *f* *pp*

Na nohy skočí, srdce jí bije,
Ach, wie sie aufspringt pochenden Herzens,
 She springs to her feet, her heart beats madly,

druhá přikleká vedle ní:
kniete zum Eise jetzt die zweit':
 the second kneels down beside her:

[Sostenuto]
 „Zdař bůh, má milá, zlatá Marie,
 „Helf Gott, o Marie, goldene Marie,
 “Good luck to you, my dear Maria,

200 *rit.* *pp*

příklad 1d – vydání z roku 2003

Příklad 2: ediční zpracování podložení textu v místě hudební proměny nálady s exponováním „motivu osudu“:

Nastala půlnoc. Po nebi šíře sbor vysypal se hvězdiček, jako ovečky okolo pastýře,
a pastýř jasný měsíček. Nastala půlnoc, všech nocí máti, půlnoc

U. 17.

příklad 2 a – vydání z roku 1880

Nastala půlnoc. Po nebi šíře sbor vysypal se hvězdiček, jako ovečky okolo pastýře a pastýř jasný měsíček.
Nastala půlnoc, všech nocí máti, půlnoc po štědrém večerů: na mladém sněhu

Mluví 2/4 2:3
*) Sostenuto

1946

příklad 2 b – vydání z roku 1942

7

Nastala půlnoc. Po nebi šíře sbor vysypal se hvězdiček, jako ovečky okolo pastýře a pastýř jasný měsíček.

Nastala půlnoc, všech nocí máti, půlnoc po Štědrém večeru: na mladém sněhu

ppp

p

příklad 2 c – vydání z roku 1967

Nastala půlnoc. Po nebi šíře sbor vysypal se hvězdiček, jako ovečky okolo pastýře, a pastýř jasný měsíček.

Mitternacht war es. Auf himml'scher Wiese da wandelt der Sterne goldene Schar, wie um den Hirten Schäfelein wandern, and he, the bright moon on high.

Midnight sets in. A chorus of stars is scattered across the wide sky, like lambs around their shepherd

162

Nastala půlnoc, všech nocí máti, půlnoc po Štědrém večeru: a pastýř jasný měsíček.

Mitternacht war es, Mutter der Nächte, des heil'gen Abends heilige Nacht!: and he, the bright moon on high.

Midnight sets in, the mother of nights, of mysterious Christmas Day:

165

ppp

p

příklad 2 d – vydání z roku 2003

Nahrávky

Oficiálně vydaných nahrávek, jež by posloužily jako pramen poznání dobové interpretace díla a umožnily vytvořit si představu o možnostech znějícího slova v daném hudebním kontextu, není mnoho. Podchyceny nejsou nahrávky na historických deskách, které se mohly dochovat ve specializovaných sbírkách sběratelů standardních desek ani nahrávky na starých pásech v Českém rozhlase.²¹⁰ Dostupné nahrávky pocházejí z nakladatelství Supraphon. Některé vyšly opakovaně a v posledních letech byly vydány i na CD.

Štědrý den a Vodník vyšly dvakrát v orchestrální verzi. V roce 1955 byl natočen *Štědrý den* s interpretkou Julií Charvátovou a Českou filharmonií řízenou Karlem Šejnou (snímek znovu vydán v roce 1995), v roce 1959 byl natočen *Vodník* s recitátorem Václavem Voskou a Českou filharmonií s dirigentem Karlem Šejnou. Oba snímky jsou poznamenány nedostatečným respektováním vztahu slova a hudby v notovém zápisu.

Další nahrávka obou děl vyšla v roce 1983 na gramofonové desce s názvem *České orchestrální melodramy* společně s díly Otakara Ostrčila *Balada česká* a Otakara Jeremiáše *Romance o Karlu IV.* Oba Erbenovy texty recitovala Jaroslava Adamová, orchestr FOK řídil Václav Smetáček. Na této nahrávce je již uveden režisér slova Josef Henke a na výsledku je znát větší péče o synchronizaci textu a hudby.

Všech šest koncertních melodramů v klavírní verzi bylo natočeno v roce 1979 v rámci mimořádného edičního projektu - souborné edice *Český melodram*. V prvním albu šestidílného kompletu dlouhohrajících desek se snímky reprezentativního výběru českého koncertního melodramu²¹¹ je uveden *Štědrý den, Pomsta květin a Věčnost* v podání recitátorky Jany Andresíkové, *Vodník* a *Královna Ema* v provedení Jaroslavy Adamové a *Hakon* interpretovaný Zdeňkem Buchvaldkem. Klavírní part kompletně natočila Jarmila Kozderková, režii slova měl Lubomír Poživil. Kvalita jednotlivých recitátorů sice není zcela souměřitelná, přesto je z nahrávky znát poučené vedení. Kvalitní režie a ucelenost souboru znamenají již určitou oporu pro badatele.

V jubilejním fibichovském roce 2000 natočilo nahrávací studio Akademie múzických umění v Praze samostatný komplet Fibichových koncertních melodramů

²¹⁰ Nic bližšího se nepodařilo v tomto směru zjistit ani Vladimíru Hudcovi při sběru materiálu pro Tematický katalog.

²¹¹ *Český melodram I.* Praha: Supraphon (112 2711-12G), 1979.

na dvou CD s názvem *Zdeněk Fibich / Concert melodramas*.²¹² Na prvním CD je uvedeno všech šest melodramů s klavírem, na druhém všechna tři orchestrální znění. Klavírní part interpretoval Daniel Wiesner, režii slova měla Věra Šustíková, orchestrální složku natočila Filharmonie Hradec Králové řízená Františkem Vajnarem. Recitace každého melodramu byla svěřena jinému herci, takže může posloužit zároveň jako doklad dobové interpretace jedné herecké generace.²¹³ Problémem této edice je orchestrální verze melodramů, která byla natáčena jako „playback“. Umístění textu ve vztahu k hudbě bylo ponecháno na volbě dirigenta a ani v závěrečném sestřihu nebylo dořešeno. Tímto přístupem je nejvíce poznamenána nahrávka melodramu *Vodník*. Přesto v současné době - pomineme-li veřejnosti nedostupné záznamy živých koncertních provedení po roce 2000 - je to jediná komplexní nahrávka Fibichova koncertního melodramatického díla. Klavírní verze pak už může posloužit i jako srovnávací materiál s o dvacet let starší nahrávkou z cyklu *Český melodram I*.

Fibichovští interpreti a specifika interpretace koncertního melodramu

Je známo, že Zdeněk Fibich zkomponoval svůj první koncertní melodram *Štědrý den* v roce 1875 právě pro přední českou herečku Prozatímního divadla Otílii Sklenářovou-Malou. V prvním tištěném vydání díla najdeme přímo dedikaci Otílii Sklenářové-Malé, která premiérovala také další jeho koncertní melodramy *Pomsta květin*, *Věčnost* a *Vodník* - vždy s autorem u klavíru.²¹⁴ Byla rovněž první Hippodamií ve třetím díle scénické trilogie *Smrt Hippodamie*.

Naskytá se otázka, jak vypadala zvuková realizace podle představ autora, jakým prošla vývojem a jak se lišila od současné interpretace. Zvukové záznamy ještě neexistovaly, a tak o způsobu recitace melodramů je možno uvažovat jen zprostředkovaně

²¹² *Zdeněk Fibich / Concert melodramas*. Collected edition (2 CDs) HF 0014-2212. Praha: AMU 2000.

²¹³ S klavírem recitují Marta Hrachovinová (*Štědrý den*), Bořivoj Navrátil (*Pomsta květin*), Marie Málková (*Věčnost*), Jiří Lábus (*Vodník*), Hana Maciuchová (*Královna Ema*), Boris Rösner (*Hakon*), s orchestrem Otakar Brousek (*Štědrý den*), Carmen Mayerová (*Vodník*), Jiří Klem (*Hakon*).

Hudec mylně uvádí jako interpreta melodramu *Věčnost* Jiřího Lábuse a u provedení orchestrální verze *Vodníka* Jiřího Klema. Viz HUDEC, Vladimír. *Tematický katalog*, s. 289 a 311.

²¹⁴ Připomeňme na tomto místě, že *Pomsta květin* a *Věčnost* měly premiéru společně 16. října 1881. Recitace Otílie Sklenářová-Malá, klavír Zdeněk Fibich. *Vodník* v orchestrální verzi zazněl poprvé 11. února 1883. Recitace Otílie Sklenářová-Malá, dirigent Adolf Čech. Premiéra klavírní verze se uskutečnila 11. března 1883. Recitace Otílie Sklenářová-Malá, klavír Zdeněk Fibich.

díky informacím roztroušeným v dobových kritikách a pojednáních o jednotlivých hereckých osobnostech a jejich deklamačním umění.

Nemalou zásluhu na vývoji kvality přednesu i vymanění se z deklamačních manýr měl Jan Neruda především u Otílie Sklenářové-Malé, která byla v té době údajně nejlepší interpretkou básní svých současníků.²¹⁵ Měla krásný ohebný alt, nepropadla dobové „hudební deklamaci“, ale snažila se přiblížit záměr autora a podřídila hlasové výrazové prostředky obsahu mluveného slova i vyjádřit genezi tlumočené myšlenky. Dovedla spojit vášnivý přednes s bedlivým uplatněním každé metrické zvláštnosti verše. Na jevišti dokázala svým školeným hlasem schopným nejjemnějších modulací vyhovět požadavkům hlubší individualizace dramatické postavy a konkretizace charakteru. Zpětným pohledem nové generace však i tento způsob recitace byl překonán. Ve stati Adolfa Scherla *Z minulosti našeho uměleckého přednesu* přepracované pro sborník *Slyšet se navzájem* v roce 1966 se lze dočíst: „Deklamační styl Sklenářové-Malé, který představoval syntézu romantického vzletu a romantické citovosti s realistickým smyslem pro věrohodnost typu a prostředí, styl, který následující věcnější generace odmítala pro jeho slavnostní těžkopádnost, pro jeho operní patetičnost, uplatnil se přirozeně zvláště výhodně v melodramu, který vzniká právě tehdy jako příznačný dobový umělecký druh.“²¹⁶

Dalším zdrojem informací o možnostech interpretace je přímo Fibichův rukopis a první tištěné vydání jeho melodramů, jejichž analýzou se můžeme částečně dobrat skladatelovy představy o realizaci zakódované v díle samém. Přitom je třeba mít na paměti veškeré problémy pramenné základny, jak byly výše popsány.

Text *Štědrého dne* je umístěn mezi obě notové osnovy klavírního partu a z jeho rozmístění je patrná snaha graficky naznačit, že recitace má být plynulá. Nástupy promluv jsou jasně dány, ale dále je členění ponecháno na vnímavosti interpretů, jak sami dokázali vycítit vztah slova a hudby. Fibich znal dokonale způsob deklamace herců, kterým tyto party svěřil. Zřejmě spoléhal na svůj odhad pro neoznačitelnou míru slovního spádu; instinkt pro časovou paralelnost recitované básně a hudební věty, schopnost zvukové představy intonace řeči a její časté převedení do instrumentální hudby jsou dostatečnými indiciemi pro hudebně poučeného recitátora. Dynamika je

²¹⁵ Patřili k nim zejména: Rudolf Mayer, Adolf Heyduk, Josef Václav Sládek, Svatopluk Čech, Jaroslav Vrchlický, Jan Neruda a samozřejmě i o generaci starší Karel Jaromír Erben.

²¹⁶ SCHERL, Adolf. *Z minulosti našeho uměleckého přednesu*. In: *Slyšet se navzájem*, Orbis, 1966, s. 283.

naznačena jen v hrubých obrysech, sporadicky se objevují agogická znaménka a frázování.

V melodramu *Vodník* už je hudební i textová složka vypracována daleko podrobněji, text je umístěn nad osnovou a z grafické podoby melodramu není zřejmé, že by mohly nastat nějaké interpretační potíže technického rázu. Vztah slova a hudby po stránce metro-rytmické je dán opět logikou kompozice. O zvukové stránce recitace se však můžeme jen domýšlet. Fibich byl mistr české deklamace a měl jasnou zvukovou představu mluveného slova, ale vycházel přitom samozřejmě z dobového úzu.

Co dobová kritika vyžadovala, píše Karel Scheinpflug v roce 1899:²¹⁷ „Hlasu...[recitátora] třeba jest cviku, aby zjemněl i zmohutněl, aby nabyl lesku i hloubky, rozsahu i odstínů, aby se naučil tátu v slzách, hřimati hněvem, zvoniti smíchem, syčeti výsměchem, tuhnouti úžasem, aby se stal silou obratnou i poslušnou, schopnou i ochotnou býti nástrojem každého záchvěvu citu a každého výronu nálady.“

To, že si Fibich vybral z uměleckých sil Národního divadla pro většinu svých koncertních melodramů právě Otílii Sklenářovou-Malou, která již představuje svým projevem rané prvky realizmu,²¹⁸ a že o pár let později pro uvedení *Hakona*, koncertního melodramu s orchestrem, zvolil Josefa Šmahu²¹⁹, který se podstatně zasloužil o prosazení realizmu svým celoživotním úsilím herce i režiséra, vede k domněnce, že sám Fibich dával přednost tomuto méně okázalému recitačnímu stylu, snažícímu se tlumočit obsah – samozřejmě v maximální součinnosti s hudbou – než onomu patetickému deklamování, které v té době stále ještě přetrvávalo u mnoha herců ze školy Prozatímního divadla.²²⁰ To ovšem neznamená, že se jedná o neokázalý styl, jak mu rozumíme dnes. Ideální přednes melodramu v dobové představě znamenal, že herec musí svou deklamaci přizpůsobit hudebnímu proudu tak, aby mluvil v příbuzných harmonických tónech. Toto bylo vyžadováno i ve Fibichově scénickém melodramu *Hippodamie*, jehož uvedení v letech 1889–1891 vyvolalo velký zájem kritiky. Dochoval se proto dostatek soudů, o něž se lze opřít.

²¹⁷ SCHEINPFLUG, Karel. *Rozhledy* VIII., Praha, 1899

²¹⁸ Otílie Sklenářová /si udržela/ až do konce života svou ušlechtilou vznosnou linii epické šíře a velkých kontur [...] její doba byla romantická, bohatýrská, její doba žádala královnu“ Viz NASKOVÁ, Růžena. *Jak šel život*. Praha: Československý spisovatel, 1960, s.152)

²¹⁹ Premiéra *Hakona* se uskutečnila 11. března 1888. Pod taktovkou Adolfa Čecha recitoval Josef Šmaha. Šmaha byl mimořádně všestranný interpret; sám účinkoval v činohře, v operetě i opeře, režíroval operní představení, v letech 1892–1894 učil herectví na dramatické škole ND a v letech 1902–1904 měl soukromou školu pro mladé operní pěvce.

²²⁰ Otázkou proto zůstává, proč v klavírní verzi premiéroval *Hakona* výše zmíněný Jakub Seifert, představitel tzv. “hudební recitace“.

Od dob Fibichových prošlo naše herectví érou psychologického realizmu přes impresionismus k expresionismu a přes civilismus k věcnosti a ztlumení dnešního hereckého projevu. Každý směr se projevil rovněž v uměleckém přednesu a ovlivnil tak i podobu melodramu. Realismus odnaučil herce zvučné tirádě a patosu v deklamaci i velikému gestu hry na jevišti. Ale i realizmus se brzy do značné míry přežil. Kvapilovy impresionistické režie dosahovaly účinků melodickou intonací řeči – oním zvláštním zpěvním spádem mluvy, který dědily po Haně Kvapilové další české herečky, dokud je neovládl vliv režisérů Hilarovy školy.²²¹

Přesvědčení režiséra Ferdinanda Pujmana o nutnosti svázat recitované slovo normami hudby vedlo k obsazování recitačního partu melodramu operními pěvci a jak již bylo řečeno i k novému vydání Fibichových koncertních melodramů na Erbenovy balady v letech 1942 a 1946.²²²

Sama čeština prošla za léta velkým vývojem, který znamená sblížení jazyka spisovného s jazykem hovorovým. Vývoj recitace směřuje od většího důrazu na vnější stránku techniky řeči (tj. ohebný, poddajný a nosný hlas, přesná a zřetelná výslovnost, soulad s formou a stylem předlohy) k větší pozornosti na tzv. vnitřní techniku řeči, tj. především navozování konkrétní vnitřní představy tak, aby promluva byla co nejvěrohodnější a nejpřirozenější.

Moderní poezie v souladu s životním stylem odmítá patos a recitace rovněž. Tento proces stále pokračuje. Zvláště mladí recitátoři se patosu vyhýbají a pokoušejí se účinnou svou interpretací zvyšovat prostředky výraznější emocionalit projevu ve smyslu užívání výrazových prostředků hraničících s hereckým jednáním, avšak prostředků velmi blízkých skutečnému, autentickému a pravdivému (nikoli civilistnímu) slovnímu jednání. Přitom se míra stylizace různí v duchu osobitosti přednášeče i podle požadavků režiséra. K vývoji uměleckého přednesu nesporně přispělo i přizpůsobení novým možnostem rozhlasu a televize, které si vynutily při interpretaci užití nejjemnějších nuancí ve výrazových prostředcích hlasových i mimických.²²³

²²¹ Karel Hugo Hillar (1885–1935), působil jako režisér od roku 1913 v Městském divadle na královských Vinohradech, jež roku 1919 změnil ve výhradně činoherní scénu, zaujímající svou dramaturgickou průbojností přední místo v pražském divadelním životě. V letech 1921–1935 byl šéfem činohry ND. Navázal na německý expresionismus a prosazoval program moderní osobité režie. Usiloval o vytvoření přesné jevištní koncepce inscenací, jež se vyznačovaly spojením dynamismu a snovosti, sklonem ke zkratce, nadsázce a grotesce.

²²² Srov.: s. 117-118 této práce.

²²³ Jde především o jemné modulace intonační škály, práci s pauzou a proměnami tempa.

Je zřejmé, že požadavek přirozenosti a věrohodnosti, pravdivosti a autenticity výkonu hereckého i přednášeského, po němž se odjakživa volalo, dokázali beze zbytku splnit jen někteří umělci napříč dobami, uměleckými styly, školami, módními dobovými úzy a zvyklostmi. Ať se lišily nároky na modulační kvality hlasové realizace, na tempo řeči jako takové, na kvalitu a kvantitu hlásek, na smysl pro rytmus národního jazyka, na užití pauzy jako výrazového prostředku atd., vždy byl u recipientů včetně odborné kritiky nejlépe přijímán ten přednášeč, který (byť třeba i nevládl nejkvalitnější dikcí ani nejvýraznějším hlasem) uměl především postihnout myšlení a styl autora i doby a který dokázal být skutečným prostředníkem mezi básníkem, skladatelem a posluchačem, přičemž dovedl obohatit svůj projev o vlastní osobnostní vklad.

Fibichovy melodramy dnes znějí nepochybně jinak, než jak je slýchal sám autor. Jejich sémantická funkce zůstává trvale zachována, ale dramatická stránka se vyvíjí podle dobových představ o pravdivosti výpovědi. I dnešní stadium vývoje herectví a uměleckého přednesu však dovoluje plně respektovat estetický požadavek melodramu, tj. aby se zúčastněné složky umocňovaly navzájem a doplňovaly se v nový, vyšší umělecký celek a zároveň si plně uchovávaly svá specifika.

Kritická reflexe koncertních melodramů Zdeňka Fibicha

Za Fibichova života byly jeho koncertní melodramy zpočátku zmiňovány jako nová díla v jednotlivých drobných zprávách a recenzích, které přinášel především časopis *Dalibor*. Dva články zásadnější povahy se sice pojí k vydání Fibichových děl tiskem, ale dotýkají se i koncertního melodramu obecněji.

V roce 1880 vyšlo pojednání Václava Judy Novotného *Štědrý den*.²²⁴ Autor článku podává v úvodu stručnou informaci o „formě melodramatické“, „melodramatu“. Melodram chápe jako formu odvozenou z opery. Obdivuje především pravdivou, přesnou a výraznou deklamací poetického slova, které je „pomocí melodických akcentů povýšeno na zpěv“. Orchestru připisuje funkci charakteristické zvukové kresby líčené situace. Podle Novotného jsou to v podstatě principy Wagnerova hudebního dramatu, což se údajně nijak neliší od starodávného „melodramatu“. Odvolává se na Hanse von Bülowa, který Wagnerova díla označuje jako „melodramata“. Po této značně teoreticky neujasněné pasáži přistupuje ke stručnému a celkem fundovanému výkladu historie

²²⁴ NOVOTNÝ, Václav. *Juda. Štědrý den*. *Dalibor*, r. 2, č. 5, 10. února 1880, s. 33–35.

melodramu. Upozorňuje na Schumanna, který užil melodramu „mimo rámec operní“ (pod operu zahrnuje i scénické melodramy – tedy spíše mimo rámec hudebního divadla) a v této souvislosti jmenuje Fibicha jako prvního z domácích skladatelů, kdo tuto formu použil. V souvislosti se *Štědrým dnem* zdůrazňuje především „národnost“ literární předlohy i hudby samé. V popisu melodramu si všímá nejen příznačných motivů, ale sleduje i harmonický průběh skladby, na němž dokazuje adekvátní náladu líčeného děje. Úzce se přidržuje dějové linky básně a místy cituje text, avšak hlouběji do jeho obsahu a jeho sémantických souvislostí s hudbou neproniká. Proto ani jednotlivé motivy jednoznačně nepojmenovává, jejich funkce mu zůstává zčásti utajena. K samotné stránce formy se explicitně nevyjadřuje, avšak ze způsobu popisu vyplývá, že zde vidí jen jakýsi kaleidoskop ilustrací, který drží pohromadě návratností úvodního motivu. Z celého rozboru je patrná snaha především obhájit dílo jako národní, proto upozorňuje na líčení národních zvyků a pověr. Dvoudobý takt kolovrátku interpretuje jako „rytmus ušlechtilé polky“, ve valčíku nachází „komicky křiklavou figuraci klarinetovou“, hovoří o jadrném rytmu. Závěrečným třem dlouhým akordům připisuje pozounový ráz. Není bez zajímavosti, že Novotný už tady na některých místech naznačuje instrumentaci, přestože Fibich komponoval *Štědrý den* pro klavír a sám k jeho instrumentaci přistoupil až se značným časovým odstupem.²²⁵

Týden po premiéře orchestrální verze *Vodníka* (1883) začalo vycházet na pokračování v časopise *Dalibor* pojednání *Vodník* Václava Vladimíra Zeleného.²²⁶ Tady už není zmiňován melodram obecně, ale v úvodu autor recenze rekapituluje dosavadní vývoj českého melodramu bez žánrového rozlišení. Fibicha akcentuje jako zakladatele „oboru samostatného melodramu“. Přináší obecnou informaci, že také „ostatní čeští skladatelé se tu a tam“ tohoto žánru dotkli, jmenovitě uvádí pouze Antonína Dvořáka a jeho melodramy v rámci scénické hudby k Šamberkově hře *Josef Kajetán Tyl*.²²⁷ Vedle Fibicha z dosavadní české dobové produkce melodramu považuje pouze tyto za hodnotné. Spatřuje v nich důkaz, že Dvořák tuto techniku bezpečně ovládá a vyvozuje, že kdyby Dvořák užíval práci s příznačnými motivy i ve svých operách, mohl by dosáhnout jednolitého dramatického celku. Považuje tak Dvořákovy melodramy za důležité v rámci jeho tvorby na rozdíl od díla

²²⁵ Fibichova orchestrální verze *Štědrého dne* pochází až z roku 1899.

²²⁶ ZELENÝ, Václav Vladimír. *Vodník*. *Dalibor*, r. 4, č. 6–9, 17., 21., 28. února a 7. března 1883, s. 53–54, 63, 73–74, 83–84.

²²⁷ Dvořákovy melodramy jako součást scénické hudby *J.K.Tyl* vyšly tiskem. Viz DVOŘÁK Antonín. *Josef Kajetán Tyl*, op. 62. Praha: E. Starý, 1882.

Bedřicha Smetany, kde melodram ve *Dvou vdovách* sehrál pouze nevýznamnou epizodu s nepřesvědčivým výsledkem. Dále článek rekapituluje dosavadní melodramatickou tvorbu Zdeňka Fibicha, zmiňuje mimořádný a trvalý ohlas *Štědrého dne*. Domnívá se, že popularita skladby je důvodem, proč se Fibich melodramu dále věnuje. Zmiňuje *Věčnost a Pomstu květin* jako skladby, kde Fibich marně hledal textovou předlohu a výsledek už nedosáhl kvality prvního díla. Proto považuje za logický návrat k Erbenově *Kytici* jako ke zdroji prvního úspěchu. *Vodníka* hodnotí jako jednu z nejzdařilejších Fibichových prací vůbec, přestože rozdělení na čtyři části mu připadá rušivé.

Třetím článkem je již výše zmiňovaná stať *Hakon* od Františka Picha z roku 1889,²²⁸ která vyšla jako „kritika“ v souvislosti s vydáním klavírní verze melodramu. Část této stati je věnována konkrétně melodramu *Hakon*. Autor se zabývá vhodností básnického textu Jaroslava Vrchlického pro hudební uchopení. Těžiště Fibichovy skladby vidí v proměnách Hakonova motivu, zatímco téměř neměnný motiv Odinův je působivým kontrastem. Další motivy považuje Pich jen za epizody a nevěnuje jim pozornost. Hudební složku charakterizuje jako „plasticky názornou“, k instrumentaci se nevyjařuje.²²⁹ Melodram jako novou kompozici jednoznačně chválí. Na konci stati si však neodpustí malé politování nad nepřipraveností publika, které sleduje jen text a hudební složku snad ani nevnímá.²³⁰

O melodramech Zdeňka Fibicha lze vyčíst více či méně z fibichovské monografické literatury. Většinou se jedná o zběžnou charakteristiku bez přesvědčivého doložení, neboť většina literatury o Fibichovi má silně popularizační charakter.

První knižní monografie *Zdenko Fibich. Eine musikalische Silhouette* od Anežky Schulzové vznikala ještě za Fibichova života. Byla vydána u Fr. A. Urbánka v roce 1900 pod autorčiným pseudonymem Carl Ludwig Richter. Česky a pod svým jménem pak sepsala vzpomínky na Fibicha pod názvem *Zdenko Fibich. Hrstka upomínek a intimních rysův*, které vyšly knižně až v roce 1950 v redakci Ludvíka Boháčka.²³¹ Autorce je sice z hlediska estetického problematika melodramu jasná, ale výklad je

²²⁸ PICH, František. *Hakon*. *Dalibor*, r. 11, č. 8, 23. února 1889, s. 57–58.

²²⁹ Pich se ve svém článku omlouvá, že nemá partituru *Hakona*, proto se nemůže zabývat instrumentací.

²³⁰ „Takž je melodram umělecký podnik i obtížný i nevěčný.“ uzavírá Pich svou poznámku. Viz PICH, František. *Hakon*, *Dalibor*, č. 8., 1889, s. 58.

²³¹ SCHULZOVÁ, Anežka. *Zdenko Fibich. Hrstka upomínek a intimních rysův*. Praha: Orbis, 1950 (z tohoto vydání cituje předložená práce). Původně vyšly tyto vzpomínky pouze jako články na pokračování v časopise *Květy*. Viz *Květy*, 1902, r. 24, seš. 6, s. 768–783, a seš. 1, s. 67–84.

poznámenán jejím silně subjektivním pohledem. Proto tuto monografii většinou opomíjí i další fibichovští badatelé.²³²

V přehledu starší fibichovské literatury do roku 1950 obsahují významnější partie o melodramu pouze monografie Zdeňka Nejedlého, Otakara Hostinského, Josefa Bartoše a Mirko Očadlíka. I ty se zabývají z melodramatické tvorby především *Hippodamií*, jako závažným jevištním dílem, jsou zde však i pasáže věnované koncertním melodramům. Tyto práce doplňují dvě drobnější stati, článek Emila Axmana *Fibichův koncertní melodram*, otištěný ve vzpomínkovém sborníku *Památník Zdeňka Fibicha*²³³ a článek Ludvíka Boháčka *Melodram a jeho význam v české hudbě*, publikovaný ve sborníku *Hudba a národ*.²³⁴

Zdeněk Nejedlý vydal svou publikaci v roce 1901.²³⁵ Její název *Zdenko Fibich, zakladatel scénického melodramatu* je však poněkud zavádějící. Nejedná se ani o pojednání výhradně o scénickém melodramu, ani o životopisnou studii o Fibichovi. Publikace je strukturovaným přehledem celého Fibichova díla, rozděleného na kapitoly podle jednotlivých hudebních žánrů. Nejedlý se dostává od hudby absolutní (I. kapitola) přes hudbu programní (II.) a dramatickou (III.) ve IV. kapitole k hudbě melodramatické. Zde se zabývá historií melodramu do doby Fibichovy s odkazem na Hostinského studii z roku 1885, Fibichovými koncertními melodramy (označovanými stále ještě jako „melodramata“), úvahami o estetice melodramu, *Hippodamií* a jejím významem.

Kapitola o Fibichových koncertních melodramech však mnoho poznatků nepřináší. Na rozdíl od Anežky Schulzové se Nejedlý nedomnívá, že Fibich od počátku směřoval k velkému scénickému dílu. Toto uvědomnělé směřování spatřuje až od vytvoření orchestrálního melodramu *Vodník*. Také nijak nezdurazňuje spojení Benda – Fibich a v souvislosti s *Hippodamií* formuluje Fibichův vztah k Bendovi: „nemá nic společného se starým melodramatem Bendovým [...] vychází z hudebního dramatu Wagnerova a doplňuje jeho zásady vlastními prostředky novými.“²³⁶

²³² Schulzová hovoří o Bendovi jako o „Fibichově krajanovi“, který prosadil melodramu obdiv celé Evropy. A o Fibichovi říká: „Po Bendovi byl to tedy opět Čech, jenž sto let po něm vzkřísil a oživil tuto zapomenutou formu uměleckou.“ (Viz SCHULZOVÁ, Anežka. *Zdenko Fibich*, s. 46). Fibichovy koncertní melodramy považuje jen za přípravu k *Hippodamií*, která podle ní představuje vrchol hudebního dramatu, v němž Fibich předstihl i Wagnera.

²³³ AXMAN, Emil. *Fibichův koncertní melodram*. In: *Památník Fibichův*. Praha: M. Urbánek, 1910, s. 332–335.

²³⁴ BOHÁČEK, Ludvík. *Melodram a jeho význam v české hudbě*. In: *Hudba a národ*. (ed. V. Míkota), Praha: Český hudební Máj, 1940, s. 86–88.

²³⁵ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdenko Fibich, zakladatel scénického melodramatu*. Praha: Hejda & Tuček, 1901

²³⁶ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdenko Fibich*, s. 160.

Nejedlý naopak vnáší do fibichovské literatury představu o bezprostřední vazbě Schumann – Fibich. V historickém přehledu o melodramu označuje jako nejdůležitější jméno v dějinách melodramu po Bendovi Schumanna, jehož balady s průvodem klavíru obrátily pozornost na řešení vztahu slova a hudby a „Schumann zanechal úlohu tu svému nadšenému ctiteli Fibichovi.“²³⁷ Příznačná pro Nejedlého jsou krátká spojení a častá nedůslednost v ověřování faktů. Ve spojení se vznikem prvního koncertního melodramu *Štědrý den* uvádí bez rozpaků datum vzniku 1874 (s. 150) a také 1875 (s. 151). I když toto datum dodnes nebylo upřesněno,²³⁸ ponechává obě data vedle sebe bez komentáře. Z Nejedlého publikace bylo v dalších letech hodně přebíráno autory příležitostných menších fibichovských příspěvků, proto zde je třeba hledat původ některých dalších tvrzení.²³⁹ Za zakladatele estetiky melodramu považuje Otakara Hostinského, o němž se domnívá, že svým spisem *O melodramatu* z roku 1885 vyvrátil všechny námitky.

Některé důležité detaily o okolnostech vzniku jednotlivých Fibichových melodramů doplňuje vzpomínková publikace Otakara Hostinského *Vzpomínky na Fibicha* z roku 1909, které jsou knižní edicí jeho vzpomínek publikovaných v časopise *Dalibor* už od roku 1901. Hostinský odmítá svůj vliv na Fibicha při tvorbě jeho prvního melodramu a vyvrací tuto domněnku faktickými údaji o jejich vzájemných stycích v té době.²⁴⁰ Nepřímo tak dokládá Nejedlého tvrzení, že Hostinský obhájil melodram na základě Fibichových prací a ne naopak.

V souvislosti s prací na společném díle *Nevěsta messinská* zanechává důležité svědectví o Fibichových schopnostech deklamačních, což je pro sledované téma důležité: podle Hostinského věnoval Fibich správné deklamaci zcela mimořádnou pozornost, žádal Hostinského, aby mu do předkládaných textů vyznačoval přesně důrazy ve verši, ačkoliv to sám ovládal velmi dobře a dokázal vystihnout i zcela jemně

²³⁷ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdenko Fibich*, s.150

²³⁸ Hostinského heslo *Fibich* v *Ottově slovníku naučném* uvádí rok 1874. Hostinský spojuje tvorbu *Štědrého dne* s prvními Vánoce, které ovdovělý Fibich strávil v Praze. (Viz *Ottův slovník naučný*, sv. X. Praha: J. Otto, 1895, HOSTINSKÝ, Otakar. heslo *Fibich*, s. 159–162.) Pozdější literatura uvádí rok 1875 a opírá se pouze o nejasnou zprávu v *Hudebních listech* z 11. února 1875 (s. 24), že Fibich dokončil „Maledram“ (např. HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*, s. 48). Novou informaci přináší tato práce na s. 57–58. Podle tohoto zjištění musel Fibich dokončit melodram *Štědrý den* mezi 1.– 5. únorem 1875.

²³⁹ Například k historickému přehledu počátků melodramu, který zakončuje francouzským bulvárním melodramem (zhruba do roku 1834), zcela neorganicky připojil melodramy Antonína Dvořáka v poněkud nelichotivém kontextu: „Tento melodram [míněn *Trente ans ou la vie d'un jou eur* Victora Ducange] je o něco jednodušší než dříve jmenované nechutné strakatiny, jest pak znamením úpadku této formy, jež názvu melodram činila opravdu jen nečest. Zjemnělým melodramem tohoto druhu jest u nás Šamberkův *J. K. Tyl* s hudbou Dvořákovou.“ Viz NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdenko Fibich*, s. 149.

²⁴⁰ HOSTINSKÝ, Otakar. *Vzpomínky na Fibicha*. Praha: M. Urbánek, 1909, s. 43.

odstíny v dynamice, rytmice, melodice českého slova. K Fibichově instrumentaci podotýká, že myšlenkový a citový obsah textu měl vázán od počátku k charakteristické barvě nástroje. Hostinský vidí přímou vývojovou souvislost ve Fibichově tvorbě od *Nevěsty messinské* k *Hippodamii*. Tento názor pak přebírají a tradují další fibichovští badatelé.²⁴¹

Neustále však sleduje myšlenku, že Fibich „podvědomě“ chtěl komponovat scénický melodram. Upozorňuje na nápadnou souvislost, že za svého pobytu v Lipsku a Mannheimu přilnul právě k těm skladatelům, kteří užívali melodram v operách, tj. k Beethovenovi, Weberovi a Marschnerovi. V této souvislosti zmiňuje také vliv Schumannův, nikoliv však ovlivnění koncertními *Baladami*, ale scénickou hudbou k *Manfredovi*.²⁴² Hostinský opatrně formuluje domněnku, že „pokud nelze říci, že Zdeněk Fibich si z těchto let zachoval scénické melodrama jako součást svého uměleckého programu, určitě od těch dob zůstal obrněn proti námitkám proti němu.“²⁴³ Připomíná, že v roce 1875 Fibich dirigoval *Ariadnu a Medeu* a hned dodává, že ho asi vábila myšlenka scénického melodramu, ale Bendův styl byl již překonán nejen vývojem melodramu koncertního, ale i operního recitativu.

V roce 1910 uspořádal a vydal Artuš Rektorys sborník *Památník Fibichův* k 10. výročí úmrtí skladatele.²⁴⁴ Svými vzpomínkami a názory na jednotlivé obory Fibichovy tvorby a veřejné činnosti sem přispěli: Zdeněk Nejedlý, Artuš Rektorys, Richard Fibich, Josef Pešek, Vladimír Helfert, Otakar Zich, Bedřich Čapek, Josef Bohuslav Foerster, František Šubert, Karel Pippich, Julius Rauscher, Adolf Piskáček. Mezi těmito příspěvky je poprvé otištěna stať Emila Axmana *Fibichův koncertní melodram*.²⁴⁵ Ačkoliv se zdá, že by se mohlo jednat o stať zásadní povahy, není tomu tak; Axman (sám pozdější skladatel melodramu)²⁴⁶ se dívá na Fibichovu tvorbu jako umělec, jeho příspěvek se svým charakterem podobá spíše osobní výpovědi než odbornému pojednání. Fibichovy koncertní melodramy dělí do dvou skupin: melodramy na Erbenovy texty a ostatní. Erbena považuje za „prostého básníka lidových balad“, „čemuž odpovídá i hudba“. Vyvozuje, že každá báseň se nehodí ke zhudebnění.

²⁴¹ Poprvé toto hledisko zpochybňuje až Jiří Kopecký. Viz KOPECKÝ, Jiří. *Opery Zdeňka Fibicha z devadesátých let 19. století*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.

²⁴² Schumannova dramtizace básně George Gordona Byrona *Manfred* se scénickou hudbou z roku 1849.

²⁴³ HOSTINSKÝ, Otakar. *Vzpomínky na Fibicha*, s. 142.

²⁴⁴ *Památník Fibichův* vyšel jako separát časopisu *Dalibor*, 1910, r. 32, č. 42–47, s. 315–350.

²⁴⁵ AXMAN, Emil. *Fibichův koncertní melodram*. In: *Památník Fibichův*. Praha: M. Urbánek, 1910, s. 332–335.

²⁴⁶ AXMAN, Emil. *Jen jedenkrát*. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1928.

Za ideální považuje takovou předlohu, která má dostatečně nosnou dějovou osnovu, kontrastní nálady a dušení vzněty. Závěrem konstatuje, že „ne každý skladatel může dobře komponovat melodramy, ale pouze duše básnická“.²⁴⁷

Málo citovanou prací, která by si však zasloužila spíše pozornost než dosud uvedené příspěvky, je monografie Josefa Bartoše *Zdeněk Fibich*, vydaná v edici Zlatoroh v roce 1914.²⁴⁸ Bartoš přináší v kontextu fibichovské literatury poněkud odlišný pohled na Fibicha a jeho tvorbu. Fibicha charakterizuje mezi českými skladateli jako prvního „kosmopolitu“, „tragika“ i „psychologa“. V životopise se nezděráhá upozornit na Fibichovu „neschopnost a nepoužitelnost pro běžný život“, „odtržitost od reality“ tím, že žil ve světě vysokých hodnot. Mezi vlivy, které ho formovaly, vyzdvihuje především Johanna Sebastiana Bacha. Ve Fibichově tvorbě vidí jako určující element intelektuální složku a jeho individualismus. Rozlišuje u něj dvě tvůrčí období - extenzivní a intenzivní, na jejichž přelomu stojí scénická melodramatická trilogie *Hippodamie*.

Koncertnímu melodramu je zde věnována samostatná kapitola,²⁴⁹ ale další zmínky a odkazy o jednotlivých dílech lze najít ještě v dalších kapitolách v souvislosti s tím, jaké aspekty Fibichovy osobnosti a tvorby autor sleduje (například víra v osud, baladičnost, nové formy, apod.). Důvody, které Fibicha vedly k tvorbě melodramu, spatřuje jednak v tom, že vyšel „ze školy Bedřicha Smetany“ a přiklonil se k teorii Otakara Hostinského, i v tom, že sám kladl důraz na správnou deklamaci a byl svým založením baladik, a především ve snaze o novou formu a vyřešení jejich problémů. Jako základní osobnostní charakteristiku Zdeňka Fibicha vidí jeho radost z možnosti stavět si překážky a ty pak překonávat.²⁵⁰

Bartoš poprvé vysvětluje bližší kompoziční souvislosti mezi symfonickou básní *Toman a lesní panna* a koncertním melodramem *Štědrý den*. Nejde tu jen o baladickou látku, jak tuto souvislost vykládali ostatní zmiňovaní badatelé. Bartoš na rozboru prvních Fibichových symfonických básní včetně *Tomana a lesní panny* ukázal, jak Fibich postupně řešil problém výstavby symfonické básně, až dospěl k bodu, kdy si uvědomil, že pokud chce sledovat současně detailněji děj i vnitřní psychologický vývoj postav textové předlohy, musí užít většího počtu příznačných motivů (témat), což už není pro

²⁴⁷ AXMAN, Emil. Fibichův koncertní melodram. In: *Památník Fibichův*, s. 335.

²⁴⁸ BARTOŠ, Josef. *Zdeněk Fibich*, edice Zlatoroh. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1914.

²⁴⁹ BARTOŠ, Josef. *Zdeněk Fibich*, s. 34–47.

²⁵⁰ „Fibich miluje problém už proto, že je problémem“, viz BARTOŠ, Josef. *Zdeněk Fibich*, s.35.

Tento postřeh by mohl uspokojivě vysvětlit i dosud nezodpovězenou otázku, proč se Fibich po dokončení *Hippodamie* už nikdy k melodramu nevrátil.

symfonickou báseň výhodné. V symfonické básni se mu osvědčilo pracovat se dvěma hlavními kontrastními tématy (v *Tomanovi* jich užil výjimečně pět). Mohl se rozhodnout pro tvorbu vokální či melodramatickou. Protože rád zkoušel nové cesty a problémy přímo miloval, rozhodl se pro melodram s plným vědomím nevyřešeného problému formy. Tak se Fibich dostal podle něj k melodramu zcela přirozeným vývojem z důvodů formálních. O spolupůsobení „vzorů“ Schumanna a Liszta či vlivu provedení Bendovy *Ariadny na Naxu a Medey* v Prozatímním divadle v roce 1875 má Bartoš pochybnosti. Navíc se mu zdá první fakt zavádějící v tom smyslu, že může navozovat falešný výklad, že si Fibich přinesl již z dob studií v Německu už jasnou představu o melodramatické formě. Problém vztahu slova a hudby v prokomponovaném díle nepovažuje Bartoš u Fibicha za natolik zásadní. Domnívá se, že detailní práce na slovně výrazových nuancích v opeře *Něvěsta messinská* ho už tak pro tento úkol vyzbrojila, že odměřit čas mluveného slova tak, aby příslušná hudba přesně členěná taktem, dozněla současně s ním, mohl už zcela dobře intuitivně odhadnout. Fibichův melodram považuje za domyšlení Wagnerova deklamačního principu a obhajuje ho proti údajným výtkám, že Fibich překročil v umění platné meze. Vysvětluje mimo jiné, že hudební forma melodramu je závislá i na charakteru a kvalitě literární předlohy a domnívá se, že pro některé typy textů - jako jsou Erbenovy básně - je to forma logická a nejpříhodnější.

Obecněji nazvaný sborníkový příspěvek Ludvíka Boháčka *Melodram a jeho význam v české hudbě*²⁵¹ se také zabývá Fibichovými melodramy, ale spíše po stránce jejich recepce a následovníků v kompozici. Podotýká, že i v roce 1940 jsou jeho koncertní melodramy oblíbené a vyhledávané jak na živých koncertech, tak v rozhlase. Na rozdíl od scénické *Hippodamie* má Fibich v žánru koncertního melodramu podle Boháčka množství následovníků, kteří vyšli podobně jako on z balady. V této souvislosti jmenuje Karla Kovařovice, Otakara Ostrčila, Karla Emanuela Macana, Josefa Nešveru a řadí sem i (poněkud nepřesně) Josefa Bohuslava Foerster a další. Upozorňuje na fakt, že teprve po převratu (1918), kdy nastaly i v hudbě radikální změny, došlo k obměnám a balada ztratila své vůdčí postavení.

²⁵¹ BOHÁČEK, Ludvík. Melodram a jeho význam v české hudbě. In: *Hudba a národ*. Praha: Český hudební máj, 1940.

Pro úplnost je třeba zmínit další tři drobné publikace týkající se dílčích aspektů díla Zdeňka Fibicha. Předně jsou to dva příspěvky Josefa Plavce: *Zdeněk Fibich, mistr české balady*²⁵² a *Zdeněk Fibich – melodramatik*.²⁵³

Plavec už nehledá bližší spojitost mezi melodramy na texty týchž básníků. Dospívá k závěru, že každý Fibichův koncertní melodram je natolik jiný, že i v případě *Štědrého dne* a *Vodníka* je daleko více rozdílností než shod. A totéž platí i pro melodramy na texty Jaroslava Vrchlického. Podle Plavce má *Hakon* ve své monumentalitě blíže k *Hippodamii* než k předchozímu koncertnímu melodramu *Královna Ema*. Hakona staví na vrchol Fibichova koncertního melodramu, cení si scelenosti baladické formy, k níž se zde Fibich dopracoval. Charakterizuje Fibicha jako umělce, který přímo programově uniká ve svém díle ze současnosti do vlastního světa.²⁵⁴ V hudbě jeho melodramů nachází hudební stylizaci melodické a rytmické kvality českého jazyka a na základě tohoto zjištění zdůrazňuje český charakter hudby Fibichových melodramů. Plavec se snaží formulovat, co nového Fibich do vývoje melodramu přinesl. Považuje za potřebné opět vyzdvihnout národnost Fibichových melodramů *Štědrého dne* a *Vodníka*, ale v jiném kontextu hovoří o propojení českých a světových podnětů.

Autorem třetího drobného příspěvku *Zdeněk Fibich* (ed. *Kdo je kdo*) je hudební skladatel Karel Boleslav Jiráček.²⁵⁵ Jiráček vidí jako Fibichovy vzory Bacha, Schumanna a Wagnera. Samostatný oddíl publikace věnuje koncertním melodramům. Nepřináší však v podstatě nic nového. Velký význam pro Fibicha přisuzuje Vrchlickému, který byl jeho naturelu podstatně bližší a sdílel s ním monumentální patos.²⁵⁶ Za Fibichův přínos koncertnímu melodramu považuje symfonické prokomponování orchestru a využívání příznačných motivů k vystižení psychologie postav.

Monografie Mirko Očadlíka *Život a dílo Zdeňka Fibicha* z roku 1950²⁵⁷ se opět vrací k dříve tradovaným souvislostem, v melodramech Zdeňka Fibicha hledá lidovost a českost. Na rozdíl od Bartoše se Očadlík domnívá, že prvotní inspirací pro Fibichův

²⁵² PLAVEC, Josef. *Zdeněk Fibich, mistr české balady*. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1940.

²⁵³ PLAVEC, Josef. *Zdeněk Fibich – melodramatik*. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1943.

²⁵⁴ Plavec říká doslova: „Je to svět naplněný přísným etickým řádem, svět osudové spravedlnosti a velkých charakterů, svět který má vysoká měřítka pro dobro a zlo a nesnese kompromisu mezi nimi.“ Viz PLAVEC, Josef. *Zdeněk Fibich, mistr české balady*, s.15.

²⁵⁵ JIRÁK, Karel Boleslav. *Zdeněk Fibich (Kdo je kdo)*, č. 86). Praha: Orbis, 1947.

²⁵⁶ Jiráček se zamýšlí i nad tím, proč se Fibich nemohl blíže potkat s Juliem Zeyerem a důvod spatřuje především v naprosté rozdílnosti světového názoru. Viz JIRÁK, Karel Boleslav. *Zdeněk Fibich (Kdo je kdo)*, s. 22.

²⁵⁷ OČADLÍK, Mirko. *Život a dílo Zdeňka Fibicha*. Praha: Práce, 1950.

Štědrý den byl sám Erben. Nezmiňuje se o kvalitách verše, ale o námětu, který souzněl s Fibichovou momentální životní situací. Za stěžejní impuls pro tvorbu melodramu považuje Smetanovo užití melodramu v opeře *Dvě vdovy*. Očadlík se také překvapivě vyhnul jakémukoliv bližšímu analyzování a hodnocení dalších Fibichových koncertních melodramů, argumentuje zkratkovitě a ve výsledku mylně, když vyvozuje, že „melodram *Vodník* navazuje na první melodramatickou práci Fibichovu nejen výběrem Erbenovy básně, ale celým pojetím díla, neboť se mu celá báseň rozestupuje do čtyřdílného celku.“²⁵⁸ I oba melodramy na texty Jaroslava Vrchlického *Královna Ema* a *Hakon* zmiňuje pohromadě pro jejich severský námět. Báseň *Královna Ema* se mu však jeví jako nepropracovaná a domnívá se, že Fibicha zaujala pouze závěrečná apoteóza mateřství. U *Hakona* vyzdvihuje baladičnost, dávající možnosti dramatických kontrastů, které v orchestru rostou do formy symfonické básně.²⁵⁹ Závěrem svou pozornost zaměřil na poněkud svérázný výklad o scénické trilogii *Hippodamie*.²⁶⁰

V roce 1963 vyšla souhrnná monografie *Zdeněk Fibich* od Jaroslava Jiráňka,²⁶¹ kde jsou pojednány Fibichovy koncertní melodramy ve dvou samostatných kapitolách. Není pochyb, že se autor dobře orientuje v kompoziční technice a problematice vztahu slova a hudby, avšak jeho interpretace významového vyznění, hodnocení literárních předloh, domnělé souvislosti apod. přinášejí polopравdivá i vysloveně mylná tvrzení.²⁶² Jiráňkova monografie se stala na mnoho let základní literaturou fibichovského bádání a ovlivnila další publicisty. Přinesla řadu pozitivních výsledků, avšak z druhé strany nekriticky přebírala poznatky starší literatury a vnesla do fibichovského bádání nová subjektivní problematická tvrzení, která se tradují v dalších studiích a člancích.²⁶³

²⁵⁸ OČADLÍK, Mirko. *Život a dílo Zdeňka Fibicha*, s. 31.

²⁵⁹ Zřejmě si autor není vědom rozdílu mezi symfonickou básní a melodramatickou hudbou.

²⁶⁰ Například: „Oba umělci, Vrchlický i Fibich, pocítili každý zvlášť a při *Hippodamii* i ve společné práci kalibanovské doteky měšťáckokapitalistické společnosti.“ Viz OČADLÍK, Mirko. *Život a dílo Zdeňka Fibicha*, s. 60.

²⁶¹ JIRÁNEK, Jaroslav. *Zdeněk Fibich*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963; reedice s anglickým resumé: JIRÁNEK, Jaroslav. *Zdeněk Fibich*. Praha: AMU, 2000.

²⁶² Melodram *Štědrý den* srovnává se Schumannovou scénickou hudbou k *Manfredovi*, *Pomstu květin* s fabulí *Tomana a lesní panny* a *Věčnost* se Smetanovým *Medvědem z Českých tanců*. Ústřední motiv osudu, který je pojátkem celé skladby, uvádí jako „motiv Štědrého dne“, čímž zamlžuje i celkové sémantické pojetí melodramu. Fibichovu českost hledá v „ryzí lidové baladě“ Erbenově (*Štědrý den*, *Vodník*) či v hudebním ztvárnění oslavy osvobozené vlasti: „Slunce vzešlo“ (*Hakon*).

²⁶³ Vladimír Hudec v předmluvě ke své fibichovské monografii v roce 1971 zhodnotil tuto práci s výhradou: „...ukázala Jiráňkova kniha, že při vši úctě k vědeckému odkazu Zdeňka Nejedlého (...) a k studiím Otakara Hostinského je třeba vrátit se k Fibichovi znovu, korigovat případně tradované omyly těchto badatelů a z hlediska současné muzikologické generace nově formulovat leckteré závěry jejich esteticko-kritických analýz.“ Viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*. Praha: SPN, 1971, s. 5.

Kvalitativním skokem ve fibichovské monografické literatuře je práce *Zdeněk Fibich* od Vladimíra Hudce z roku 1971.²⁶⁴ Publikace vznikala současně s první verzí tematického katalogu Fibichova díla.²⁶⁵ Přestože nepřináší novátorský pohled na fibichovskou problematiku, je velmi solidním, historicky koncipovaným zpracováním kompletního Fibichova díla v kontextu jeho životních osudů a dobových historických souvislostí. Koncertní melodramy jsou zde pojednány v kontextu ostatní Fibichovy tvorby. V problematice vývoje melodramu se autor opírá o tradované souvislosti, snaží se však o „opatrnější“ formulace. Hudec nově formuluje, že Zdeněk Fibich už ve *Štědrém dnu* vytvořil dílo představující v jeho době nejmodernější řešení spojení slova a hudby v daném žánru. Tedy není nadsázkou, že *Štědrým dnem* položil základ novodobému českému koncertnímu melodramu. I když Hudec plné analýzy jednotlivých děl neuvádí, z jeho závěrů lze zpětně (po provedení vlastních analýz) soudit, že se jimi zabýval. Někdy se ovšem neubrání opakování tradičních omylů či nepřesností. Občas dochází k poněkud odlišným závěrům než předchozí literatura i k rozdílným závěrům než autorka této práce. Je třeba říci, že každá analýza musí připustit určitou míru subjektivity a jednotlivé výklady se mohou do jisté míry od sebe lišit, pokud nepřekročí významový rámec víceznačnosti díla.²⁶⁶

Vedle dalších monografických pojednání a publikovaných statí o dílčích problémech Fibichovy tvorby či jednotlivých dílech se věnovaly problematice Fibichova koncertního melodramu také dvě diplomové práce, které však neodpovídají úrovni současného poznání.²⁶⁷ Soupis další fibichovské literatury je uveden na konci této práce. Zde byla zmíněna jen ta díla, která se koncertnímu melodramu věnovala více než pouhou zmínkou.

²⁶⁴ HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*. Praha: SPN, 1971. Návaznost na Jiránkovu monografii je možno spatřovat v tom, jak důsledně si všímá v ní nastolených problémů a snaží se je uvést na pravou míru důkladnějším výkladem.

²⁶⁵ Tato verze katalogu byla společnou prací Vladimíra Hudce s Ludvíkem Boháčkem a nebyla publikována. V Hudcově inovované verzi vyšel tematický katalog díla Zdeňka Fibicha až v roce 2001. Viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich. Tematický katalog*. Praha: Editio Bärenreiter, 2001.

²⁶⁶ Jak uvádí Hudec v předmluvě ke své monografii, neměl v době jejího zpracování k dispozici ani všechny prameny, (rukopisy *Vodníka a Štědrého dne* byly tehdy nedostupné). Viz HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*. Praha: SPN, 1971, s. 6

²⁶⁷ Jednáse o tyto práce: MIHULOVA, Alena. *Fibichův koncertní melodram*. [Disertační práce], Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1953, 67 s.; KRAUTSCHNEIDEROVÁ, Daniela. *Renesance melodramu? Moderní nastudování melodramu se zaměřením na tvorbu Zdeňka Fibicha*. [Diplomová práce], Olomouc. Pedagogická fakulta Univerzity Palackého, 2009, která se navíc opírá o problematickou literaturu (Autorka zde píše: „Závěrem si dovoluji citovat zakončení Miloše Hynšty, autora základní brožury *Malé skriptum o melodramu*, knížky malého rozsahu, ale velkého významu...“) viz HYNŠT, Miloš. *Malé skriptum o melodramu*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, 22 s.

Charakteristika Fibichových koncertních melodramů ve srovnání s celoevropským kontextem

Stěžejní díla v celoevropském vývoji koncertního melodramu

Pro posouzení, zda v případě melodramatické tvorby Zdeňka Fibicha šlo skutečně o přínos k dosavadnímu vývoji koncertního melodramu, se nabízí hned celá řada srovnání. Za vrcholná díla předchozího vývoje oboru jsou obecně považovány tři koncertní melodramy Roberta Schumanna a první dva melodramy Franze Liszta, tedy díla, která vznikla dříve, než k melodramu obrátil pozornost Zdeněk Fibich. Na základě stručné charakterizace těchto skladeb je možno najít určité paralely či nové přístupy ve Fibichových dílech. Mimořádnou příležitost ke srovnání nabízí dále koncertní melodram Fibichova vrstevníka Friedricha von Flotowa, který zhruba ve stejné době jako Fibich vytvořil koncertní melodram na stejnou textovou předlohu – *Der Blumen Rache* (Pomsta květin). Zvláštní postavení v dobovém kontextu má koncertní melodram *Bergliot* od Fibichem obdivovaného současníka Edvarda Griega.

Jak bylo výše uvedeno, do dějin německého koncertního melodramu se nejvýrazněji zapsal Robert Schumann (1810–1856), přestože vytvořil pouze tři nepříliš rozsáhlá díla pro recitaci a klavír. V roce 1849 zpracoval touto novou formou nejprve předlohu Friedricha von Hebbela *Schön Hedwig*.

Báseň vypráví o mladém hrdém rytíři, jehož pozornost upoutá krásná dívka, která stále cestuje s jeho družinou a nalévá mu víno. Dovídá se od ní, že je sirotek a nemá kam jít. Dívka se přiznává, že ho miluje a prosí, aby ji odvedl do kláštera. Avšak rytíř se rozhodne, že si ji „všemu navzdory“ vezme za ženu a hned zve všechny do kaple k obřadu. Šťastně končící baladické líčení příběhu řadí báseň k typu balada-romance.

Schumann v tomto svém prvním melodramu evidentně vnímá mluvené slovo jako dominantní složku. Většina vstupů slova je komponována jako recitativ (secco i mírně prokomponovaný), výraznější hudba expozičního charakteru se objevuje výhradně jen v úvodu a závěru. Hudební složka není samostatnou obsahovou vrstvou s vlastním sdělením, pouze ilustruje obsah recitovaného textu, to znamená, že slovo neinterpretuje.

V roce 1852 si Schumann pro svůj druhý melodram zvolil opět Hebbelův text *Vom Haideknaben*. Námětem této Hebbelovy balady je dramatický příběh mladičkého učně, který má věštecký sen: vidí v něm sám sebe zavražděného ve vřesovišti u vrby s třiceti tolary v dlani. Probudí ho mistr a skutečně ho posílá s penězi do vsi. Chlapec se zdráhá, ale musí poslechnout. Utíká z města. Venku na vřesovišti je mlha a skučí vítr. Když jde kolem salaše, ze strachu požádá pastýře, aby mu půjčil svého čeledína jako doprovod do vsi, a vypráví o svém snu. Když však vyjdou s čeledínem do vřesoviště, chlapec dostane ještě větší strach. V panice hodí čeledínovi slíbené groše a dá se na útěk. U vrby ho čeledín dohoní. Dotírá na něj, aby se mu svěřil, co se mu přesně zdálo, a aby řekl, že to byl ve snu on, kdo ho chtěl okrást, vytáhl nůž a bodl. A skutečně to udělal. Svědky byli jen dva ptáci. Havran pak krákal, jak zloděje vypátral kat, a holoubek vrkal, jak se smrtelně raněný chlapec ještě modlil k Pánu. Názorné vykreslení narůstajícího chlapcova strachu od zlé předtuchy až po okamžiky před vraždou dávají básni gradaci vděčnou k hudebnímu uchopení.

V tomto melodramu je hudba již v užším vztahu k textové složce, ale stále ještě spíše v doprovodné roli. Převažuje doprovod typu recitativu nad prokomponovanou delší plochou. Exponování nového hudebního materiálu Schumann provádí výhradně bez mluveného slova, současně s textem uplatňuje vždy pouze evoluční typ hudby, zpracovávající dříve uvedené hudební myšlenky. Nejsilnějším místem celého díla je začlenění pregnantního rytmického motivku a jednotlivých výkřiků recitátora do společné prokomponované gradace obou složek k vrcholnému momentu děje - vraždě. I v tomto místě se však jedná pouze o evoluční hudbu spíše v podobě mezivěty. Hudba tedy není vyloženě prokomponovaná v obsahové návaznosti na textovou předlohu, ale díky těsnému a společně gradujícímu kontrapunku recitace a hudby jí nelze upřít mimořádný emocionální účinek.

ukázka vrcholové gradace v díle Roberta Schumanna:

7

Ist es geschehen, wie ist es geschehen? „Er zog ein Messer!“ – War das, wie dies? „Ach
ja, ach ja!“ Er zog's? – „Und stieß“ – Er stieß dir's wohl so durch die Kehle? Was'

Robert Schumann: *Vom Heideknaben* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Třetí Schumannův melodram *Die Flüchtlinge* vznikl na německý překlad balady Percyho Byshe Shelleyho. Dramatičnost balady spočívá především v líčení rozbouřených přírodních živlů: vichřice ohýbá stromy, hromy duní, moře se vzdouvá. Dějovou linku balady tvoří popis útěku milenců z ostrova v malé loďce na rozbouřené moře. Za nimi hřmí střelba, na nádvoří pevnosti stojí sklíčený ženich a rozzuřený otec svolává kletbu na svoji prchající dceru, poslední svého rodu. Lodivod už nedokáže vzdorovat vlnám a vybízí k návratu. Milenci volí raději svobodu a společnou smrt na moři.

Hudební uchopení vykazuje ještě větší snahu autora o sevřenost hudby a slova. Hudba doplňuje emocionalitu textu v poměrně těsné návaznosti, avšak nepřináší jiné (své vlastní) významy či významová odstínění. Ze Schumannova hudebního ztvárnění je však patrná snaha o prokomponovanost a o dramatičnost výrazu.

Robert Schumann vydal tyto dva melodramy společně pod názvem *Balladen*, jako opus 122, č. 1 a č. 2. Podle jeho vlastního vyjádření²⁶⁸ šlo o určitý experiment, jak nově propojit slovo a hudbu, a aby se mohl cele soustředit na vytčený problém, zvolil komorní formu s klavírem.

²⁶⁸ Viz výše citovaný dopis, s. 41.

Všichni autoři literatury dotýkající se alespoň okrajově Fibichových koncertních melodramů nezapomněli podotknout, že Fibich vyšel ze Schumanna. Z výše uvedeného popisu však vyplývá, že Schumannovy melodramy ještě neobsahují mnohé z toho, co přinesl Fibich. Fibichovi nejbližší je *Ballade vom Heideknaben*, ve které se Schumann pokouší o těsnější sepětí hudby s textem. Formální jednoty dosahuje exponováním jednoho hlavního tématu, s nímž pracuje po celou dobu. Přiblížení se k pozdějším dílům Fibichovým je možné spatřovat v taktech 59–89, kdy je hudba poměrně výrazným partnerem, i když se jedná v podstatě pouze o sekvence motivů a jejich gradaci – hudba tedy není vyloženě prokomponovaná v návaznosti na textovou předlohu, jak koncipuje gradace ve svých melodramech Fibich.

Fibich vlastnil ve své knihovně koncertní melodram *Schelm von Bergen*, op. 111, č. 22, jehož autorem je Carl Reinecke (1842–1910)²⁶⁹ Děj zhudebněné básně Heinricha Heineho se odehrává na maškarním plese, pořádaném na panském sídle, kam se pod maskou vloudil i místní kat. Zvědavá vévodkyně s ním protančila večer a nechtěla ho propustit ani ve chvíli, kdy nastal čas odmaskování. Společenské faux pas odvrátil vévoda, když kata na místě pasoval na rytíře „Schelm von Bergen“.

Reineckeův melodram je Fibichovi blíže díky kontinuitě hudebního proudu, i když myšlenkově ani kvalitou zpracování nedosahuje preciznosti Fibichových motivů. Spíše jde o hudební tok reagující různým způsobem na text. Formálně nepřesvědčivá je jak dlouhá předehra exponující materiál, který je posléze kompletně zopakován v návaznosti na recitacované slovo, tak celkový závěr díla. Fibicha však mohly zaujmout jednotlivosti skladby; bez zajímavosti není pokus o „orchestraci“ v klavíru při slovech: „Trubky hlas...“ a „brumlá si bláznivá basa“ či valčík masek, kdy verše popisují všeobecné veselí, hudba však předjímá hrůzyplné odhalení - demaskování kata. Nezvyklými harmonickými postupy vytvořil Reinecke také velmi působivý „d'ábelský tanec“ vévodkyně s katem, který je rozjásaný i hrůzyplný zároveň.

²⁶⁹ Carl Reinecke řídil koncerty Gewandhausu v době Fibichových studií v Lipsku.

ukázka „hrůzostrašného“ valčíku:

flimmern die Kerzen, da rauscht die Musik, da tanzen die bunten Ge-
stalten. Da tanzt die schöne Herzogin, sie lacht laut auf beständig:
ihr Tänzer ist ein schlanker Fant, gar höfisch und behendig. Er

Carl Reinecke: *Schelm von Bergen* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Zcela jiné ve vztahu k Schumannovu kompozičnímu přístupu jsou melodramy Franze Liszta (1811–1886). Liszt je autorem celkem čtyř koncertních melodramů: *Lenore* z roku 1858 na baladu Gottfrieda Augusta Bürgera, *Der traurige Mönch* z roku 1860 na báseň Nicolase Lenaua, *Des toten Dichters Liebe* (1874) na text Moritze Jókaye a *Der blinde Sänger* (1875) na baladu Alexeje Konstantinoviče Tolstého.²⁷⁰ Obě pozdější kompozice vznikly v době, kdy psal své první melodramy Zdeněk Fibich. Pro svou rozměrnost a narativní charakter baladických předloh však již nedosahují emocionální působnosti prvních dvou Lisztových děl.

Bürgerova *Lenore* vypráví o dívce Lenoře marně čekající na svého milého Viléma, který s pluky pruských vojsk bojoval u Prahy. Po skončení války se vracejí vojáci domů, jen o Vilémovi nikdo neví. Lenora je zoufalá a klade si otázku, proč to Bůh dopustil a nezabil také ji. Matka ji utěšuje a nabádá k pokoře a důvěře v Boha. Lenora však ztrácí víru a nechce dál bez Viléma žít. V noci si pro ni Vilém přijede a chce ji hned odvézt s sebou. Lenora nepozná, že je to umrlec, sedá s ním na koně

²⁷⁰ Alexej Konstantinovič Tolstoj (1817–1875), ruský spisovatel, básník a dramatik. Šlechtic, který odešel roku 1861 do ústraní a věnoval se literatuře. Autor řady lyrických i epických básní.

a vydává se na neznámou cestu. Třikrát ho ujistí, že se s ním nebojí. Hrůzyplná cesta noční krajinou vede na hřbitov, kam si mrtvý Vilém veze svou nevěstu. Za branou hřbitova se milý mění v kostlivce s kosou. Z hrobů vylézají umrlci a tančí kolem ní. Lenora cítí blížící se smrt a slyší, co mrtví volají:

Geduld! Geduld! Wenn's Herz auch bricht!

Gott im Himmel hadre nicht!

Des Lebens bist du ledig;

Gott sei der Seele Gnädig!²⁷¹

Lenauův *Der traurige Mönch* je situován do Švédska, kde v pustině zmítané větry a bouřemi stojí opuštěná věž. Podle pověsti se tam o půlnoci zjevuje smutný mnich. Kdo pohlédne do jeho tváře, ten propadne smutku a smrti. V prudkém dešti sem zabloudil poutník na koni a z nouze zde přenocuje. O půlnoci se jeho kůň vzpíná a ve věži vzplane světlo. Poutník se nebojí, zato jeho kůň ano. Náhle se zjeví mnich a v jeho očích je tak strašný žal, že vyvolá v poutníkovi takový soucit, až se rozpláče. Už nechce víc vědět o jeho neštěstí a sám nad ránem skončí svůj život v jezeře.

V Lisztových melodramech má vždy hudba primární postavení. Liszt pojímá hudební část jako silně prokomponovanou klavírní skladbu virtuózního charakteru. Smysl pro barvu zvuku a klavírní fakturu je pro Liszta velkou devízou. Jeho klavírní stylizace stojí na vrcholu v celé oblasti romantického melodramu. Ale právě to činí v některých momentech text obtížně interpretovatelný do hudby. Z tohoto důvodu nechává Liszt deklamovat celé sloky básně (i dlouhé pasáže) do ticha bez hudebního doprovodu, nebo podkresluje textové pasáže pouze drženými akordy. Mluvené slovo zde tak stojí v úloze vypravěče, který uvádí jednotlivé bloky hudby.

Pokud Liszt spojí obě složky – slovo a hudbu – dohromady, jedná se mnohdy o velmi působivé momenty. (Například plocha not dlouhých hodnot na straně 8–9 melodramu *Lenora* je svou lapidárností a harmonickou výstavbou velmi působivá. Výjimečně zde hudba slovu do jisté míry ustupuje.) V takových chvílích se Lisztovy melodramy velmi přibližují Fibichovým, avšak jako komplexní díla jsou z důvodu nevyrovnanosti obou složek poněkud nepřesvědčivá.

²⁷¹ Podle Bürgerovy *Lenore* zpracoval Karel Jaromír Erben baladu *Svatební košile*. Tím, že vynechal konkrétní jména a místa, posunul příběh více do roviny pohádkového než historického příběhu. Zmínil i drastický konec a nenechal dívku zemřít, ale „zachránil ji“ v poslední chvíli.

Liszt přistupuje k samotné hudební složce melodramu velmi podobně jako k symfonické básni, snaží se v hudbě plnohodnotně vyjádřit vše, co je sděleno v textu, což způsobuje prakticky duplikování (nikoliv vzájemné doplňování) sdělení. Přitom by hudba mnohdy mohla být zcela osamocena a vyjadřovací hodnota by byla velmi podobná, ne-li silnější než s textem. Liszt také příliš často užívá tónomalby, což činí vztah k básnické předloze výrazně ilustrativním.

Velkým pozitivem prvních dvou Lisztových melodramů je jejich emocionalita. Liszt je mistrem harmonie, pomocí odvážných disonancí navozuje strašidelné a depresivní ovzduší zhudebňovaných balad. V tomto směru je jeho vrcholným dílem *Der traurige Mönch*.

2

Ausführungsrecht vorbehalten.

Der traurige Mönch.

Mässig bewegt. F. Liszt.

PIANO. *mp sotto voce, un poco pesante.*

molto cresc.

tremolando

ff sfz

dim.

In Schweden steht ein grauer Thurm,
Herbergend Eulen, Aare;
A. Koles v l'edické zemi pustá věž
je hruzedem sov a orlé;
1112

Verlag von C. F. KAHNT, Leipzig.

Franz Liszt: *Der traurige Mönch*. (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Ve snaze přiřadit koncertní melodramy Zdeňka Fibicha k jednomu z těchto dvou základních typů uchopení melodramu (Schumann – Liszt) je skutečně možno uvažovat o Fibichově návaznosti spíše na princip Schumannův. Snaha o maximální prokomponovanost obou pásem do jednoho vyššího celku, obětování detailu pro větší celek i hlavně ochota ustoupit a dát slovu dočasně prioritu, to jsou atributy Schumannovského principu. Po stránce kvalitativní ho však Fibich překonal všemi svými díly v tomto žánru.

Mezi skladateli, kteří tvořili současně se Zdeňkem Fibichem, zaujme Friedrich von Flotow, neboť právě on v roce 1876 zhudebnil text Ferdinanda Freiligratha *Der Blumen Rache*, který v českém překladu Jaroslava Vrchlického užil v bezprostředním časovém sledu i Zdeněk Fibich pro svůj druhý koncertní melodram *Pomsta květin*.

Fibichovo průběžné sledování dobové produkce téměř vylučuje, že by mu toto dílo zůstalo utajeno. Vždyť Friedrich Adolph Ferdinand von Flotow (1812–1883) byl známý německý skladatel, jehož skladby vycházely i v Praze.²⁷² Flotow je autorem šesti koncertních melodramů, většinou psaných pro větší komorní obsazení. Svým hudebním uchopením textu navazuje také spíše na typ Schumannova melodramu. Melodram *Der Blumen Rache*, op. 16 na Freiligrathův text je jediným, který má i čistě klavírní verzi a navíc vyšel tiskem právě v roce 1876, tedy těsně před tím, než se tímto textem začal zabývat Zdeněk Fibich. Ať už měl Fibich možnost se s ním blíže seznámit či nikoliv, mohl být tento melodram alespoň zprostředkovaně impulzem pro výběr básně a pro Vrchlického překlad.

Stopy po Fibichově obeznámenosti s tímto dílem patrně najít nelze, ale blízká doba vzniku a stejný text jsou dostatečnými důvody pro srovnání obou děl. Jak bylo výše řečeno, překlad Vrchlického je téměř věrný ve všech parametrech originální předloze.²⁷³ Při srovnání obou melodramů je už na první pohled patrná shoda vnějšího základního obrysu. U obou děl se v podstatě na shodných místech objevují „klidové“ a „hybné“ plochy, základní předěly, variační obměny jako charakteristiky duchů květin, mihotavé šestnáctiny jejich reje i monumentálně pomalé tempo závěru. Podrobnější analýza však odkrývá více rozdílů než shod. Pokud byl Fibich s Flotowovým melodramem obeznámen, mohlo ho vnější formální členění díla ovlivnit, stejně tak je

²⁷² Různé skladby Friedricha von Flotowa vycházely i u Fr. A. Urbánka. Viz URBÁNEK, František Augustin. *Seznam skladeb hudebních firmy Fr. A. Urbánek v Praze*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1891.

²⁷³ K analýze melodramu Friedricha von Flotowa bylo použito dobové vydání Ed. Bote & Bock, Berlin No. 10865.

možné uvažovat o tom, že k podobnému formálnímu řešení oba autoři nezávisle na sobě přivedla obsahová a náladová struktura literární předlohy. (Např.: ve zhudebnění textu: „Z listů narcisu hoch vzrůstá“ oba autoři volí chromaticky stoupající melodicko-harmonický postup.)

Příklad 1 – Flotowovo zhudebnění:

Andante *tre corde* Aus den Blättern der Narzisse swebt ein Knab' mit düstern Blicken, tritt an's
ff *dim.* *pp*

Bett, um heisse Küsse auf des Mädchens Mund zu drücken. **Allegro moderato** Doch ums
grace

Friedrich von Flotow: *Der Blumen Rache* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Příklad 2 - Fibichovo zhudebnění :

Z listů narcisu hoch vzrůstá tmavozraký, k loži kráčí a na spící dívky ústa polibky
pp

své žhoucí tlačí. Kolem lůžka v divém reji točí se jak v chumelici
grace *grace*

Zdeněk Fibich: *Pomsta květin* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Podobně jako Fibich, cítí i Flotow potřebu v samotném závěru zopakovat hlavní téma. Zatímco Fibich ho cituje až jako dovětek po odeznění celé básně, Flotow nechává toto téma zaznít jako hudební doprovod textu: „na podušce odpočívá“. V zevrubném porovnání obou koncertních melodramů je pak Fibichův melodram prokomponovanější, v detailní práci se slovem nápaditější.

Jediný koncertní melodram norského skladatele Edvarda Hagerupa Griega (1843–1907) *Bergliot*, op. 42, zpracovaný v orchestrální a rovněž v klavírní verzi je svým charakterem na první pohled bližší typu hudebního uchopení melodramů Franze Liszta. Autor se však zcela ubránil lisztovské popisnosti. Melodram je komponován na rozsáhlý text Björnstjerna Björnsona, který přibližuje výjev z norských dějin první poloviny 11. století, tedy z konce doby vikingské. Prostřednictvím dramatického monologu Bergliot (manželky norského předáka Einara Thambarskelfira, který vedl selské povstání proti křesťanskému králi Haraldovi) je líčena scéna krvavého potlačení rebelie. Král Harald nechává zabít Einara i jeho syna Einridiho téměř před očima Bergliot. Její psychologický portrét je předmětem Griegova hudebního uchopení.

Z melodramu *Bergliot* je patrná jasná koncepce celého díla. Hudba je rovnocenným partnerem textu a jejich vzájemné poměry jsou neustále proměňovány, což ve výsledku vzbuzuje v posluchači mnohem větší představivost. Z Griegova melodramu je cítit mimořádný smysl pro text a jeho význam.²⁷⁴ Autor citlivě odvažuje délky jednotlivých ploch a poměr slova a hudby, jejich vzájemná vyrovnanost je dokonalá. Hudební materiál je při veškerém sepětí s textem velmi koncizní a formální soudržnost je evidentní. Rozsáhlá závěrečná plocha smutečního pochodu uzavírá celý příběh a spolu s úvodními fanfárami jej rámuje v jeden celek. Delší, čistě instrumentální mezihry umožňují posluchači zpracování předchozího (ani zdaleka ne jednoduchého) textu.

Griegův koncertní melodram *Bergliot* je velmi působivým dílem. Vzdor tomu, že je velmi málo prokomponován, podařilo se autorovi dosáhnout mimořádné jednoty v lineární výstavbě celku, kdy obě složky - slovo a hudba - si přebírají vedoucí úlohu, doplňují se a umocňují ve svém účinu. V rámci romantického melodramu se jedná o dílo nevšedních kvalit. Ve své vyváženosti je Fibichovi blízký, nicméně více než příbuznost s jeho koncertními melodramy je zde patrná spřízněnost s Fibichovou *Hippodamií*, především s její dramatickou třetí částí. Fibich neměl k dispozici takto

²⁷⁴ Okamžitě se vybaví Griegova slavná hudba k *Peer Gyntovi* anebo dalším dramatickým předlohám (*Sigurd Jorsalfar* aj.). Zkušenost nabytou touto prací skladatel zúročit v melodramu *Bergliot*. V tištěném vydání Editio Peters je melodram zapsán jako vázaný. Originální autograf ani prvotisk nebyly k dispozici.

kvalitní textovou předlohu pro koncertní melodram. Srovnatelné dramatičnosti a emocionální působnosti jako Grieg na malé ploše v *Bergliot* se dopravoval až v *Hippodamii*.

ukázka: smuteční pochod

20 Tempo di marcia funebre. $\text{♩} = 54$.

pp

fp *fp* *pp molto* *ff* *p*

poco ritardando

a tempo. *pp*

Pomalu jedte, tak, jak jezdil Einar. - Proč nekam spěchat
 Fahr langsam und so, fahr auch Einar immer, - und wir kommen früh genug

Vždyť domů dojedem vás. Nebudou ve zelečtitat Einarovi psi
 K heim. Nicht mehr die Hunde ihn, lustig springend, begrüßen.

Edition Peters. Archiv Společnosti Zd. Fibicha

Edvard Grieg: *Bergliot* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Charakteristika Fibichovy kompozice melodramu

Z výše uvedených analýz Fibichových melodramů a srovnání s díly jiných předních autorů je možné vyvodit, v čem spočívá specifická fibichovského koncertního melodramu i jaký je jeho význam v utváření tohoto žánru. Prvotním problémem melodramu bylo vyřešit uspokojivě synkretické spojení recitovaného slova a hudby. Fibich ve svých koncertních melodramech organizuje slovo ve vztahu k hudbě především s ohledem na to, aby neoslabil spontaneitu hereckého projevu, která vyplývá především z vnitřního pochopení smyslu textu a z osobního prožitku. Proto se snažil, aby podrobnou kodifikací textu neschválal příliš interpretovu autenticitu a přesvědčivost jeho recitačního výkonu. Ve svých koncertních melodramech postupně přicházel na způsob, jak nenápadně usměrnovat promluvu po stránce metrické rozmístěním textových celků nad taktové celky (většinou dvoutaktí) v hudbě. Tak mohl „předepsaným tempem“ řeči zdůrazňovat a naopak potlačovat určité motivy básně, a tím ovlivňovat její sémantické posuny v celkovém vyznění. To ovšem od něj vyžadovalo, aby odhadl rychlost přirozeného spádu řeči i v mimořádných situacích (vyjádření radosti, hrůzy, překvapení apod.).

Naopak rytmický průběh recitace ponechával na interpretovi s důvěrou, že profesionálně školený herec ovládá správnou dikci a na základě vlastní interpretace obsahu textu vytvoří adekvátní rytmicko-melodickou strukturu. Je pravděpodobné, že z praktické divadelní činnosti věděl, že rytmus řeči má svůj vlastní spád a zbytečným koncentrováním pozornosti recitátora k co nejpřesnějšímu postizení podrobného předpisu rytmického průběhu promluvy může navodit výsledný projev, který je pak pocíťován jako nepřirozeně stylizovaný, až směšně deformovaný.²⁷⁵ Fibich se ve svých koncertních melodramech nikdy o rytmizaci textu nepokusil. Rytmizace využil ve své melodramatické tvorbě pouze v jednom případě a ze zcela zvláštních důvodů: ve scénické trilogii *Hippodamie* důsledně předepisuje rytmus slova sboru. Tato fixace textu zde však plní zcela specifickou funkci: staví svým charakterem antický chór - statický a záměrně stylizovaný do protikladu k probíhajícímu ději, tj. sólové recitaci. Zároveň

²⁷⁵ Ukázalo to obsazování pěvců jako recitátorů melodramu v první polovině 20. století, které prokázalo, že účinnost Fibichova melodramu nespočívá ve schopnosti recitátora co nejpřesněji dodržet rytmickou strukturu díla, ale že tato účinnost je postavena na co nejpřesvědčivějším přetlumočení emoce, na což pěvci nebyli dostatečně školeni. Viz ŠUSTÍKOVÁ, Věra. HRACHOVINOVÁ, Marta. *Changes in Theatrical Performance and Their Influence on the Interpretation of the Melodramas of Zdeněk Fibich*. In: *Zdeněk Fibich as a Central European Composer as the Nineteenth Century*. Olomouc: Musicologica Olomucensia 12, 2010.

tím také vyřešil praktický problém, jak sjednotit sborovou recitaci.²⁷⁶ Typická vazba pro Fibicha je tedy tzv. volná, která umožňuje v rámci vnitřní výstavby celku ponechat recitátorovi prostor pro herecké prožití daného partu. Autor přitom nerezignoval na ideu pevnější vazby celku. Fibich hudebně neilustruje detaily, ale vytváří určité větší plochy s jednotnou náladou. V jejich rámci uplatňuje textovou složku ve vazbě na vyšší celky hudební struktury. Není tedy organizován časový průběh slabik, ale průběh celých frází, veršů, dvojverší či čtyřverší. Tato metoda ponechává skladateli kontrolu nad textem z hlediska tektonické výstavby hudební linie a interpretovi textu dostatečný prostor pro aktualizaci prožitku a maximální uplatnění jeho umělecké kvality.

Aby zůstala zachována souhra obou složek i v dramaticky stěžejních okamžicích skladby, Fibich předepisuje koruny, celotaktově držené tóny a akordy, delší tremola, generální pauzy apod., které umísťuje buď ve statických momentech líčeného děje, nebo naopak na dramaticky zdůvodněných přerývkách a pauzách. Tak není narušena plynulost hudebního toku a ještě je funkčně posílena dramatická výraznost.

Tyto technické prostředky odhaloval Fibich postupně. Nejvíce jich užívá ve *Vodníkovi*, kde musel poprvé promýšlet koordinaci promluvy s celým orchestrem. (Tady už nemohl spoléhat na to, že pianista recitátorovi „vyhoví“.) Funkčně jsou využity i změny tempa a umístění veršů v taktových celcích, které předepisují interpretovi zcela přirozeně i tempo řeči. (Například ve *Vodníkovi* v pasáži: „Stokrát jsem tě prosila, přimlouvala sladce, / bys mi na čas, na kratičký, dovolil k mé matce. / Stokrát jsem tě prosila / v slzí toku mnohém, / bych jí ještě naposlady / mohla dáti sbohem! / Stokrát jsem tě prosila, na kolena klekla, / ale kůra srdce tvého ničím neobměkla!“ umísťuje čtyřverší střídavě do dvou nebo do čtyř dvoudobých taktů při zachování stejného základního tempa, takže nutí recitátora na patřičných místech k dvojnásobnému tempu řeči a současně mu dává i návod, jak vnitřně zpracovat příslušnou emoci.) V jediném případě (právě v tomto uvedeném příkladu) volí Fibich i fakultativní takt, který umožňuje nenápadně zkoordinovat ukončení této mimořádně náročné pasáže.

²⁷⁶ Zcela jiný a nesouměřitelný příklad je tzv. vázaný melodram. Jedná se o specifický typ díla, se kterým se na počátku 20. století proslavil Arnold Schönberg (1874–1951) cyklem 21 melodramů *Pierrot Lunaire*. Autorský záměr v jeho vázaných melodramech počítá s recitačním projevem stylizovaným a silně expresivním, který má vytvářet svou „nepřirozeností“ o to silnější apel neseného sdělení. Schönberg svou fixací rytmu i latentní melodií vyvrcholil určitý typ melodramu, který měl právě v Německu své předchůdce v dílech Engelberta Humperdincka, Maxe Schillingse či Richarda Strausse a dalších.

Naopak v místech, která vyžadují plynulé líčení děje či lyrické pozastavení, plyne hudba zcela kontinuálně v jednotném tempu delších úseků a svou pravidelnou periodicitou se váže s textovou frází zpravidla po dvou až čtyřtaktích. Jen velmi zřídka užije Fibich vazbu k danému místu zvukomalebným efektem (pohyb vody ve *Vodníkovi*, zásah blesku ve *Věčnosti* aj). Předepsáním *accelerando* či naopak *ritardando* hudební složce dává možnost rozmanitých zvlnění pohybu hudebního toku, vždy však je funkčně využívá pro podchycení konkrétní herecky ztvárňované emoce (např. *accelerandovaná* gradační pasáž ve *Štědrém dnu* při nahlížení Hany do jezera není mechanická, ale plasticky sleduje její sílící radost až k výkřiku: „Václav sám!“).

V některých místech, kde je Fibich přesvědčen o nutnosti nechat vynít samotné básnické sdělení, nebojí se uvolnit vazbu slova a hudby do té míry, že ponechává hudbě skutečně jen roli hudebně nevýrazného pozadí, nálado-tvorné kulisy. Je to ostatně legitimní postup i v jiných hudebních žánrech, kdy si hlasy vzájemně přebírají vedoucí funkci. Tyto dočasné ústupy do pozadí ve výsledku při opětovném převzetí vůdčí role hudby přispívají k o to k většímu prohloubení celkové plasticity hudebního uchopení.

Samotnou recitaci s úplným odmlčením hudby užívá Fibich ještě ve druhém zpěvu svého prvního melodramu *Štědrý den* („cože komu dobrého neseš na památku?“ atd.), v dalších dílech jen zcela výjimečně a jen na rozměru necelého taktu jako dramatický vrchol (např. *Vodník*: „tu se s ní lávka prolomila“), či jen v kontrapunktu s jednotlivými sforzatovanými akordy (*Hakon*: *sfz* / „Za tebou“ / *sfz* / „i do Valhaly“ / *sfz* / „jde můj vzdor!“). Samotnou hudbu nerušenou a nijak neovlivňovanou průběhem textu nechává zaznívat ponejvíce v předehrách²⁷⁷ a dohrách, miniintrodukcích k novým částem uvnitř skladby (většinou exponují nový motivický materiál), ve spojovacích mezihrách apod. Mimořádnými případy jsou Valčík ve *Štědrém dnu*, který se rozrůstá v samostatnou plochu 32 taktů, a 22taktová evoluční plocha *Allegro maestoso* v *Hakonu*, která vytváří obraz oslav svobodné vlasti. Fibich si umí najít příležitosti i tektonicky zdůvodněné konkrétní situace, jak využít všech výše popsaných variant vztahu slova a hudby tak, aby ve výsledku zaostřil pozornost na význam a smysl každého slova. Potvrzuje to nejen jeho zcela mimořádný smysl pro správnou deklamaci, ale i pro myšlenkové a citové odstíny hereckého přednesu.

²⁷⁷ Předehra k melodramu *Štědrý den* má 14 taktů, *Věčnost* 27 taktů, *Vodník* 22 taktů.

Hudební složka je ve svém celku plnohodnotná, myšlenkově bohatá a rovnoprávně se podílí na společném myšlenkovém obsahu. Fibichovy melodramy se vyznačují mimořádnou vyvážeností slova a hudby; hudba i verše si přebírají dominantní úlohu a doplňují se navzájem. Fibich tak nenásilně vyřešil i problém zvukové relace slova a hudby, a to i při plné orchestrální sazbě.

Formální celistvosti skladby Fibich dociluje užitím příznačných motivů a promyšlené motivické práce, funkčním využitím harmonického plánu, často i principem tematické úspornosti. Přitom každý z jeho šesti melodramů řeší přednostně jiný „technický“ úkol. Každý ze šesti koncertních melodramů Zdeňka Fibicha představuje jiný způsob uchopení slova a hudby, proto nelze ani jednoznačně říci, že existují těsnější vazby mezi melodramy na texty stejných básníků. Toto Fibichovo hledačství optimálního řešení se zúročilo v plné míře v jeho posledním koncertním melodramu *Hakon*, který představuje vrchol Fibichových snah v žánru koncertního melodramu.

Výsledný tvar koncertního melodramu, k němuž v *Hakonovi* Fibich dospěl, mu ukázal, že jeho sofistikovaná metoda kombinací a variačních proměn příznačných motivů je nosná natolik, že je možné tímto kompozičním způsobem zvládnout jednotný, vnitřně prokomponovaný celek o rozměru celovečerního díla. Jak sám v návaznosti na koncertní melodram prokázal kompozicí scénické *Hippodamie*, podařilo se mu úspěšně udržet mnohovrstevnaté myšlenkové a hudební souvislosti i v rámci celé trilogie celovečerních děl.

Shrnutí:

Fibich byl prvním z českých skladatelů, kdo soustavně vytvářel český koncertní melodram. Své německé předchůdce předčil tím, že vyřešil architektonický problém melodramu. Užitím příznačných motivů a motivické práce se vyhnul mozaikovitě popisnosti a vytvořil samostatný hudební proud, ovšem s plně vyváženou proporcí slova a hudby, a to i po stránce sémantické. Tak naplnil estetický požadavek naprosté rovnoprávnosti a relativní samostatnosti obou složek melodramu – poezie a hudby. Dokázal, že obě složky mohou plynout nepřetržitě a vzájemně se nepřekrývat, ale naopak se mohou doplňovat a umocňovat. Přitom mu stejně jako jeho předchůdcům byla zhudebňovaná báseň danou a neměnnou předlohou, takže se maximálně snažil o pietní dodržení všech jejích kvalit. Z jeho melodramatické tvorby lze vyčíst přesný odhad pro neoznačitelnou míru slovního spádu v jakékoli situaci a vynikající instinkt pro časovou souvztažnost recitované básně a hudební věty. Jeho hudební fráze plně respektuje

řečový celek – verš – a psychologické vyznění jeho obsahu. Občasným využitím odvozování hudebních motivů z rytmu a intonace básnické řeči docílil toho, že určitá klíčová slova přesně zapadají na určité místo. Mistrovská je též Fibichova instrumentace jeho melodramů orchestrálních: *Vodník*, *Hakon*, druhé verze *Štědrého dne*. Zde řešil úspěšně poměr vhodně zvolených nástrojů orchestru k mluvenému slovu tak, aby nástroje hlas podpořily a nikoli překryly, aniž by došlo k ochuzení barevnosti orchestru. Těmito kvalitami vyniká i nad celou řadou svých současníků. (Ovšem na příkladu Griegova melodramu je patrné, že Fibichova cesta není jediná možná a že lze k maximálnímu dramatickému účinku dospět i jiným přístupem.)

Další generace skladatelů českého koncertního melodramu

Fibichovi žáci a pokračovatelé

Odpověď na otázku, zda lze vést od díla Zdeňka Fibicha přímou vývojovou linii českého koncertního melodramu, je nutno hledat v dalším vývoji tohoto žánru v českých zemích. V první etapě jej reprezentují Fibichovi žáci a současníci, navazující většinou bezprostředně na Fibicha. Nejčastěji zhudebňovanými básníky jsou i nadále Karel Jaromír Erben, Jaroslav Vrchlický, Josef Václav Sládek či Jan Neruda. Hudební ztvárnění vychází sice z romantické faktury, ale často již naznačuje nové možnosti. Slovo a hudba jsou vždy plně prokomponovány, hudba je plnohodnotnou partnerkou textu, který je v první pofibichovské fázi stále ještě pietně respektován i po formální stránce. Poměr slova a hudby v dané struktuře, stylové vyjadřovací hudební prostředky a celková náladová poloha (atmosféra) díla se postupně proměňuje podle typu konkrétního skladatele.

Fibichův žák Karel Kovařovic (1862–1920) byl věkově Fibichovi velmi blízko, a tak byl v tvorbě melodramů spíše současníkem než následovníkem. Některé jeho melodramy vznikaly skoro paralelně s melodramy Fibichovými. Bohumír Štědroň ve slovníkovém hesle Karel Kovařovic uvádí čtyři koncertní melodramy, z nichž tři vyšly tiskem.²⁷⁸ V Kovařovicově pozůstalosti se však dochovaly i skici,²⁷⁹ které jsou průkazným materiálem, jak těsně se jeho snahy přimykaly k tvorbě Zdeňka Fibicha. Především je to klavírní skica melodramu *Štědrý večer* na báseň Karla Jaromíra Erbena.²⁸⁰ Autograf je datován 8. února 1878, tedy dva měsíce potom, co Kovařovic dovršil patnácti let věku. Skica zůstala nedokončena, zčásti je podložen i text Erbenovy básně - ovšem první verze, známé z prvních dvou vydání *Kytice*: „Tma jako v pytli“ až po „svatební šije košili.“ [sic!] Mladý Kovařovic nemohl mít ještě v ruce vydání Fibichova melodramu jako předlohu, jedná se spíš jen o studentský pokus vyrovnat se se stejným titulem, který jako první zhudebnil Zdeněk Fibich. Další dochovaná skica (bohužel nedatovaná) může zakládat domněnku, že to nebyl pokus náhodný a že

²⁷⁸ Československý hudební slovník osob a institucí. Praha: SHV, sv. I, 1963, heslo *Kovařovic*, s. 723: „Melodramy: *Zlatý kolovrat*, *Loutkářův sirotek*, *Všichni svatí tancovali*, *Princezna Lyoleja*.“

²⁷⁹ Dnes jsou tyto materiály uloženy v NM-ČMH pod sign. S 115/29–36.

²⁸⁰ Jedná se o dvě strany notového papíru s téměř nečitelným zápisem recitace a klavíru s nadpisem *Štědrý večer* (S 115/29).

Kovařovic Fibichovu melodramatickou tvorbu pečlivě sledoval. Text v klavírní skice tentokrát není podložen, ovšem nadepsán je titul *Blumen Rache*. Nelze vyloučit, že Kovařovic měl možnost Fibichovu *Pomstu květin* poznat ještě dříve, než se dostala na veřejnost, neboť v letech 1878–1880 byl Fibichovým soukromým žákem.²⁸¹ Stejně tak nelze doložit, zda měl Fibich přímý vliv na Kovařovicův dokončený raný melodram *Před popelcem*, napsaný v roce 1879. Zhudebněná balada Bohumila Jandy líčí „hříšný tanec“ mladé dívky, která se chce jen bavit. K muzice si pro ni přijde sám čert a málem ji utancuje k smrti. V poslední chvíli se dívka dovolá božího spasení.²⁸²

Kovařovic zveřejnil teprve svůj další koncertní melodram *Zlatý kolovrat*, op. 5 zkomponovaný na známou baladu Karla Jaromíra Erbena. Vydal jej až v roce 1887 a dedikoval Zdeňku Fibichovi.²⁸³ Melodram se vyznačuje rozmáchlou koncepcí i úctyhodným rozsahem. Autor však krok za krokem hudebně ilustruje text rozsáhlé básně - opakuje rozměrné plochy postavené na rytmické figuře klusajícího koně, motivu přadleny budovaném na „harfových“ rozkladech akordů a trylkujících prodlevách kolovratu, častá jsou tremola podmalovávající hrůzné okamžiky či špatné úmysly. Zcela tu chybí bližší představivost živé deklamace a jejích parametrů. Hudební part sice tvoří souvislou plochu, ale dílo trpí přílišným paralelismem obou pásem. Slovo a hudba tak zůstávají v rámci vnitřních ploch bez bližšího propojení.

Zdařilejší je další Kovařovicův melodram *Loutkářův sirotek* pro recitaci a klavír na stejnojmennou báseň Svatopluka Čecha,²⁸⁴ komponovaný v roce 1892.²⁸⁵ Více možností k plastičtějšímu hudebnímu prokreslení poskytla ve svých intencích už sama báseň - vyprávění majitelky zájezdní hospody o tragickém příběhu loutkářského sirotka, kterému zbyl po loutkáři jen povoz s vyzáblou kobyloou a bedna s loutkami. Báseň líčí zmar při jarní povodni i přínos jara – zrod nového života v říši rostlin a zvířat. Dramatickým prvkem je pak scéna s toulavým studentem, který si odváží loutky a tragické vyústění příběhu – utopení sirotka, který za ním běžel. Tady už se Kovařovicovi podařilo hudebním ztvárněním látky posunout významový kontext jinak sentimentální Čechovy básně. Zralost hudební invence je patrná především ve schopnosti barevné typizace příznač-

²⁸¹ Fibichův melodram *Pomsta květin* pochází ze závěru roku 1877, ovšem tiskem vyšel až v roce 1881, kdy byl také veřejně proveden.

²⁸² Tato skladba se dochovala nepovšimnuta v Kovařovicově pozůstalosti ve dvou verzích. Pětistránkový čistopis je datovaný 19. listopadu 1879. Rukopis je pečlivě vypracován včetně kaligrafického písma titulního listu.

²⁸³ V NM-ČMH je uložena tisková předloha s vrocením 3. září 1887. *Zlatý kolovrat* vyšel tiskem u Fr. A. Urbánka v roce 1880.

²⁸⁴ Čechova báseň *Loutkářův sirotek* je zařazena ve známé sbírce *Ve stínu lípy*.

²⁸⁵ Melodram byl dokončen 21. března 1892 a ještě v témže roce vyšel tiskem u Fr. A. Urbánka.

ných motivů (např. temná barva majestátu smrti, jemný zvuk diskantového staccata ilustrující svět loutek), což posiluje účinnost a napomáhá svou barevností i svobodnějším členění hudební tkáně. Přestože se ani zde ještě Kovařovic nevyhnul motivickým plochám tvořeným z příznačného motivu koně a jeho poklusu apod., je tento melodram invenčně samostatnější a Fibichově koncepci bližší.

V literatuře evidovaný, avšak dlouho neznámý zůstal i rukopis²⁸⁶ koncertního melodramu pro recitaci a klavír *Všichni svatí tancovali* na text Antonína Klášterského z roku 1896. Skladba působí novátorsky především svým humorem. Celkovým charakterem a hudebním uchopením jakoby předjímala pozdější Foersterův melodram *Romance štědrovečerní*. Náboženské téma nahlížené zcela světsky a ještě podtržené jemnou ironií u Fibicha nenajdeme. Ozvlášťujícím prvkem je zejména užití mateníku jako žánrové charakteristiky, která podtrhuje české lidové furiantství. Tady už Kovařovic neměl oporu ve svém vzoru a vytvořil velmi svěží a životné dílo.

Mimořádně přínosnou kompozicí pro další vývoj českého koncertního melodramu je *Princezna Lyoleja*. Melodram na báseň Antonína Sovy vytvořil Karel Kovařovic až 14. února 1919. V kontextu jeho melodramatické tvorby působí jako dílo jiného autora, avšak kontinuálně navazuje na Kovařovicův celkový skladatelský vývoj, především na rozvoj jeho barevné invence. Se symbolistní poezií působivě koresponduje impresionisticky laděná hudební složka, která už nezapře osobitost svého autora, jenž je znám též jako první český dirigent impresionistického zaměření.²⁸⁷

Karel Kovařovic: *Princezna Lyoleja* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

²⁸⁶ Čistopis a úplná skica jsou shodně datovány 29. ledna 1896 (NM-ČMH sig. S 115/34, sig. S 115/35).

²⁸⁷ *Princezna Lyoleja* ve vydání Fr. A. Urbánek a synové z roku 1945 je však již zpracována jako „vázaný melodram s předepsanými přesnými rytmickými hodnotami mluveného slova. To ovšem v Kovařovicově rukopise není a jedná se o neopodstatněný zásah editora (autograf NM-ČMH sig. S 115/36).

Fibichův žák a nejbližší spolupracovník Otakar Ostrčil (1879–1935) je autorem šesti koncertních melodramů. Jeho hudební i literární nadání doplněné patřičným vzděláním²⁸⁸ ho zařadilo k potencionálně úspěšným pokračovatelům v tomto oboru. Zdeněk Nejedlý v Ostrčilově monografii dokazuje na příkladu vzniku prvního Ostrčilova melodramu *Krásné dědictví* na text Elišky Krásnohorské,²⁸⁹ že to nebyl vliv Zdeňka Fibicha, co přivedlo Ostrčila k melodramu, ale naopak záliba v programní hudbě a v melodramu ho přivedla k Fibichovi. *Krásné dědictví* je také první známou Ostrčilovou skladbou vůbec. Pochází z konce roku 1891, kdy bylo autorovi pouhých dvanáct let. Tento ještě dětský pokus Ostrčil později údajně sám zničil.

V Ostrčilově pozůstalosti se zachoval nedokončený melodram *Kamenný mnich* na báseň Vladimíra Šťastného, komponovaný (stejně jako v prvním případě) pro recitaci a klavír v letech 1892–1893.²⁹⁰ Báseň vypráví pověst o starém mnichovi, který se nebojácně postavil svému krutému, špatnému vladaři a jako zlé svědomí stál na skále před hradem a varoval ho před božím hněvem. Vladař ho nechal stvrhnout do propasti, mnich se mu však v kamenné podobě zjevoval dál. Ačkoliv je v hudebním uchopení básně na první pohled patrna řada „nešikovností“ (např. předepsané forte při nástupu textu, zahuštěná faktura či rychlý pohyb v místech, kde je umístěno hodně textu apod.), je zřejmé, že se nejedná o žádnou nahodilou improvizaci zapsanou do not. Skladba je opatřena předehtou z motivického materiálu k počátečnímu obrazu básně: „Na Pováží Turský pán krutě krajem vládne, / na skále, zdí obehnán, nezná básně žádné.“ Dále autor pracuje s několika motivy a jejich variačními obměnami podle charakteru textu. I když skladba není dokončena, je tu patrný náznak jakési třídílnosti s kontrastní střední částí. Několik škrťů a posunů v taktech svědčí o tom, že autorovi šlo o přesné umístění textu nad notami.

Třetím Ostrčilovým dílem je dnes nezvěstný melodram na slova Karla Jaromíra Erbena *Lilie*, který vznikl koncem roku 1895 v orchestrální i klavírní verzi. Zpráva o něm je zachována v Ostrčilově monografii od Zdeňka Nejedlého.²⁹¹

Mnoho podobností v názorech i tvorbě samé mezi Fibichem a Ostrčilem mohlo pocházet od jejich společného ovlivnění Hostinským. Možnosti Fibichova přímého

²⁸⁸ Ostrčil prošel soukromým hudebním školením a vystudoval češtinu a němčinu na filozofické fakultě.

²⁸⁹ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Otakar Ostrčil*. Praha: Otto Girgal, 1935, s. 32.

²⁹⁰ Skica z roku 1892 a nedatovaný nedokončený čístopis jsou uchovány v NM-ČMH sig. Tr B 382.

²⁹¹ Jak uvádí Nejedlý, tento melodram Ostrčil dokončil 21. prosince 1895 a dal jej jako dárek otci k Vánocům. Jednalo se o čístopis v deskách. Podle Nejedlého je tu kompozičně velký pokrok a Ostrčil tento svůj melodram zinstrumentoval pro velký orchestr. Partituru dokončil 23. ledna 1896. Viz NEJEDLÝ, Zdeněk. *Otakar Ostrčil*, s. 32.

vlivu se týkají jen raných děl mladého skladatele. V době, kdy Ostrčil umělecky dozrál, Fibich umírá. Teprve s odstupem několika let od jeho smrti vytvořil Ostrčil dvě orchestrální díla, která se stala nepominutelnou součástí českého melodramatického repertoáru.

Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici, op. 6 na text Karla Legera pochází z roku 1904. Skladba je psána pro velký orchestr a časový rozsah je 30 minut.²⁹² Jedná se o nejrozsáhlejší koncertní melodram v české literatuře vůbec. Ostrčil rozšířil námětovou oblast koncertního melodramu o volbu látky, jakou u Fibicha nenajdeme.

Tancechtivá Amálka si krátí cestu k muzice přes hřbitov a ve své marnivosti utrhne růži z hrobu, aby si ji dala do vlasů. U muziky se zdržela přes půlnoc a při návratu na ni čeká umrlec, který vstal z hrobu. Chce svou růži zpět. Amálka v něm poznává ševce Dratvičku, prosí o odpuštění, ale on ji nechce nechat odejít a Amálka si s ním musí zatancovat. Dívka překoná strach a nechá se muzikou strhnout k divokému tanci, až se Dratvičkovi rozsypou kosti. Amálka je posbírání a přidá k nim květ ze svých vlasů. Vtom se probudí z hrůzného snu, ale hudba jí dál zní v uších.

Exponování baladických motivů působí hrůzostrašně vždy jen na okamžik, vzápětí se překvapivě rozvine s humornou nadsázkou. Vrcholná scéna - rozsypání kostlivce při tanci s Amálkou - je už vlastně parodií, jen s kulisami a rekvizitami romantické balady. I když se báseň jako balada na první pohled tváří, humorný nadhled a absurdní nadsázka přinášejí zcela jinou náladovou polohu. Je to současně apoteóza hudby jako výrazu radosti ze života (refrén: „Z daleka vesele muzika hrá, / opojná, bujná a vášnivá / v divoké akordy vyznívá.“)

Ostrčil přistupuje k textu stejnou metodou jako Fibich, pouze charakter skladby je zcela jiný. Není tu žádná osudovost, tajemno, baladický tón, ale jen radost ze života a pohybu. Ostrčil užívá příznačných motivů i pro jednotlivé postavy a děje, a stejně tak jejich charakter odpovídá literární předloze – zpěvný motiv Amálky je odvozen z motivu tance, chorální motivek provází hřbitovní scénérii, komicky „vážený“ motiv charakterizuje ševce Dratvičku a podobně. Polkové téma je hlavním tématem skladby a shodně se stavbou básně prostupuje celým dílem. Výstavba básně se sama nabízí k formálnímu řešení melodramu jako velkého ronda, kdy epizody jsou baladicky laděné dramatické momenty syžetu, které ve variovaných obměnách protkává hlavní taneční

²⁹² Skladba vznikala od konce května do konce června, v instrumentální podobě pak byla dokončena 9. září 1904. Současně vznikla a byla vydána tiskem klavírní verze díla. Viz OSTRČIL, Otakar. *Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici*, op. 6. Praha: M. Urbánek, 1905.

téma. Ostrčilova invence je zřetelně orchestrální, jak ukazuje například zvukově instrumentální zpodobení jednotlivých motivů (grotesknost Dratvičkova zjevu je charakterizována fagotem, mladá tanečnice smyčci, hřbitovní motiv stylizací dechů jakoby varhan, žalozpěv nad rozsypaným ševcem táhlým zvukem violoncell). Ostrčil dal tradičnímu pojetí melodramu nový obsah, dílo se i přes svůj mimořádný rozsah stalo živou součástí koncertního provozu.²⁹³ Způsob kompoziční práce s příznačnými motivy je však typicky fibichovský.

Hned následující koncertní melodram *Balada česká*, op. 8, který vznikl o pouhý rok později²⁹⁴ na stejnojmennou báseň Jana Nerudy, znamená další krok. V tomto díle, rozsahem tradičnějším (durata 8 minut) než předchozí melodram, posunul Ostrčil vztah slova a hudby výrazně blíže čistě hudebnímu cítění. Slovo tu plní funkci spíše ilustrativní k ucelené symfonické básni. Báseň jakoby naznačovala program hudebního průběhu skladby (například rozsáhlý fanfárový úvod - 27 taktů provází jen dvojverší: „Žil jednou v Čechách smavý rek, / vám známý rytíř Paleček.“) Jednotlivé sloky básně jsou od sebe oddáleny rozsáhlými plochami hudby, celá skladba končí velkou plochou (24 taktů) bez textu. Dodrženy jsou příznačné motivy, z nichž velké hudební plochy vyrůstají.²⁹⁵ Rozsáhlé hudební mezihry jsou vrcholnými místy skladby, v nichž Ostrčil vyjadřuje svůj pocit a názor. Ostrčil rezignuje na pravidelnou proporcionalitu slova a hudby, hudební složka je dominující natolik, že dílo představuje jakousi krajní mez koncertního melodramu směrem k symfonické básni.

Pro úplnost je třeba zmínit ještě poslední Ostrčilův melodram *Skřivan*, který vznikl s odstupem bezmála třiceti let (1934). Je limitován dobově podmíněným textem Miroslava Valenty.²⁹⁶ Tato tematika je pochopitelně už fibichovskému osvětí zcela cizí. Ostrčil se tu však překvapivě vrátil ke „klasické podobě“ tektoniky melodramu. Text je

²⁹³ Premiéra díla byla 22. ledna 1905, recitovala Hana Benoniová, Českou filharmonii řídil Vilém Zemánek.

²⁹⁴ Klavírní skica *Balady české* byla dokončena 16. května 1905, partitura 5. srpna 1905. Premiéra se konala až 7. dubna 1907 na mimořádném koncertě ve prospěch penzijního fondu sboru a orchestru Národního divadla. Recitovala Isa Grégrová, Českou filharmonii řídil sám skladatel. Klavírní verzi vydal M. Urbánek. Viz OSTRČIL, Otakar. *Balada česká*, op. 8. Praha: M. Urbánek, 1907.

²⁹⁵ Např.: Palečkův motiv rytířský (fanfárový) i hravý (staccatový), motiv jeho usínání (commodo), motiv zjevení Vesny (grazioso) ap.

²⁹⁶ Nejedná se o baladu, ale spíše o jakousi meditaci nad mrtvým skřivanem, plnou obrazů sociální tematiky: „kolikrát jsi potěšil žlutě a modře oděné dělníky a dělnice v poledních přestávkách, když jsi jim dovolil, aby k tvrdému chlebu přikusovali tvůj slavnostní nápěv - útěcho rolnických hlav, když potem a krví zbrocená těla v poledním vedru položí do stínu staleté lípy“.

provázen v hudebně zhuštěné zkratce s vyváženou stavbou a rozmístěním kontrastů tempových i dynamických, s bohatstvím orchestrální polyfonie.²⁹⁷

Ostrčil jako skladatel typicky orchestrální psal - s výjimkou prvních pokusů - všechny melodramy pro orchestr. V *Baladě české* dokonce symfonický proud přebírá dominantní funkci. Ačkoliv mu byl Fibich velkým vzorem a Ostrčil z něj v mnohém přímo vycházel, posunul vývoj českého koncertního melodramu směrem k lyrickému symfonismu a obohatil český melodram o nové náměty a nálady.

Ballada česká.
Na slova Jana Nerudy.

Allegretto vigoroso. O. Ostrčil. Op. 8.

Piano.

Žil jednou v Čechách smavý rek, vám známý rytíř -

Paleček; tr

Otakar Ostrčil: *Balada česká* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Významnou kapitolu v dějinách českého koncertního melodramu tvoří dílo Josefa Bohuslava Foerster (1859–1951). Připomeňme, že jeho prvotinou, komponovanou v necelých sedmnácti letech, je dnes ztracený koncertní melodram *U potoka*

²⁹⁷ OSTRČIL, Otakar. *Skřivan*. Praha: Hudební edice Družstevní práce 3, 1936 – klavírní verze, OSTRČIL, Otakar. *Skřivan*. Praha: SNKLHU, 1958 – orchestrální verze.

na báseň Josefa Václava Sládka, napsaný „před rokem 1877“.²⁹⁸ Nejedlý jej považuje za vůbec první Foersterovu skladbu a ve Foersterově monografii sugestivně líčí okolnosti jejího vzniku jako logické vyústění hravých - především zvukomalebných - improvizací, kterými údajně mladý Foerster bavil své mladší sourozence.

Foerster se ke koncertnímu melodramu vrátil až po patnácti letech. Jako již zkušený zralý skladatel navázal na tehdy završené melodramatické dílo Zdeňka Fibicha²⁹⁹ a stal se nejvýznamnějším pokračovatelem v žánru koncertního melodramu. Povahou svého talentu byl ještě univerzálnější osobností než Fibich; v hudbě zasáhl snad do všech oborů, byl činný literárně (sám si dokonce napsal libreta ke čtyřem svým operám) a výtvarně (vlastní obrazy a kresby), což svědčí o všestranně múzické osobnosti. Byl současníkem Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka, ale zároveň i generace nastupující po druhé světové válce. Většinu svých koncertních melodramů napsal až ve velmi pozdním věku. Pomineme-li neznámou prvotinu, pak Foerster do svých padesáti let zkomponoval šest koncertních melodramů (poslední je *Norská balada* z roku 1905 na báseň Julia Zeyera, kterou se přihlásil k Fibichově tradici). Další série melodramů počíná až po autorově šedesátce rokem 1920, kdy vznikají hned čtyři nová díla (op. 111). Do roku 1929, kdy jeho melodramatickou tvorbu reflektoval Mirko Očadlík ve svém článku *Foersterova koncepce melodramu*,³⁰⁰ bylo známo sedm nových, tedy celkem třináct melodramů. Jako sedmdesátiletý vytvořil Foerster dalších pět a po osmdesátce ještě sedm koncertních melodramů.

Foerster je dodnes naším nejplodnějším skladatelem melodramu. Zkomponoval celkem 26 koncertních děl (v hudební literatuře se neopodstatněně traduje „více než 30“) a celou řadu melodramatických scén v rámci svých scénických hudeb.

Za neznámý je ve veškeré odborné literatuře považován i melodram napsaný na německý text, ale v literatuře uváděný jako *Kníže černochoů*, op. 40a z roku 1899, který stručně charakterizoval Zdeněk Nejedlý ve zmíněné foersterovské monografii takto: „Takovou pohádkou je i melodrama ‚Der Mohrenfürst‘, (op. 40a, z roku 1899,

²⁹⁸ Uvádí to i Josef Plavec - viz *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha: Státní hudební vydavatelství, sv. I, 1963, heslo *Foerster*, s. 333. Tato informace se ovšem poprvé objevuje u Zdeňka Nejedlého. Viz NEJEDLÝ, Zdeněk. *Jos. B. Foerster*. Praha: Mojmir Urbánek, 1910, s. 15 a s. 209.

²⁹⁹ Mocným, byť jen vnějším impulsem pro obnovený Foerstrův zájem o melodram mohl být mimořádný úspěch právě dokončené Fibichovy scénické trilogie *Hippodamie* (1889–1891) a její uvedení na Národním divadle. Sám se však nikdy o scénický melodram nepokusil.

³⁰⁰ OČADLÍK, Mirko. *Foerstrova koncepce melodramu*. In: *Památník Foerstrův*. Praha: Melantrich, 1929, s. 97–104.

v rukopise) na slova Ferd. Freiligratha, o černošském knížeti, jež ve chvíli bitvy čeká doma milenka, kníže však jest zajat, prodán bělochům a pak v cirku tluče buben. První část díla jest zcela dramatická, silných, vášnivých tónů v divokosti knížete i v lásce čekající ho milenky, až ke zvěsti, že bitva prohrána. V tom, po vyznění smutku zavzní veselá mezihra, působící zde neobyčejně napínavě. Co se děje? Jak toto veselí souvisí s dosavadním smutkem? V tom napětí čekáme na první slovo: jsme v cirku, napětí mizí, veselí se promění v trpkost. Černoch úderem rozrazí buben – konec pohádky.“³⁰¹

Nezvěstný melodram byl znovu objeven na jaře 2014 autorkou této práce v archivních fondech I. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně pod signaturou A 7536. Jedná se o 15 stran dobře čitelného rukopisu s německým názvem *Der Mohrenführer*, op.40a, datovaný: „v Hamburku 7. 12. 1899“. Byl komponován na originální německý text Ferdinanda Freiligratha.

S výjimkou melodramu *Květy na Tatrách*, op. 133, psaného na objednávku pro film Tomáše Trnky roku 1932 ve verzi pro malý orchestr, jsou všechny Foersterovy melodramy určeny pouze recitaci a klavíru. Až na čtyři (*Kláster*, *Květy na Tatrách*, *Hlasatel velkého krále* a *Der Mohrenführer*) vyšla všechna díla tiskem u různých nakladatelů, většina téměř okamžitě po svém dokončení.³⁰²

Foerster si nejčastěji pro melodramatické zpracování vybíral texty Jaroslava Vrchlického. Zhudebnil je celkem destkrát. Čtyři melodramy vznikly na básně Josefa Václava Sládka. Po jednom díle jsou ve Foersterově melodramu zastoupeni básníci Jan Neruda, Otakar Fischer, Rainer Maria Rilke, Julius Zeyer, Antonín Klášterský, jakož i zahraniční autoři Freiligrath, Kyrilov a Beers. Na rozdíl od Fibicha však Foerster vyhledával látky legendární, lyricko- reflexivní a později i humoreskní. Do českého melodramu vnesl náboženskou tematiku.

V letech 1889–1897, tj. ještě za života Zdeňka Fibicha, vznikla čtyři díla výhradně na texty Jaroslava Vrchlického. Ve své době působila značně novátorsky, a to především svými náměty: *Tři jezdci*, op. 21 je apoteózou synovské lásky k matce zasazenou do dějových kulis války, *Legenda o sv. Julii*, op. 34 přináší sugestivně vyličenou zbožnou pokoru rané křesťanky i její zapálení pro víru, *Amarus*, op. 30a z prostředí kláštera je psychologickým portrétem nalezenice celoživotně toužícího

³⁰¹ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Jos. B. Foerster*, s. 172.

³⁰² Mimo to užíval Foerster s oblibou melodramatická čísla v řadě svých scénických děl. (*Bloud a smrt*, op. 75 ke hře Hugo von Hoffmannstahla z roku 1908, *Faethon*, op. 116b ke hře Otakara Theera z roku 1922, *Helena Spartská*, op. 116c ke hře Emile Verhaerena z roku 1924, *Trilogie o Simsonovi*, op. 62 ke hře Jaroslava Vrchlického o 3 částech z roku 1906.)

po nepoznané mateřské lásce a *Faustulus*, op. 31 je kromě psychologického vylíčení životního příběhu varhaníka Faustula i velkolepou oslavou varhan, kterým dal varhaník Foerster rozeznít naplno bohatstvím rejstříků – byť jen v klavírní imitaci – a mohutností zvuku navodil pocit varhaníkovy extáze z hudby. Právě zhudebňování nových látek bylo ve své době považováno za největší skladatelův přínos k vývoji melodramu. Proto zřejmě Zdeněk Nejedlý nevítal nový Foersterův melodram *Norská balada*, op. 40b z roku 1905 na text Julia Zeyera s velkým nadšením: „Po baladách Fibichových není však tato melodramatická balada Foersterova pokrokem a novým světem, jako dříve uvedená jeho pohádková díla.“³⁰³

Foerster upoutal pozornost i uplatněním už zralé kompoziční techniky. Pro ty, kterým na synkretickém spojení slova a hudby v melodramu vadila právě rozvolněnost pevné hudební formy podle imanentních požadavků básnické předlohy a možnost do jisté míry volného uplatnění vlastního pojetí interpretace textu, (který byl u Fibicha záměrně zakotven jen rámcově na významově důležitých místech³⁰⁴), byla podstatně větší formální určitost skladby a přísnější sepětí slova a hudby přínosem. Foersterův melodram se stal přijatelnějším i pro zastánce „čistě hudebního myšlení“ a Foerster býval s Fibichem srovnáván jako ten, kdo naznačil novou cestu koncertního melodramu.

Na základě analýz Foersterových koncertních melodramů³⁰⁵ lze konstatovat, že Foerster přinesl celou řadu nových strukturálních prvků. Jsou to jednak motivy z citátů jiných děl, které fungují v obecném povědomí jako symbol či ustálená konkrétní výrazová představa a asociativně tak navozují určitý přesný význam (např. v *Legendě o svaté Julii* vždy na slova: „Mně v hloubi duše jiné světlo plane.“ zaznívá úvodní intonace z mešního *Creda*).³⁰⁶ Citace se vyskytují se především v prvním období Foersterovy melodramatické tvorby, později od nich autor upouští. Dalším způsobem Foersterova hudebního ztvárnění je odvozování hudebního motivu z melodicko-rytmické kvality slova či věty (např. dvoutaktový motiv na povzdech „Hel-mala-dur“ ve stejnojmenném melodramu z roku 1920, případně následující dvoutaktí s textem: „Ty světlo mé, má dcero“ apod.).³⁰⁷ K tomu je třeba doplnit, že na rozdíl od tzv.





³⁰³ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Jos. B. Foerster*, s. 172.

³⁰⁴ Fibich předepisoval „homofonní“ fakturu slova a hudby jen v uzlových bodech podtržením textu.

³⁰⁵ ŠUSTÍKOVÁ, Věra: *Novodobé provádění melodramů Josefa Bohuslava Foerstera*. In: *Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století* (sborník z Mezinárodního symposia o J. B. Foersterovi), Praha: Společnost J. B. Foerstra, 2010.


³⁰⁶ Očadlík tomuto způsobu užití říká „derivátní užití originálního hudebního tématu“. Viz OČADLÍK, Mirko. *Foersterova koncepce melodramu*, s.98.

³⁰⁷ Ve zmiňované studii Mirko Očadlík hovoří o „nápěvkových útvech“, tedy tuto metodu považuje za „nápěvkovou“. Viz OČADLÍK, Mirko. *Foersterova koncepce melodramu*, s. 99

vázaného melodramu Foerster nemá zapotřebí předepisovat přesné rytmické a případně melodické hodnoty pro realizaci textu, ale vázanost tu vyplývá ze samotné podstaty hudebního uchopení slova, kdy jiné řešení pro interprety než přísná paralela už není možné. Tuto metodu používal i Fibich, ale velmi střídavě (např. ve *Štědrém dnu* „v světnici teplo u kamen“ či v *Hakonovi* „milenku svou vleče ve zoufalém pláči...“ aj.). Foerster ji užívá často, nejen při homofonním traktování obou pásem, ale i v kontrapunktickém dialogu slova a hudby (např. v melodramu *Romance štedrovečerní* z roku 1935 rozpačité „kochtání“ kaprála: „Ty jsi -  já jsem -  ba jsme všichni -   atd.).

ukázka kontrapunktu slova a hudby:

co se stane. Ty jsi — já jsem — ba, jsme všichni. povídáme — k Boží chvále — v tom se zajík —
 jazyk ztrnul a nemůže o hles dá —
 le. Ruka v úzkostech se svírá, ret
 hří se jako lupen chvěje.



J. B. Foerster: *Romance štedrovečerní* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Stejně jako Fibich pak užívá Foerster i charakterizační hudební věty, které se neváží na slovo či verš, ale na celkový obraz – scénu. (u Foerstera především introdukce, u Fibicha i „vnitřní scény“ – např. typická scéna přástek ve *Štědrém dnu* založená na vrčení kolovrátku). Tyto postupy pak doplňují nejrůznější výrazové prvky (tónomalby, pasáže, prudké obraty, prodlevy, tremola aj.)

Z roku 1920 pocházejí další čtyři Foersterova díla, vydaná společně jako opus 111. (*Tři králové*, op. 111, č.1 na text Josefa Václava Sládka, *Jacopone Todi*, op. 111, č. 2, *Helmaladur*, op. 111, č. 3 a *Mše biskupa Turpina*, op. 111 č. 4 opět na texty Jaroslava Vrchlického.) Zatímco *Jacopone Todi* a *Helmaladur* navazují tematicky na dřívější díla psaná na Vrchlického, *Tři králové* se odlišují novou látkou i náladovou polohou. Biblický příběh obsahuje především světské prvky, které Foerster zde podobně jako v pozdější *Romanci štedrovečerní* s hudebním vtípem akcentuje (např. motivem vyjadřujícím touhu po zlatě). *Mše biskupa Turpina* pak přináší už humorný podtext s nádechem ironie v literární předloze i v hudbě samé.

Tři melodramy sdružené do op. 139 (č.1–3), které vznikly v roce 1928, nedosáhly většího ohlasu. *Pravda a pohádka* na text Rudolfa Těsnohlídka je skladba zcela časová k oslavě T. G. Masaryka. I když se zřejmě toto dílo stalo vděčným číslem pro řadu dobových koncertů a akademií, patří k těm okrajovým i v rámci odkazu Foerstra samého. Neznámý zůstal i melodram *Kláster*, který ani tiskem nevyšel, a zvláštní popularitu nezískala ani zhudebněná báseň Vrchlického *Dvě laně* s ryze českým námětem o Oldřichovi a Boženě.

Očadlíkova charakteristika foerstrovského melodramu, byť postihuje jen zhruba polovinu Foersterovy melodramatické tvorby, zůstává v platnosti³⁰⁸ více méně i pro celou další Foersterovu tvorbu, která je – na rozdíl od určité vývojové linie děl Fibichových – jakoby „z jednoho těsta“. Jako sporná se jeví Očadlíkova snaha chápat Foersterovo melodramatické dílo jako další vývojový stupeň směřující od Fibichových melodramů k Ostrčilovým. Pomineme-li, že Ostrčilova díla vznikala současně už s první etapou Foersterovy melodramatické tvorby, u Foersterových koncertních melodramů bychom jen těžko dokázali určit chronologický vývoj z kompozice samé; občas některý melodram vybočí z řady, ale následující se už zase vrací zpět. Přestože Foersterovy melodramy vznikaly v rozpětí padesáti osmi let, vykazují (až na výjimku cyklu *Z třicetileté války*) v podstatě stále týž hudební jazyk, i když v pozdním tvůrčím období přece jen trochu oproštěný.

V letech 1934–1941 vznikají nejlepší Foersterova díla v oboru melodramu: *Kejklíř*, op. 17a na báseň Otokara Fischera, *Romance štědrovečerní*, op. 155 na text Jana Nerudy, *Stín a Sníh* na texty Jaroslava Vrchlického, které společně s melodramy *Cikánské děcko* a *Laň* na básně Josefa Václava Sládka tvoří op. 162. Zcela vyjimečné postavení v rámci Foersterovy tvorby má antimilitaristický cyklus *Z třicetileté války*, op. 174 na básně Rainera Maria Rilkeho, zpracované zcela ojedinělým, u Foerstera dosud nevídaným a ani později neopakovaným způsobem velmi oproštěné hudební faktury.

Zaslouženou pozornost budí Foersterova schopnost vybírat ke zhudebnění texty s vícevrstevnatým obsahem a podtrhnout a obohatit jejich emocionální působnost. Neplatí to však stoprocentně; Foerster se ke konci života nevyhnul ani vyloženě slabým

³⁰⁸ Očadlíkova charakteristika Foersterova koncertního melodramu je ve shodě s vlastními výzkumy.

literárním předlohám, ani příležitostným skladbám na objednávku.³⁰⁹ Na kvalitní díla předchozího období pak navazuje emotivně působivá *Dolorosa*, op. 176b na text Antónína Klášterského, kterou Foerster v roce 1946 svou melodramatickou tvorbu uzavřel.

3

Z TŘICETILETÉ VÁLKY

(Rainer Maria Rilke)

I • VÁLKA

JOSEF BOHUSLAV FOERSTER, op. 174
(1859—1951)
Mraky kouře větrem hnané,

Allegro moderato

PIANO

uteč ze vsi, duši spas! Požárů a krve jas nočí rudě plane.

J. B. Foerster: Z třicetileté války (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Náměty Foersterových melodramů, především legendy z doby raného křesťanství (Vrchlického *Legenda o sv. Julii, Jacopone Todi, Stín, Snih*) strhávají dodnes dramatickostí Foersterova hudebního ztvárnění, které navozuje obrazy téměř divadelních scén. U ostatních textů z prostředí kostela či kláštera dokáže Foerster těžit z možných světských podtextů náboženských témat a důrazem na psychologickou pravdivost vyvolává adekvátní emocionální účín i jinak jazykově a hudebně již odtažitých zpracování. Osobitým vkladem celé řady Foerstových melodramů je přítomnost humorného nadhledu i specifická hudební ironie.

Pro Foerstera je typická větší formální určitost skladby. Také vztah slova a hudby je u něj daleko těsnější než u Fibicha. Tuto určitost formy považoval Očadlík

³⁰⁹ Na text H. A. Beera (*Carçamon*, op. 149a), Renaty Horalové (*Pan učitel*, op. 149b) či Pavla Kleta (*Hlasatel velkého krále*, op. 155b), k příležitostným skladbám na objednávku patří už dříve zmíněný Těsnohlídkův text *Pravda a pohádka* k 10. výročí vzniku republiky.

ve své době za přednost a vzor pro další vývoj melodramu. Vývoj sám však dal spíše za pravdu Fibichovi.

Fibichův vliv lze spatřovat i v následujících generacích českých skladatelů, ať už je ovlivnil přímo či nepřímo. Karel Kovařovic a Josef Bohuslav Foerster rozvíjeli v návaznosti na Fibicha různé typy komorního melodramu s klavírem, který se stal v dalším vývoji českého koncertního melodramu nejrozšířenějším. Na vývoj Fibichova orchestrálního melodramu navázal z bezprostředních následovníků pouze výše zmíněný Otakar Ostrčil, o něco málo později se připojili jednotlivými díly Otakar Jeremiáš, Ladislav Vycpálka, Otakar Zich, Miloš Čeleta, Vojta Mádlo, Karel Moor, Ludvík Vítězslav Čelanský aj.

Lyrický typ koncertního melodramu reprezentuje Otakar Zich v díle *Romance o Černém jezeře* pro velký orchestr z roku 1907 na báseň Jana Nerudy. Ve stejném roce vznikly i pozoruhodné orchestrální melodramy Ladislava Vycpálka *Dívka z Lochroyanu*, op. 2 na text staroskotské balady i komorní melodram s klavírem Emila Axmana *Jen jedenkrát* na báseň Petra Bezruče.³¹⁰

I další generace skladatelů, kteří vystoupili na veřejnost ještě před první světovou válkou, zasáhla do vývoje českého melodramu. Příznačným dílem je melodram předčasně zesnulého Jaroslava Jeremiáše *Raport* z roku 1913 na působivý text Fráni Šrámka. Skladba vzniklá v předválečné atmosféře je celá založená na ostinátní figuře a rytmu vojenského hlášení a ve své strohé věčnosti je velmi moderní. Vyznívá jako přesvědčivý protiválečný manifest.

Skutečnost, že melodram se stal charakteristickou součástí historie české hudby, dotvrzuje i tvorba jednoho ze světově nejproslulejších českých skladatelů Bohuslava Martinů, který na počátku své tvůrčí dráhy reagoval snad na všechny dobové stylové podněty kromě expresionismu. Spojil dobové inspirace evropské hudby s českou lidovou hudební tradicí. Jeho *Tři lyrické melodramy* (z roku 1913) pocházejí z raného mládí. Jsou psány na texty francouzských básníků a laděny zcela impresionisticky. Zvláště *Vážka* a *Tanečnice z Jávy* zaujmou svou témbrově vynalézavou zvukovou kombinací houslí či violy s harfou a klavírem. První melodram *Večer* se sólovou harfou nezapře budoucího hudebního neoklasika. Zvláštností těchto melodramů je i nový

³¹⁰ Ke generaci zakladatelů české moderní hudby se řadí též Josef Suk, autor dvou lyrických scénických hudeb z přelomu století ke hrám *Radúz a Mahulena* a *Pod jabloní* na romantická libreta Julia Zeyera. Tyto scénické hudby obsahují mnoho melodramatických čísel, nejedná se však o celovečerní melodramy, jak často mylně uvádí slovníková literatura.

způsob vztahu slova a hudby. Slovo zde má spíše jen symbolický charakter, je velmi střídme a hlavní funkci přebírá hudba.

Melodramy Bohuslava Martinů patří k těm, které otevřely bránu novým cestám českého melodramu. V dalším vývoji tohoto žánru 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 artistických experimentů i společenských apelů reagujících na závažné dějinné události.³¹¹ Přesto se jeví stále nejsilněji doznívající vliv romantické podoby koncertního melodramu.

The image shows a page of a musical score for Bohuslav Martinů's 'Tři lyrické melodramy, č. 1 - Večer'. The score is written for piano and voice. It features three systems of music. The first system is a piano introduction with a treble and bass clef, marked 'mf'. The second system is a vocal line with lyrics in Czech and French. The third system is a piano accompaniment for the vocal line, marked 'pp' and '(ad libitum)'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings. The page number '5' is visible in the top right corner.

Bohuslav Martinů: *Tři lyrické melodramy, č. 1 - Večer* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

³¹¹ Souběžně s touto linií tvorby melodramů aspirující na nejvyšší umělecká kritéria vzniká v každém období celá škála děl preferujících pouze zábavnou funkci, určených jen amatérskému provozování k určité příležitosti, apod. I takové skladby jsou zařazeny ve výčtové tabulce v příloze této práce.

Meziválečná generace skladatelů

Pro dvacátá a třicátá léta je příznačné, že většina skladatelů koncertních melodramů určuje svá díla primárně orchestru. Trvalé oblíby dosáhl orchestrální melodram Otakara Jeremiáše z roku 1917 *Romance o Karlu IV*, op. 13, na báseň Jana Nerudy, přestože v autorově tvorbě zůstal jediným dílem tohoto žánru.

Skladatelem více než desítky orchestrálních melodramů byl Bohuslav Taraba. Z jeho odkazu je nejživotnější prvotina *Písně noci* na texty Otokara Fischera, která vznikla roku 1916, a *Balada o Juraji Čupovi* na prozaický text Karla Čapka z roku 1930. Přestože Taraba komponoval melodramy až do poloviny padesátých let, většího ohlasu již nedosáhl. Úctyhodnou řádu melodramů má na svém kontě Jan Evangelista Zelinka, jinak ovšem autor druhořadého významu. Jeho koncertní melodramy většinou na texty oblíbených českých básníků však byly v letech svého vzniku 1925–1952 často provozovány.³¹² Nejzdařilejším z jeho děl je melodram *Kdybych byla malým klukem* z roku 1925 na text novinového článku Lily Bubelové. Plodným skladatelem v oblasti orchestrálního koncertního melodramu byl ve dvacátých letech také Vojta Mádlo, jeho díla měla však jen dobový význam.

Ze skladatelů generace dvacátých let jmenujme ještě alespoň Františka Bartoše a jeho melodram *Jaro* (1925) na text Fráni Šrámka a Pavla Bořkovce – autora mistrně zpracovaného komorního melodramu s klavírem *Jen jedenkrát* (1921) na Bezručův text. Ve dvacátých letech také začínají tvořit skladatelé Záboj Bláha-Mikeš a Josef Plavec, kteří kladli na melodram obzvláštní důraz. Přes celkem početnou tvorbu v oblasti komorního i orchestrálního melodramu se však jejich díla příliš do povědomí nezapsala.

Specifické postavení v oboru melodramu má divadelník, režisér a skladatel Emil František Burian, který ve svých dramatických dílech užíval často rozsáhlé melodramatické pasáže, jež přecházely v použití voice-bandu.³¹³ Burian je také autorem jednoho koncertního melodramu s orchestrem *Balada o nenarozeném dítěti* z roku 1924 na text Jiřího Wolкера.

Ve třicátých letech přistupují k tvorbě tohoto žánru mladí autoři. Především Vít Nejedlý s melodramy na texty Jiřího Wolкера *Balada o nenarozeném dítěti* z roku 1930 a *Umírající*, op. 6 (1933) – oba existují jak v orchestrální, tak i v klavírní verzi.

³¹² J. E. Zelinka je také autorem několika scénických melodramů, dnes již zapomenutých.

³¹³ Voice-band je Burianův termín pro divadelní sborovou recitaci tzv. synkopickou technikou, která v rytmu a intonaci jevištní řeči napodobuje hudební vyjadřování, tj. pracuje s lidskými hlasy v recitačním sboru jako s hudebními nástroji v orchestru.

Jarmil Burghauser vytvořil v roce 1934 na Nerudovu báseň *Dědova mísa* stejnojmenný melodram pro housle a klavír a stejného obsazení užil i začínající skladatel Zbyněk Vostřák v melodramu *Psaní od mrtvé* na text Petra Křičky v roce 1937.

Období druhé světové války omezilo koncertní provoz a vymezilo i tematiku básnických předloh. Bohatě pěstovány byly komorní žánry, kde byla melodramatická tvorba hojně zastoupena. Hned rok 1939 přináší mimořádně kvalitní dílo Vítězslavy Kaprálové na text Vítězslava Nezvala *Karlu Čapkovi* pro klavír a housle. Ve válečných letech vznikla řada dalších melodramů Josefa Bohuslava Foerster - především *Cikánské děcko* a *Laň* na lyrické básně Josefa Václava Sládka (1940) a sedmidílný cyklus *Z třicetileté války* na texty Rainera Maria Rilkeho (1941). Jak bylo již řečeno, má tento cyklus v jeho tvorbě mimořádné postavení; jeho zvukovost je najednou zcela jiná, nečekaně oproštěná, prostá a průzračná. V tomto výrazně antimilitaristickém díle se tehdy již 82letý skladatel vzdal dosavadní plnosti zvuku a jen několika pečlivě zváženými tóny dosáhl mimořádného emocionálního účinku. V dalších dílech se však opět vrátil k romantické faktuře. K melodramu se znovu přiklonili také Bohuslav Taraba, Záboj Bláha-Mikeš, Jarmil Burghauser, Josef Plavec či Vladimír Polívka³¹⁴.

Konec druhé světové války se bezprostředně odrazil v melodramatické tvorbě Jana Hanuše v orchestrálním díle *Karpatské requiem* na text Jana Mareše (1945). Svobodu oslavil s patřičným vlasteneckým patosem Vratislav Vycpálek melodramem *Zrod svobody* na text Zdeňky Vaňorné (1945), Vladimír Polívka zkomponoval melodram *Barikáda* na Františka Halase (1946), Záboj Bláha-Mikeš vytvořil melodram s příznačným názvem *Zelený vítěz* (1950).

³¹⁴Vymezit hranici, kde končí v dějinách českého melodramu vliv melodramatické tvorby Zdeňka Fibicha a nastupuje jiná, zcela odlišná etapa vývoje, je prakticky nemožné. Pro dokreslení obrazu vývoje českého koncertního melodramu (nyní už jen stručně a bez vazeb na mezinárodní kontext) uvádím alespoň stručný přehled tvorby od konce druhé světové války do současnosti, kdy dochází opět k oživení tohoto uměleckého druhu.

Subito meno mosso, energico (rozlobené) † Však jaká země

f marcantissimo

taký lid. Vás kdyby chtěli učít všichni svatí, zda všimnou si jich Češi

paličati. † Bud' svatý rád, když není bit.

energico accentato

fff

(temné) Jak bych zde otep slámy, necht' mlátil chci

lugubre

co chci, za krátký čas se všechno jinak zvrtně zas. Mám já to bidu s Vámi.

U. 2075

Otakar Jeremiáš: Romance o Karlu IV. – klavírní výtah (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Český melodram v období 1948 – 1989

Koncertní život období nástupu tzv. socialistického realismu preferoval velké hudební formy a masové žánry. Křehká komorní forma koncertního melodramu se z veřejného života postupně téměř vytratila. V důsledku toho zůstávala ve stínu pozornosti poměrně závažná díla meditativního charakteru a čistě intimní lyriky (např. poslední melodram Josefa Bohuslava Foerstera *Dolorosa* napsaný v roce 1946 na text Antonína Klášterského). Do počátku padesátých let doznívá také melodramatická tvorba před válkou oblíbeného skladatele Jana Evangelisty Zelinky. Ojedinelé snahy zpracovat tendenční dobové náměty formou koncertního melodramu se nesetkaly s úspěchem. Za všechny uvedme např. tiskem vydaný melodram Jiřího Pauera z roku 1953 *Stalin je život lidí budoucích* na text Milana Jariše.

Smrt? Nevěřte! POCO più mosso Což může zemřít Stalin? To snadněji je tomu uvěřit, že

slunce zmrzne nebo zemí spálí. Však Stalin ještě potom bude žít. f a tempo

Stalin bude žít!

Jiří Pauer: *Stalin je život lidí budoucích* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Koncem padesátých let se znovu začínají objevovat komorní melodramy mladých skladatelů, kteří v tomto žánru vytvořili celou řadu kvalitních skladeb, přestože je

doba nežádala a šance na uvádění byla mizivá. V některých z těchto děl lze ještě najít stopy fibichovské tradice, v jiných je patrná snaha o využití nových hudebních prvků a nové uchopení mluveného slova. V roce 1957 vznikly *Lyrické melodramy* s klavírem Jiřího Matyse na texty Josefa Kainara, v roce 1958 skladba *Ve vzpomínkách a zamyšlení*, op. 25 pro klavír a gong na text Otakara Nováčka a hned v následujícím roce (1959) přichází Matys s *Variacemi na smrt* pro smyčcový kvartet a hornu na text Milana Kundery. Zdeněk Zahradník v roce 1960 dokončuje svůj cyklus melodramů s klavírem *Okouzlen tebou, živote* na básně Jiřího Šimáčka. V témže roce se objevuje vázaný orchestrální melodram *Čtyři malá hlasová cvičení* od Jana Klusáka na text Franze Kafky. Vedle několika drobných lyrických děl a skladbiček pro děti stojí za pozornost první verze melodramu Zdeňka Zahradníka *Máj* na text Karla Hynka Máchy pro smyčcový kvartet, harfu a klavír z roku 1962, který vznikl přepracováním jeho starší stejnojmenné kantáty. Ve stejném roce vznikly *Tři melodramy* Antonína Jemelíka (*Bělouňská holubička* na text Jiřího Ortena, *Pohádka* na báseň Fráni Šrámka a *Podzimní píseň* na překlad básně Paula Verlaina) a *Letokruhy* Lukáše Matouška pro sólovou flétnu na text Josefa Hrubého. Z následujícího roku (1963) pochází orchestrální melodram *Pátý živel* Ctirada Kohoutka a už v roce 1965 se opět připomíná Zdeněk Zahradník cyklem pro mužský a ženský hlas a klavír *Vezmi mě s sebou* na texty Jana Nohy.

Obsahově závažná a instrumentálně zajímavá je melodramatická skladba Luboše Fišera *Žádost o popravu* pro čtyři recitátory, flétnu, vibrafon, celestu a cembalo. Skladba vznikla roku 1968 na text Josefa Podaného. Reaguje na dobovou politickou atmosféru a formou čtení dopisů a dokumentů ukazuje na absurditu státní mašinerie. Hudba je aleatorická a tvoří jednotlivé plochy, které oddělují čtení jednotlivých dokumentů.³¹⁵

Mimořádně emotivně působivá je i další Fišerova melodramatická kompozice *Nářek nad zkázou města Ur* z roku 1970, která čerpá ze starověkého sumerského textu. Je psána pro tři recitátory, sopránové a barytonové sólo, dva smíšené sbory, sedm tympanů a zvony (a dva dirigenty). Tato mohutná koncertní forma na rozhraní melodramu a kantáty vyznívá jako varovné memento nad zkázou života.

³¹⁵ Premiéra se konala na 14. Týdnu nové tvorby 4. března 1970 v pražském Rudolfinu. Skladba byla po svém uvedení zakázána a časem se vytratila z povědomí. Znovu se dostala na veřejnost až v nastudování pro Mezinárodní festival koncertního melodramu Praha 20. listopadu 2005 v Galerii HAMU.

Luboš Fišer: *Žádost o popravu, předehra* (NM-ČMH, S 275)

Vznik nových hudebních stylů podporoval různé zvukové experimenty, včetně experimentálního užití slova. Mezi zvukové experimenty s magnetofonovým pásem, které se blíží melodramu, patří například *Bludný hlas* Marka Kopelenta z roku 1969. Obor koncertního melodramu obohatili na počátku sedmdesátých let jednotlivými tvůrčími počiny Alois Hába svým *Tagebuch-Notizen* roku 1970 (na texty v Německu žijící Renaty Pandulové) a v USA žijící Karel Boleslav Jirák drobným melodramem *Praze* na báseň Jana Nohy (1972). Křehkou lyrikou silně emocionálně působí cyklus melodramů na dětskou poezii Václava Fischera *Střepinky z dětství* od Jana Hanuše (1972), naopak silně apelativní emocionální náboj má orchestrální dílo Jana Tausingera s velkým sopránovým sólem *Ave Maria* (1972), které svým charakterem snad už i překračuje pomyslnou hranici melodramatického žánru.

Druhá polovina sedmdesátých let je ve znamení menších lyrických či něžně humorných skladeb většinou s klavírem. Z této doby pochází např. melodram Jitky Snížkové *Cvrček* na text Josefa Kainara, *Pohádka o brněnském krokodýlovi* na text Oldřicha Mikuláška, či *Kouzelník Žito* na text Miroslava Holuba od brněnského skladatele Petra Fialy, *Prodavačka růží* Josefa Plavce na text Jindřicha Hořejšího či *Pohádka* Jana Franka Fischera s harfou a flétnou. V těchto letech se objevují také četné melodramy Antonína Maříka, které však nedosahují dostatečné umělecké hodnoty. V sedmdesátých letech si melodram našel využití ve skladbách pro děti i jako součást scénické hudby k rozhlasovým pohádkám.

Adagio

Někde je svět,
někde je krev,
tady jsou zakleté stezky.

Poco [più] mosso

Zavolám lásku: zjev se mi, zjev, srdce mám čistounké a hlas mám dětský.

Antonín Jemelík: *Pohádka* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Po roce 1980 přicházejí skladatelé s většími projekty, početně se však produkce zmenšuje; Luboš Fišer použil opět několik tisíc let staré texty – tentokrát chetitské originály – k oslavě života modlitbou ke slunci. Melodram *Istanu* je psán pro recitátorku, flétnu a čtyři hráče na bicí nástroje. Marek Kopelent zpracoval text Markéty Procházkové *Nárek ženy* pro čtrnáct hlasů, dětský sbor a sedm žesťů, Václav Kučera napsal rozsáhlý melodram *Pták* na text Viléma Závady pro smyčcový kvartet a marimbu (1982), Sylvie Bodorová je autorkou melodramu *Zápas s andělem* na text Jaroslava Seiferta. Verze pro komorní orchestr vznikla v roce 1982 (v roce 1987 vytvořila skladatelka ještě verzi pro smyčcové kvarteto). Jan F. Fischer předepsal pro své *Dva melodramy* na texty Vladimíra Holana pět harf (1983). Trvalé hodnoty je i orchestrální melodram s violovým sólem Jiřího Matyše *Naléhavost času* na text Williama Shakespeara z roku 1987.

Některé melodramy tohoto období vznikaly na přímou objednávku pro vydavatelství Supraphon, kde postupně vznikala antologie českého koncertního melodramu v režii Lubomíra Poživila. Jednalo se o mimořádně záslužný počin, neboť v osmdesátých letech a následně i v devadesátých letech melodramatická tvorba pomalu ustávala, protože nebyla reálná naděje na její provedení. Z koncertního života melodram vymizel a jen s obtížemi se hledali umělci, kteří by měli v tomto oboru větší zkušenosti.

Oživení koncertního melodramu v české kultuře na přelomu 20. a 21. století

Bezprostředně po změně politického klimatu u nás byly navázány bohaté kulturní styky se zahraničními badateli i umělci. Havlovská orientace na USA usnadnila kulturní kontakty především s touto zemí. Do Československa přijížděli američtí badatelé, jejichž zájem vedl i k tradici českého melodramu.³¹⁶ Jejich navázání kontaktů s tehdejší Společností Zdeňka Fibicha a pozvání českých muzikologů na Mezinárodní konferenci o melodramu *Opera without singing* do Stanfordu v roce 1996 podnítilo i domácí bádání o historii českého melodramu. Přímá objednávka ze strany amerických pořadatelů pak dala vzniknout prvnímu koncertnímu turné s melodramy Zdeňka Fibicha po velkých amerických a kanadských kulturních centrech, jehož se zúčastnili také tři američtí herci. Inspirující spolupráce s nimi a zájem redaktorů amerických rozhlasových stanic, pedagogů i studentů různých univerzit vedly k přesvědčení, že kulturní dědictví českého koncertního melodramu by nemělo ležet ladem a že je správný čas a vhodné klima k oživení tohoto žánru. Vznikl projekt „Oživení koncertního melodramu“, jehož realizace se ujala Společnost Zdeňka Fibicha,³¹⁷ dnes už ve spolupráci s řadou dalších institucí. Určitým mezníkem ve vývoji českého koncertního melodramu je rok 1998, kdy se v rámci tohoto projektu zrodily dvě kulturní akce - „Mezinárodní festival koncertního melodramu Praha“ a „Mezinárodní soutěž Zdeňka Fibicha v interpretaci melodramů“, jejichž cílem bylo probudit zájem o koncertní melodram jak u interpretů a publika, tak u hudebních skladatelů.

³¹⁶ Muzikologové jako Judith Ann Mabary, Michael Beckerman či Tomas Svatoš se učili česky, aby mohli studovat české skladby z originálních materiálů, včetně melodramu.

³¹⁷ Roku 1997 byly založeny Umělecké dílny melodramu v Praze, 1998 Mezinárodní festival koncertního melodramu Praha, 1999 Mezinárodní soutěž Zdeňka Fibicha v interpretaci melodramů. Od roku 2001 vznikala zájezdová přestavení pod názvem *Živá antologie melodramu* s cílem rozšířit zájem o koncertní melodram i mimo Prahu.

V roce 2000 se uskutečnil projekt pro UNESCO: Světové výročí Zdeňka Fibicha, který se stal součástí oficiálních oslav Praha – Evropské město kultury roku 2000. V rámci tohoto projektu byla na pražské Hudební fakultě AMU uspořádána i první mezinárodní konference o Zdeňku Fibichovi a o koncertním melodramu, které se zúčastnila řada evropských i amerických badatelů. Roku 2002 byla obnovena výuka melodramu na Divadelní fakultě AMU.

Od roku 2000 se festivalu i soutěže účastní pravidelně i zahraniční interpreti, což vede k šíření zájmu o koncertní melodram i za hranicemi. Z frekventanek interpretační soutěže vzniklo v Německu roku 2004 stálé koncertní duo *Melodamen*, ve Vídni byl založen spolek *Internationaler Melodramen Verein*. Nejintenzivnější spolupráce se v průběhu let rozvinula s olomouckými muzikology, proto v roce 2010 byla uspořádána další konference o Fibichovi a o melodramu na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

V roce patnáctého výročí činnosti Společnosti Zdeňka Fibicha 2012 založili mladí muzikologové, odchovanci Mezinárodní soutěže Zdeňka Fibicha v interpretaci melodramů, dětskou recitační soutěž melodramů v Šumperku pro Základní umělecké školy.

Interpretační soutěž pro mladé umělce do třiceti pěti let v mezinárodních podmínkách vyžaduje, aby soutěžící procházeli jako stálá dvojice (recitátor – pianista) třemi soutěžními koly, z nichž první kolo je klíčem k rozšíření znalostí Fibichovy tvorby, a to i do zahraniční v překladu do světových jazyků, druhé kolo je zacíleno na vzájemné poznávání repertoáru jednotlivých národních kultur, třetí kolo motivuje k uvádění nové tvorby. Nutným omezením těchto skladeb je stanovení stálého obsazení recitace a klavír. Věkový limit autorů nových skladeb není omezen, přesto se zde celkem přirozeně představují skladatelé mladí, většinou osobní přátelé a generační vrstevníci soutěžících.

Možnosti prezentace bez jakéhokoli omezení nabízí druhá akce „Mezinárodní festival koncertního melodramu Praha“ – každoroční přehlídka koncertních melodramů v podání předních umělců vedených specializovanými režiséry. Prvotním cílem festivalu bylo znovuoživit rozsáhlou tradici českého koncertního melodramu, uvést tato díla znovu na koncertní pódia v konfrontaci s melodramy zahraniční provenience, ať už v českém překladu či v originálním znění,³¹⁸ dále poskytnout muzikologům mladších generací i širšímu publiku nenahraditelnou poslechovou zkušenost k seznámení s tímto oborem.

Nové umělecké platformy začali brzy využívat soudobí hudební skladatelé a přímo pro festival vznikaly novinky, které v dramaturgii festivalu v průběhu let početně převážily nad díly minulosti. Všechna nová díla nejsou jistě trvalé hodnoty, ale mnohá z nich se dostanou do hlubšího povědomí posluchačů a snad budou mít i čestné místo ve vývoji českého melodramu. Za sedmnáct let existence festivalu a soutěže bylo premiérováno 200 novinek. Je to dvojnásobek v porovnání s celým předchozím půlstoletím.³¹⁹ Návrat koncertního melodramu na koncertní pódia koncem devadesátých let je evidentním důkazem nové vlny zájmu o tento žánr.³²⁰

³¹⁸ Zahraničními hosty festivalu byli např. němečtí interpreti Anita Keller, Stephanie Maschke, Klaus Zelm, Petr Tonger, Duo Pianoworte, Francouz Vincent Figuli, z USA Simon Williams, Michael Beckerman, belgická dvojice Els Swinen a Katrine Druyts, Japonka Nao Higano, Portugalec Diamantino Faustino či v Praze působící Kanadčan Ch. Olivieri-Munroe a Američan Brian Caspe.

³¹⁹ Od konce druhé světové války do roku 1989 máme evidováno necelou stovku nových děl, z nichž ovšem poměrně početnou část tvoří skladbičky pro děti, které vznikaly často na objednávku rozhlasu jako součást scénické hudby k pohádkám.

³²⁰ Podle statistiky Společnosti Zdeňka Fibicha se uskutečnilo od založení festivalu do konce roku 2014 celkem 126 pořadů, z toho 104 komorních, 17 orchestrálních, 3 poloscénické a 2 scénické. Provedení se zúčastnilo celkem 337 interpretů, přičemž mnozí se věnují tomuto oboru již pravidelně. Ze 121 herců se v Praze představilo 15 zahraničních, z 216 hudebníků 19 zahraničních; k tomu 14 hudebních uskupení a 8 orchestrů. Ze 285 hraných autorů bylo 64 zahraničních, ze 794 hraných skladeb šlo v 596 případech o zcela nová nastudování. Premiér nových původních českých děl bylo rovných 200.

Soubor 200 soudobých melodramů už tvoří určitý výpovědní celek, z něhož je možno usuzovat na určité vývojové směry, jimiž se obrozený melodram u nás ubírá.

Na první pohled je patrná stylová rozrůzněnost tvorby. V současném českém koncertním melodramu zaznívá ještě i hudba neoklasická, navazující na fibichovskou tradici, ale i hudba sónická, aleatorická, hudba jazzová či využívající prvků jazzu, a také popu, rappu, klezmeru. Pro díla, v nichž hudební složku plní pouze bicí nástroje, se rází termín „rytmodram“, pro určitý typ kombinací mluveného slova s live-elektronics pak termín „sonodram“.³²¹ Nejtypičtějším díly pro jednotlivé styly jsou: z neoklasické tradice vycházející melodramy Zdeňka Zahradníka, např. *Modlitba za atomového letce* na báseň Jana Skácela, jazzový melodram *Sonet č. 66* Emila Viklického na Shakespearův text, melodram *Cesty* Markéty Mazourové na text Genadije Rožděstvenského s užitím popové melodie či rappových pasáží využívající v cyklu melodramů *Ze suterénu* Jana Vičara na texty Jiřího Žáčka.

ukázka rapu v melodramu:

[Do publika - na forbíně.]
Rapování

46 *f* Kup si podnik, kup si za pětku, střílí, kámoš z Fondu majetku.

50 *f* Fofr, drámo, trochu povyku, podfuk, hotel, statek, fabriku.

The image shows two systems of musical notation for a rap piece. The first system starts at measure 46 and includes the lyrics 'Kup si podnik, kup si za pětku, střílí, kámoš z Fondu majetku.' The second system starts at measure 50 and includes the lyrics 'Fofr, drámo, trochu povyku, podfuk, hotel, statek, fabriku.' Both systems feature a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The music is in a minor key and has a strong rhythmic drive.

Jan Vičar : *Ze suterénu*, č. 4 *Z ruky do ruky* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

³²¹ V provozní praxi s vtipnou nadsáznou „hlukodram“.

Melodram *Autointerview* s vlastním textem skladatele Josefa Marka je inspirován hudebním repertoárem klezmer bandu Trombenk. Zatím nejlepšího výsledku v pokusech o melodram s užitím live-elektronics dosáhl Jan Trojan ve skladbě *Vašemu futuristickému geni* na text Luigi Russola. „Rytmodramem“ je skladba Ivany Loudové *Tamtamy v mlze* z cyklu *Africké inspirace* inspirovaného etiopskou poezií.

4. Tamtamy v mlze

The image displays a musical score for the piece "Tamtamy v mlze" by Ivana Loudová. It is organized into three systems. The first system features a Cajon part with a melodic line, marked "solo", and includes dynamic markings like *mp* and *f*. The second system shows a vocal line (Rec.) with the lyrics "Když u řeky za rozbřesku dne slyším z džungle tamtamy telegrafovat" and a corresponding Cajon part with a rhythmic pattern. The third system shows a vocal line (Rec.) with the lyrics "mystické rytmy, naléhavé a syrové jako krvácející maso, hovořící o prvotním mládí a počátku," and a corresponding Cajon part with a rhythmic pattern.

Ivana Loudová: *Africké inspirace*, č. 4 *Tamtamy v mlze* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Na nové české melodramatické tvorbě se podílejí autoři všech generací a vnášejí do tohoto žánru svůj osobní hudební styl. Řada skladatelů přispěla k rozvoji koncertního melodramu třeba jen jednou skladbou, která je však mimořádně zajímavá. Je to například melodram Vladimíra Franze *Křik strašidel* s požadavkem na recitátora volně přecházet z recitace do sprechgesangu a dále až do zpěvu a zpět, melodram Lukáše Hurníka na Kafkovu povídku *Doupě*, kde mimořádně náročný herecký monolog zobrazuje narůstání paranoidních představ duševně narušeného jedince a je provázán s pěveckým partem ve funkci jakéhosi stabilizujícího refrénu, či melodram Jakuba Dvořáčka *Kat* podle povídky Friedricha Dürrenmata napsaný pro instrumentální soubor *Noční optika* s funkčním užitím řady nehudebních efektů (mačkání pet lahví aj.).

44

Jakub Dvořáček: Kat (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Z více než sta skladatelů, kteří se obrátili k melodramu opakovaně, to byli nejčastěji: Sylvie Bodorová, Vít Clar, Jan Dušek, Jiří Hlaváč, Lukáš Hurník, Martin Hybler, Daniel Chudovský, Olga Ježková, Leon Juřica, Zdena Košnarová, Ivan Kurz, Jiří Matys, Markéta Mazourová, Jiří Pakandl, Jan Smolka, Jiří Sternwald, Jiří Teml, Jan Vičar, Emil Viklický. Mimořádně aktivně se tvorbě melodramů věnují dva skladatelé: Zdeněk Zahradník a Josef Marek.

Zdeněk Zahradník (*1936) je skladatelem patřícím k několika málo autorům, kteří tíhli k melodramu již od konce padesátých let 20. století. Jeho melodramatická tvorba vykazuje kontinuitu české tradice v neoklasickém stylu, ve výběru klasické poezie, ve způsobu traktování slova a hudby. Přesto jej znatelně ovlivnila existence specializovaného festivalu s jeho provozovacími možnostmi: původně časově rozlehlá, epická díla nahradila větší zkratka a dramatičnost, tradiční klavírní či orchestrální part dnes už střídá například i dechové trio. Ve výběru literárních předloh se autor v roce 2012 odpoutal od čisté poezie a pokusil se i o zhudebnění humorných povídek Ilji Hurníka. Pro Mezinárodní festival koncertního melodramu Praha napsal po roce 2000 již celkem třináct děl:

- *Máchové variace* (Josef Hora), recitace + klavír, premiéra 25. listopadu 2001
- *Adam a Eva* (Karel Šiktanc), recitace + klavír, premiéra 3. listopadu 2003
- *Monolog Julie I.* (William Shakespeare), recitátorka + klavír
premiéra 16. listopadu 2003
- *Sonety* (William Shakespeare), recitace + flétna, harfa, premiéra 16. října 2005
- *Tobě* (Jitka Adamová), recitace + klavír, premiéra 29. října 2006
- *Hedvábí květů* (Zdena Bergrová), recitace + klavír, premiéra 9. listopadu 2008
- *Monolog Julie II* (William Shakespeare), recitátorka + klavír
premiéra 9. listopadu 2008
- *Dva monology Julie* (William Shakespeare), recitátorka + symfonický orchestr,
premiéra 22. listopadu 2009
- *Andrea* (Andrea Waldová), recitace + housle, viola, premiéra 24. října 2010
- *Koupel* (Ilja Hurník), recitace + hoboje, fagot, klavír, premiéra 13. listopadu 2011
- *Obraz* (Ilja Hurník), recitace + hoboje, fagot, klavír, premiéra 25. listopadu 2012
- *Loutky* (Ilja Hurník), recitace + hoboje, fagot, klavír, premiéra 25. listopadu 2012
- *Byli jsme dávno* (Ladislav Dvořák), recitátorka + klavír, premiéra 12. října 2014

Přijď, něžná noci milování,
Come, gentle night;

přijď, a dej mi Romea.
*come, loving,
black-browed night,
Give me my Romeo.*

Pno.

Pno.

Pno.

Zdeněk Zahradník: Julie I (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Josef Marek (*1948) je autorem patnácti melodramatických děl. Marka přivedla ke koncertnímu melodramu až existence festivalu. Jeho první kompozice *Vox mea* vznikla v roce 2002. Markova tvorba je typická stálým hledačstvím, které se projevuje ve všech směrech; v textových předlohách uplatnil zpočátku díla klasických autorů, soudobých textařů, pak vlastních úprav dramatických textů a nakonec i vlastních textů, které jsou často inspirovány četbou rozsáhlých románových děl zahraničních spisovatelů.

Marek je autorem tří velkých orchestrálních děl, ale instrumentačně zajímavější jsou díla komorní, kde kromě klasického obsazení – klavír a flétna, housle, violoncello, případně klavír a hoboj, klarinet, fagot, bicí nástroje – užil také instrumentář souboru historických nástrojů „Dubia fortuna“ nebo klezmer bandu „Trombenik“. Často zapojuje do hudební složky vokál či zpěv, a to v nejrůznějších funkcích. Např. v melodramu *Žena II*, je recitace jakýmsi vnitřním monologem a je proložena symbolickou citací Brellova šansonu *Láska prokletá*, nebo v melodramu *Bláznova žena* na text Hanse Sachse pro ženský hlas, bas sólo a historické nástroje manželská hádka mezi recitující ženou a zpívajícím mužem vytváří charakter vyčítající manželky a nezodpovědného opilce. V orchestrálním melodramu *Komentář, král David komentuje knihy Mojžíšovy* na biblický a vlastní text je recitace vnějším komentářem k uzavřenému opernímu číslu (bas – Bůh a baryton – Mojžíš).

Některé Markovy koncertní melodramy jsou svým charakterem v podstatě už dramatickými scénami, přestože jsou určeny koncertnímu pódiu. Např. rámec melodramu *Miss O. Blues* tvoří melodramatický text černošského sluhu, zatímco bavící se společnost v druhém plánu volně improvizuje jazzová sóla (klavír, trubka, klarinet). K dokreslení atmosféry je použit i tape s nahrávkou nehudebních efektů (kroky, vrzání dveří, hluk společnosti, smích). Melodram *Interpelace* (aneb výjev ze zasedání parlamentu) je satirická scénka pro herečku, dva herce, klavír a čtyři hráče na bicí nástroje s nutným použitím rekvizit, jako stolky, židle, řečnický pult, losovací zařízení, sněmovní řád apod.

S výjimkou melodramu *Dopis* (koncertní melodram pro recitátora, mezzosoprán, housle, violoncello a klavír, z roku 2007 na text dopisu Jana Ámose Komenského) psaného na zvlášť objednávku k výročí Komenského byly všechny Markovy melodramy premiérovány na Mezinárodním festivalu koncertního melodramu Praha:

- *Vox mea* (Vilém Závada), recitátor + soprán, flétna, klavír
premiéra 13. října 2002
- *Žena II* (Lech Nierostek), recitátorka + flétna, violoncello, klavír
premiéra 16. listopadu 2003
- *Poslední noc* (Anton Pavlovič Čechov), recitátor + mezzosoprán, flétna, housle,
violoncello, klavír, premiéra 16. listopadu 2003
- *Miss O. Blues* (Josef Kainar, Vítězslav Nezval), recitátor + klarinet, jazztrubka,
klavír, tape, premiéra 14. listopadu 2004
- *Bláznova žena* (Hans Sachs, překlad Ivan Wernisch), recitátorka + bas sólo,
instrumentální soubor historických nástrojů, premiéra 14. listopadu 2004
- *Amsterdam, l. p. 1654* (vlastní text), dva recitátoři + klavír, komorní
symfonický orchestr, premiéra 27. listopadu 2005
- *Komentář, král David komentuje knihy Mojžíšovy* (vlastní text), recitátor +
basbaryton sólo, bas sólo, mužský sbor, symfonický orchestr,
premiéra 3. prosince 2007
- *Senátor* (vlastní text podle Shakespeara) recitátor + klavír
premiéra 26. října 2008
- *Senátor* (vlastní text podle Shakespeara) recitátor + symfonický orchestr
premiéra 22. listopadu 2009
- *Interpelace* (Robin Král), 2 recitátoři a 1 recitátorka + klavír, bicí nástroje
premiéra 17. října 2010
- *Cyrano de Bergerac* (Edmond Rostand), recitátor + klavír
premiéra 31. října 2010
- *Autointerview* (vlastní text), recitátor + klezmer band
premiéra 13. listopadu 2011
- *Školení H & S* (Robin Král), recitátor + hoboj, fagot, klavír
premiéra 25. listopadu 2012
- *Rembrandt* (vlastní text), 4 recitátoři + hoboj, klarinet, fagot, klavír
premiéra 10. listopadu 2013
- *Závist a pomluvy* (Viktorie Hradská), 2 recitátorky + harfa, klavír, bicí
nástroje.³²²

³²² Svou zatím poslední skladbu – celovečerní melodram - věnoval Josef Marek Společnosti Zdeňka Fibicha k Roku české hudby 2014. Premiéra byla odložena na rok 2015.

Josef Marek: *Interpelace* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Mezi oblíbené zhudebňované autory textů v současné době patří především Jiří Žáček, Jaroslav Seifert, Jan Skácel, Vladimír Holan, Václav Hrabě, Franz Kafka, Karel Šiktanc, Vilém Závada, jakož i české předklady zahraničních básníků jako např.: Marina Cvetajeva, Charles Bukowski, Guillaume Apollinaire, Charles Baudelaire, Giordano Bruno a tradičně Johann Wolfgang Goethe a William Shakespeare. Autoři často sahají také k biblickým textům, lidové poezii našich i exotických zemí, řeckým bájím. Novinkou ve vývoji českého koncertního melodramu jsou vlastní texty skladatelů a vlastní úpravy textů jiných autorů.

Vedle tradičních literárních žánrů a dramatických monologů či dialogů, které stále početně ještě v melodramatické tvorbě převládají, umožňuje soudobý hudební jazyk řešit vztah slova a hudby i s dříve nezhudebňovanými prozaickými texty, jako jsou povídka, novinářský článek či programové prohlášení. V dosud nebývalé míře se česká tvorba přiklání k humorným a satirickým námětům. Zvláštní kapitolu tvoří společenská a politická satira, která využívá apelativnosti a zvýšené emotivnosti

mluveného slova. Jindy jde o humorné hříčky komponované různými metodami – od zhudebnění humorného textu, přes humorné uchopení vážného textu, až po prezentaci humoru obou pásem, často i se symbolickou prezentací názvuků známých skladeb klasického repertoáru, ovšem ve zcela jiném kontextu.

film ze života vyzvědačů. A slavný soude, accel.

Liška: 30 příkladů majora Zemana

v biografu jsme seděli vedle soukromé žalobkyně zcela korektně... A: Zcela korektně!

Subito Poco allegro, con affetto

ff

čemu vy říkáte korektně? Nevzali jste nás za ruku? Nesklonili jste svou hlavu na naše rámě? Nešeptali jste nám slova

Adagio, non troppo lento

espress.

Suk Píseň sluky

Jan Dušek: *Metempsychóza* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Zřetelná tendence autorů koncertních melodramů k dramatizaci, která se projevuje už ve výběru textů, zásazích do nich a v určité představě autora o realizaci díla, má vliv i na provedení. S každým rokem narůstá počet koncertních melodramů, které vyžadují ke svému provedení alespoň náznak herecké akce, kostýmu, případně rekvizity. Někteří autoři opatřují svou skladbu jakýmsi scénickými poznámkami, aby si zajistili nastudování podle svých představ. Ve výsledku se tak stále více stírá hranice mezi interpretací koncertního melodramu a scénickým nastudováním. Zatímco dříve byly žánry scénického a koncertního melodramu zřetelně odděleny, dnes jsou hranice stále prostupnější a zpětně se tyto trendy odrážejí i v nastudování klasických děl.



*Petr Stach v nastudování koncertního melodramu Jana Vičara: Ze suterénu
(foto: archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)*



*Marta Hrachovinová a Filip Sychra v nastudování koncertního melodramu
Josefa Marka Interpelace (foto: archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)*

Závěr

Specifické spojení slova a hudby v melodramu je natolik zásadní, že vymezuje melodram jako samostatný umělecký druh, ačkoliv jeho vnitřní struktura, vnější forma i užití mohou být různé. Totéž platí o modifikacích koncertního melodramu, jehož podoba se historicky proměňuje v závislosti na celkovém vývoji hudebních stylů a žánrových průniků.

Ve svém historickém vývoji vykazuje melodram vlny zájmu, které přicházejí zhruba po sto letech v souvislosti s hledáním nových vyjadřovacích možností hudby. Platí to jak o klasickém scénickém melodramu druhé poloviny 18. století, tak o koncertním melodramu, který se vyvinul v polovině 19. století v souvislosti s idejemi romantismu, vznikem programní hudby a s novými podmínkami koncertního života. Od počátku rozvoje koncertního melodramu je patrný zcela pietní vztah k literární předloze a snaha nově vyřešit vztah slova a hudby s tendencí k co největší prokomponovanosti, přičemž se formální hlediska podřizují stránce obsahové a výrazové.

Určující vývojovou linii evropského melodramu udávalo Německo jak v 18. století při rozvoji klasického scénického melodramu, tak i v 19. století při vzniku koncertního melodramu jako samostatného žánru. Na rozdíl od dřívějšího bendovského scénického melodramu, pro nějž byly komponovány texty srovnatelné s operními librety s ohledem k hudebně scénickému využití, koncertní melodram byl komponován na již samostatně a nezávisle existující textovou předlohu (zpočátku ódu, brzy na to baladu). Právě v Německu nacházeli hudební skladatelé vhodný základ ve vysoké úrovni německé romantické poezie. Dobovým charakteristickým rysem byla snaha vystihnout hudebními prostředky především obsah literární předlohy a nenarušit přitom její formální výstavbu. V první fázi hledání se experimenty romantiků zaměřovaly na menší komorní formy s tehdy módním nástrojem – klavírem, novoromantické pak rozvinuli velké programní formy – mezi nimi i koncertní melodram s nově vybaveným velkým orchestrem.

Obdiv ke kvalitám literární předlohy je typickým znakem, jímž se ve svých začátcích vyznačuje i český koncertní melodram. Snaha o co největší prokomponovanost a vytvoření nové vyšší struktury, aniž by byly narušeny přirozené kvality obou složek, se stala charakteristickou pro další rozvoj především českého melodramu, zatímco pozdější díla německých autorů zůstávají značně neprokomponovaná.

Jak je možno konkrétními analýzami doložit, největší zásluhu na podobě českého koncertního melodramu má Zdeněk Fibich, který vytvořil ve svých šesti koncertních melodramech z let 1875–1888 plně prokomponovaný útvar. Na základě nejnovějších výzkumů je nutno připustit, že Fibich nemusel být prvním skladatelem, který do pražského koncertního života vnesl koncertní melodram, jak traduje fibichovská literatura, avšak jeho přínos je určující.

Fibich uspokojivě vyřešil stěžejní problém melodramu – synkretické spojení slova a hudby. Předem půočítal s účastí profesionální herce, neboť kladl na recitační part vysoké umělecké nároky. Slovo organizoval ve vztahu k hudbě především s ohledem na to, aby neoslabil spontaneitu hereckého projevu, která vyplývá z vnitřního pochopení smyslu textu a z osobního prožitku. Usiloval o to, aby podrobnou kodifikací textu nesvázal příliš hercovu autenticitu a přesvědčivost jeho recitačního výkonu. Fibich postupně přicházel na způsob, jak nenápadně usměrňovat promluvu po stránce metrické rozmístěním textových celků nad taktové celky (většinou dvoutaktí) v hudbě. Tak mohl „předepsaným tempem“ řeči zdůrazňovat a naopak potlačovat určité motivy básně, a tím ovlivňovat její sémantické posuny v celkovém vyznění. To ovšem od něj vyžadovalo, aby odhadl rychlost přirozeného spádu řeči i v mimořádných situacích (vyjádření radosti, hrůzy, překvapení apod.). Naopak rytmický průběh recitace ponechával na interpretovi s důvěrou, že profesionálně školený herec ovládá správnou dikci a na základě vlastní interpretace obsahu textu vytvoří adekvátní rytmicko-melodickou strukturu. Je pravděpodobné, že z praktické divadelní činnosti věděl, že zbytečným koncentrováním pozornosti recitátora k co nejpresnějšímu postižení podrobného předpisu rytmického průběhu recitace, může navodit výsledný projev, který je pak pociťován jako nepřirozeně stylizovaný, až směšně deformovaný. Fibich se ve svých koncertních melodramech nikdy o rytmizaci textu nepokusil. (Rytmizace využil ve své melodramatické tvorbě pouze v jednom případě a ze zcela zvláštních důvodů: ve scénické trilogii *Hippodamie* důsledně předepisuje rytmus slova sboru. Tato fixace textu zde však plní zcela specifickou funkci: staví svým charakterem antický chór - statický a záměrně stylizovaný - do protikladu k probíhajícímu ději, tj. sólové recitaci. Zároveň tím také vyřešil praktický problém, jak sjednotit sborovou recitaci.) Typická vazba pro Fibicha je tedy tzv. volná, která umožňuje v rámci vnitřní výstavby celku ponechat recitátorovi prostor pro herecké prožití daného partu. Skladatel však nerezignoval na ideu pevnější vazby celku. Fibich hudebně neilustruje detaily, ale vytváří určité větší plochy s jednotnou náladou. V jejich rámci uplatňuje textovou složku ve vazbě na vyšší

celky hudební struktury. Není tedy organizován časový průběh slabik, ale průběh celých frází, veršů, dvojverší atd. Tato metoda ponechává skladateli kontrolu nad textem z hlediska tektonické výstavby hudební linie a recitátorovi dostatečný prostor vlastního prožitku a maximálně využít jeho osobité umělecké kvality. Aby zůstala zachována souhra obou složek i v dramaticky stěžejních okamžicích skladby, Fibich předepisuje koruny, celotaktově držené tóny a akordy, delší tremola, generální pauzy apod., které umísťuje buď ve statických momentech líčeného děje či naopak na dramaticky zdůvodněných přerývkách a pauzách. Tak není narušena plynulost hudebního toku a funkčně je posílena dramatičnost výrazu.

Tyto technické prostředky odhaloval Fibich postupně. Nejvíce jich užívá ve *Vodníkovi*, kde musel poprvé promýšlet koordinaci recitátorova partu s celým orchestrem. Funkčně jsou využity i změny tempa umístěním veršů v taktových celcích, které předepisují recitátorovi zcela přirozeně i tempo řeči. V jediném případě volí Fibich i fakultativní takt, jenž umožňuje nenápadně zkoordinovat ukončení mimořádně náročné pasáže. V místech vyžadujících vyžadují plynulé líčení děje či lyrické pozastavení, plyne hudba zcela kontinuálně v jednotném tempu delších úseků a svou pravidelnou periodicitou se váže s textovou frází zpravidla po dvou až čtyřtaktích. Jen velmi zřídka užije Fibich vazbu k danému místu zvukomalebným efektem (pohyb vody ve *Vodníkovi*, zásah blesku ve *Věčnosti*, aj). Předepsáním *accelerando* či naopak *ritardando* hudební složce dává možnost rozmanitých zvlnění pohybu hudebního toku, vždy však je funkčně využívá pro podchycení konkrétní herecky ztvářované emoce (např. *accelerandovaná* gradační pasáž ve *Štědrém dnu* při nahlížení Hany do jezera není mechanická, ale plasticky sleduje její sílící radost až k výkřiku: „Václav sám!“).

V některých místech, kde je Fibich přesvědčen o nutnosti nechat vyznít samotné básnické sdělení, nebojí se uvolnit vazbu slova a hudby do té míry, že ponechává hudbě skutečně jen roli hudebně nevýrazného pozadí, náladotvorné kulisy. Je to ostatně legitimní postup i v jiných hudebních žánrech, kdy si hlasy vzájemně přebírají vedoucí funkci. Tyto dočasné ústupy do pozadí a opětovná převzetí vůdčí role přispívají k většímu prohloubení celkové plasticity hudebního uchopení. Samotnou recitaci s úplným odmlčením hudby užívá Fibich ještě ve druhém zpěvu svého prvního melodramu *Štědrý den* („cože komu dobrého neseš na památku?“ atd.), v dalších dílech jen zcela výjimečně a jen na rozměru necelého taktu jako dramatický vrchol (např. *Vodník*: „tu se s ní lávka prolomila“), či jen v kontrapunktu s jednotlivými

sforzatovanými akordy (*Hakon*: sfz / „Za tebou“ / sfz / „i do Valhaly“ /sfz/ „jde můj vzdor!“).

Samotnou hudbu nerušenou a nijak neovlivňovanou průběhem textu nechává zaznívat ponejvíce v předehrách a dohrách, mini introdukcích k novým částem uvnitř skladby (většinou exponují nový motivický materiál), ve spojovacích mezihrách, apod. Mimořádnými případy jsou Valčík ve *Štědrém dnu*, který se rozrůstá v samostatnou plochu 32 taktů a 22 taktová evoluční plocha *Allegro maestoso* v *Hakonovi*, která vytváří obraz oslav svobodné vlasti. Fibich si umí najít příležitosti i tektonicky zdůvodněné konkrétní situace, jak využít všech výše popsanych variant vztahu slova a hudby tak, aby ve výsledku zaostřil pozornost na význam a smysl každého slova. Potvrzuje to nejen jeho zcela mimořádnou vnímavost pro správnou deklamaci, ale i pro myšlenkové a citové odstíny hereckého přednesu.

Hudební složka je ve svém celku plnohodnotná, svébytná, myšlenkově bohatá a rovnoprávně se podílí na společném myšlenkovém obsahu. Fibichovy melodramy se vyznačují mimořádnou vyvážeností slova a hudby; hudba i verše si přebírají dominantní úlohu a doplňují se navzájem. Fibich tak nenásilně vyřešil i problém zvukové relace slova a hudby, a to i při plné orchestrální sazbě.

Formální celistvosti skladby Fibich dociluje užitím příznačných motivů a promyšlené motivické práce, funkčním využitím harmonického plánu, často i principem tematické úspornosti. Přitom každý z jeho šesti melodramů řeší přednostně jiný „technický“ úkol.

Každý z koncertních melodramů Zdeňka Fibicha představuje jiný způsob uchopení slova a hudby, proto nelze ani jednoznačně říci, že existují těsnější vazby mezi melodramy na texty stejných básníků. Toto Fibichovo hledačství optimálního řešení se zúročilo v plné míře v jeho posledním koncertním melodramu *Hakon*, který představuje vrchol Fibichových snah v žánru koncertního melodramu. Jak sám v návaznosti na koncertní melodram prokázal kompozicí scénické *Hippodamie*, podařilo se mu úspěšně udržet mnohovrstevnaté myšlenkové a hudební souvislosti i v rámci celé trilogie celovečerních děl.

Srovnáním kompozičního principu Fibichova koncertního melodramu s vrcholnými díly zahraničních autorů lze konstatovat, že své německé předchůdce a současníky (Roberta Schumanna, Franze Liszta, Carla Reineckeho, Fridricha von Flotowa) předčil tím, že vyřešil architektonický problém melodramu. Užitím

příznačných motivů a motivické práce se vyhnul mozaikovitě popisnosti a vytvořil samostatný hudební proud, ovšem s plně vyváženou proporcí slova a hudby, a to i po stránce sémantické. Tak naplnil estetický požadavek naprosté rovnoprávnosti a relativní samostatnosti obou složek melodramu – poezie a hudby. Dokázal, že obě složky mohou plynout nepřetržitě a vzájemně se nepřekrývat, ale naopak se doplňovat a umocňovat. Přitom mu stejně jako jeho předchůdcům byla zhudebňovaná báseň danou a neměnnou předlohou, takže se maximálně snažil o vyjádření všech jejích kvalit. Z jeho melodramatické tvorby lze vyčíst přesný odhad pro neoznačitelnou míru slovního spádu v jakékoli situaci a vynikající instinkt pro časovou souvztažnost recitované básně a hudební věty. Jeho hudební fráze plně respektuje řečový celek-verš a psychologické vyznění jeho obsahu. Občasným odvozováním hudebních motivků z rytmu a intonace básnické řeči docílil toho, že určitá klíčová slova přesně zapadají na určité místo. Mistrovská je též Fibichova instrumentace jeho melodramů orchestrálních: *Vodník*, *Hakon*, druhá verze *Štědrého dne*. Zde řešil úspěšně poměr vhodně zvolených nástrojů orchestru k mluvenému slovu tak, aby nástroje hlas podpořily a nikoli překryly, aniž by došlo k ochuzení barevnosti orchestru. Těmito kvalitami vyniká i nad celou řadu svých současníků. (Ovšem na příkladu Griegova melodramu je patrné, že Fibichova cesta není jediná možná, a že lze k maximálnímu dramatickému účinku dospět i jiným přístupem.) Fibich tak přispěl do světového repertoáru nejen svou scénickou trilogií *Hippodamie*, ale rovněž jeho koncertní melodramy zde mají své nezastupitelné místo.

Fibichův vliv je patrný i v následujících generacích českých skladatelů, ať už je ovlivnil přímo či nepřímo. Přiložený soupis českých koncertních melodramů je cenným zdrojem dokládajícím šíři uplatnění koncertního melodramu v českých zemích v průběhu 140 let. Je z něj patrné, jak Fibichův příklad podnítil mimořádný počet skladatelů, kteří z něj vycházeli, dále pěstovali a obohacovali novými vyjadřovacími prostředky tento žánr, a to i v dobách odlivu zájmu veřejnosti. Fibichovo dílo tak jednoznačně stojí na počátku vsutku bohaté české tradice.

Z bezprostředních následovníků navázal na další vývoj orchestrálního melodramu Otakar Ostrčil, o něco málo později se připojili jednotlivými díly Otakar Jeremiáš, Ladislav Vycpálek, Otakar Zich, Miloš Čeleda, Vojta Mádlo, Karel Moor, Ludvík Vítězslav Čelanský, aj). Karel Kovařovic a Josef Bohuslav Foerster vytvořili v návaznosti na Fibicha různé typy komorního melodramu s klavírem, který se stal v dalším vývoji českého koncertního melodramu nejrozšířenějším.

Koncertní melodram rozvíjely i následující generace skladatelů, včetně těch nejvýznamnějších jmen, jako jsou: Jaroslav Jeremiáš, Emil Axman, Pavel Bořkovec, Bohuslav Taraba, Záboj Bláha-Mikeš aj. Bohuslav Martinů ve svých třech Lyrických melodramech (1913) otevřel cestu k dosud nezvyklým nástrojovým kombinacím (harfa sólo, harfa-klavír-viola, harfa-klavír-housle). Ve třicátých letech 20. století se postupně přidávali k tvůrcům koncertního melodramu Vít Nejedlý, Jarmil Burghauser, Zbyněk Vostřák, Vítězslava Kaprálová, Josef Plavec, Vladimír Polívka, ve 40. letech Jan Hanuš či Vratislav Vycpálek. Válečná léta si vyžádala návraty ke klasickým předlohám v klasickém zpracování, které tam plnily národně uvědomující funkci.

Koncertní život období tzv. socialistického realismu, preferoval velké hudební formy a masové žánry. Křehká komorní forma koncertního melodramu se z veřejného života postupně téměř vytratila. V důsledku toho zůstávala ve stínu pozornosti i poměrně závažná nově vznikající díla meditativního charakteru a čistě intimní lyriky. Koncem padesátých let se znovu začínají objevovat díla mladých skladatelů, kteří v tomto oboru vytvořili celou řadu kvalitních skladeb a někteří píší dodnes. Především jsou to Jiří Matys a Zdeněk Zahradník, Jan Klusák či Lukáš Matoušek. V šedesátých a sedmdesátých letech vznikala obsahově závažná a nástrojově zajímavá díla Luboše Fišera, která se často pohybují na rozhraní koncertního melodramu a kantáty, experimentální skladby Marka Kopelenta, Aloise Háby, a menší lyrické skladby Karla Boleslava Jiráka, Jitky Snížkové a Petra Fialy. V osmdesátých letech se k nim připojili Jan F. Fischer, Václav Kučera a Sylvie Bodorová. Na koncertních pódiih byly však koncertní melodramy prováděny většinou jen jednou - v rámci koncertů nové tvorby. K jejich širšímu uplatnění už nedocházelo.

Navazování mezinárodních kontaktů po roce 1989 přineslo i nový zájem o klasický český koncertní melodram. Jeho opětovného uvedení na koncertní podium formou Mezinárodního festivalu koncertního melodramu Praha a Mezinárodní soutěže Zdeňka Fibicha v interpretaci melodramů se ujala Společnost Zdeňka Fibicha. Projekt „Znovuoživení koncertního melodramu“ probudil nebývalou produkci nové české tvorby. Z více než stovky skladatelů, kteří se obrátili k melodramu opakovaně, to byli nejčastěji: Sylvie Bodorová, Vít Clar, Jan Dušek, Jiří Hlaváč, Lukáš Hurník, Martin Hybler, Daniel Chudovský, Olga Ježková, Zdena Košnarová, Ivan Kurz, Jiří Matys, Markéta Mazourová, Jan Smolka, Jiří Sternwald, Jiří Teml, Jan Vičar, Emil Viklický a další. Mimořádně plodnými autory soudobého melodramu jsou Zdeněk Zahradník

a Josef Marek, zajímavými jednotlivinami jsou zastoupeni například Vladimír Franz nebo Jakub Dvořáček.

Na první pohled patrná je stylová rozrůzněnost. V současném českém melodramu zaznívá i hudba sónická, aleatorická, hudba jazzová či využívající prvky jazzu, ale také popu, rappu, klezmeru. Vedle zhudebnění tradičních literárních žánrů se stále častěji lze setkat i s prozaickými texty, jako jsou povídka, dopis, novinářský článek či programové prohlášení. Zřetelná je tendence autorů koncertních melodramů k dramatizaci, která se projevuje už ve výběru textů, zásazích do nich a v určité představě autora o realizaci díla. V dosud nebývalé míře se česká tvorba přiklání k humorným a satirickým námětům a využívá především apelativní funkce melodramu.

Dnešní skladatelé na nové úrovni zužitkovávají postupy hudebního uchopení slova všech dosavadních vývojových etap melodramu, včetně střídání slova a hudby podle melodramu bendovského. Experimentují se zvukem netradičním nástrojovým obsazením nebo i zapojením moderní techniky (live-electronic).

Současný český koncertní melodram tak vyvolal novou vlnu zájmu o tento žánr, která se pozvolna šíří do dalších zemí. Svůj ohlas nalézá tradičně především v Německu. I když se výrazně proměnil hudební i literární jazyk a značně se proměnila posluchačská zkušenost dnešního publika, stále pro současný koncertní melodram platí, že úspěšnost konkrétního díla je dána nejen kvalitou skladatelových schopností, ale mimořádnou roli zde sehrává kvalita interpretace, která je u melodramu podstatně spolutvůrčí, a také proměny vnímání posluchačské obce. To musí mít na zřeteli rovněž kritická reflexe, jejímž úkolem bude tuto novou situaci českého koncertního melodramu zhodnotit. Pokud přitom bude moci vycházet i ze zde předkládané práce, pak tato splnila svůj účel.

Předkládaná práce prokázala oprávněnost melodramu jako svébytného uměleckého druhu, který je součástí koncertních programů. Jeho variabilita a flexibilita dávají oprávněnou naději, že dokáže i v budoucnu vstřebávat nové podněty a uchovat si svou integritu.

Shrnutí

Práce je příspěvkem k dosud málo probádané problematice českého koncertního melodramu, který v průběhu svého dlouholetého vývoje získal v souvislosti s úzkou vazbou na českou literaturou a vývoj českého uměleckého přednesu vlastní charakteristiku, odlišnou od melodramu německého, s nímž má společné kořeny.

Na podkladu vlastní obsáhlé heuristiky pramenné základny autorka vymezuje teoreticky i historicky melodram jako samostatný umělecký druh s vnitřním žánrovým rozrůzněním a sleduje vznik a vývoj koncertního melodramu jako samostatného žánru.

Ústředním tématem práce je šest koncertních melodramů Zdeňka Fibicha, které představují prvotní východisko vývoje českého koncertního melodramu. Na základě jejich analýz autorka ukazuje Fibichův osobitý způsob synkretického spojení znějícího slova a hudby a jeho řešení architektonické stránky melodramu. Fibichův přínos zasazuje do kontextu dobového evropského rozvoje tohoto žánru a sleduje vývoj českého koncertního melodramu až do současnosti. V příloze uveřejňuje poprvé vlastní soupis 968 děl českého koncertního melodramu.

Summary

The work aims to explore a hitherto neglected set of issues concerning Czech concert melodrama which during its lengthy evolution, closely bound up with Czech literature and the development of a Czech recitation style, came to acquire characteristics of its own which distinguish it from German melodrama, with which it nevertheless shares common roots.

Based on her own voluminous heuristic source base the author defines theoretically and historically melodrama as an independent artistic kind of internal genre diversity, and follows the rise and development of concert melodrama as an independent genre.

The central theme of the work is six concert melodramas by Zdeněk Fibich, which represent the primary basis of development of Czech concert melodrama. Based on their analysis, the author shows Fibich's own way of sounding syncretic combination of words and music, and the method of his architectural solutions of melodramas.

She insets Fibich's contribution to the context of contemporary European development of the genre and follows the development of Czech concert melodrama to the present. In Annex she publishes for the first time her own list of 968 works of Czech concert melodrama.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit stellt einen Beitrag zur bis jetzt nur wenig untersuchten Problematik des tschechischen Konzertmelodrams dar, welches im Verlauf seiner langjährigen Entwicklung im Zusammenhang mit seiner engen Verbindung zur tschechischen Literatur und zur Entwicklung des künstlerischen Vortrags in der tschechischen Sprache einen eigenen Charakter gewonnen hat, der sich vom deutschen Melodram, mit dem es gemeinsame Wurzeln aufweist, unterscheidet.

Aufgrund einer selbständigen heuristischen Arbeit bestimmt die Autorin das Melodram als eine eigenständige, was das Genre betrifft verzweigte künstlerische Gattung, wobei sie speziell den Ursprung und die Entwicklung des Konzertmelodrams als selbständiges Genre untersucht.

Das Zentralthema der Arbeit bilden sechs Melodramen von Zdeněk Fibich, die den Ausgangspunkt für die Entwicklung des tschechischen Konzertmelodrams darstellen. Aufgrund ihrer Analyse zeigt die Autorin den persönlichen Zugang Fibichs zu einer synkretistischen Verbindung des gesprochenen Wortes mit der Musik sowie seine Lösung der architektonischen Struktur des Melodrams auf. Diesen Beitrag Fibichs stellt sie in den Kontext der historischen Entwicklung dieses Genres in Europa und verfolgt dann die Entwicklung des Konzertmelodrams bis zur heutigen Zeit. Im Anhang wird zum ersten Mal ein Verzeichnis von 968 Werken des tschechischen Konzertmelodrams aufgestellt.

Seznam pramenů a literatury

Prameny

Rukopisy

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Štědrý den*, op. 9, autorizovaný opis klavírní verze z 23. 3. 1886 (NM-ČMH, sign. S 80/107)

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Štědrý den*, op. 9, autograf partitury orchestrální verze z roku 1899 (NM-ČMH, sign. S 80/106, nedatováno)

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Vodník*, op. 15, autograf partitury původní orchestrální verze 4. 2. 1883 (NM-ČMH, sign. S 80/108)

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Vodník*, op. 15, autograf klavírní verze, nedatován (NM-ČMH, sign. S 80/109)

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Hakon*, op. 30, autograf čistopisu orchestrální partitury z 17. 2. 1888 (NM-ČMH, sign. S 80/98)

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Hakon*, op. 30, autograf tiskové předlohy klavírní verze z 16. 1. 1888 (NM-ČMH, sign. S 80/99)

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Námluvy Pelopovy*, op. 31, autograf partitury - jeden svazek, psáno 13. 3. 1888 – 17. 5. 1889 (NM-ČMH, sign. S 80/100)

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Námluvy Pelopovy*, op. 31, úplná klavírní skica s českým textem, psáno 13. 3. 1888–19. 10. 1888 (NM-ČMH, sign. S 80/101)

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Smír Tantalův*, op. 32, autograf partitury - dva svazky, psáno 3. 9. 1890 – 21. 10. 1890 (NM-ČMH, sign. S 80/102/1–2)

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Smír Tantalův*, op. 32, úplná klavírní skica s českým textem 15. 3. 1890 – 4. 7. 1890 (NM-ČMH, sign. S 80/103)

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Smrt Hippodamie*, op. 33, autograf partitury - dva svazky, psáno 6. 4. 1891 – 22. 6. 1891 (NM-ČMH, sign. S 80/104/1–2)

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Smrt Hippodamie*, op. 33, úplná klavírní skica s českým textem, psáno 14. 1. 1891 – 10. 3. 1891 (NM-ČMH, sign. S 80/105)

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Amarus*, op. 30a, autograf - nedatováno (NM-ČMH, č. 220)

FOERSTER, Josef Bohuslav. BEER, H. A. *Carçamon*, op. 149a, autograf z 2. 3. 1943 (NM-ČMH, č. 221)

FOERSTER, Josef Bohuslav. SLÁDEK, Josef Václav. *Cikánské děcko*, op. 162, č. 1, (autograf - autorský zápis na společném notovém papíru s Hlasatelem velkého krále), nedatováno (NM-ČMH, č. 222)

FOERSTER, Josef Bohuslav. KLÁŠTERSKÝ, Antonín. *Dolorosa*, op. 176b, autograf z 27. 12. 1946 (NM-ČMH, č. 223)

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Dvě laně*, autograf (pozdější) z ?. 2. 1932; 1. verze s věnováním Karlu Kolářovi, 2. verze - čistopis z roku 1828 (NM-ČMH, č. 224), 3. verze - autorizovaný opis (NM-ČMH, sign. Tr. B 125)

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Helmaladur*, op. 111, č. 3. autograf z 21. 12. 1920 (NM-ČMH, sign. XXXI C 467)

FOERSTER, Josef Bohuslav. KLET, Pavel. *Hlasatel velkého krále*, op. 155b. dvě rukopisné verze ze 4. 4. 1942; 1. verze: viz č. 222 od s. 4 spolu s autografem melodramu *Cikánské děcko*, 2. verze samostatně (NM-ČMH, č. 225)

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Jacopone Todi*, op. 111, č. 2, autograf z 12. 11. 1920; 1. verze s věnováním Evě Vrchlické (NM-ČMH, sig. XXXI C 467), 2. verze autografu (NM-ČMH, sign. XXX E 130)

FOERSTER, Josef Bohuslav. FISCHER, Otokar. *Kejklíř*, op. 176a, pozdější čistopis orchestrální partitury z ?. 3. 1949 a opis (NM-ČMH, č. 226)

FOERSTER, Josef Bohuslav. KYRILOV. *Kláster*, op. 139 I., č. 2. pozdější autograf z 25. 2. 1929 (NM-ČMH, sign. Tr B 117) a autograf, s. a. (NM-ČMH, č. 227)

FOERSTER, Josef Bohuslav. TRNKA, Tomáš. *Květy na Tatrách*. Klavírní verze z 15. 4. 1932 a partitura pro malý orchestr datovaná 11. 5. 1932 (NM-ČMH, č. 315)

FOERSTER, Josef Bohuslav. SLÁDEK, Josef Václav. *Laň*, op. 162, č. 2 pozdější autograf z 23. 4. 1942 (NM-ČMH, č. 228)

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Mše biskupa Turpina*, op. 111, č. 4. autograf z 26. 12. 1920 (NM-ČMH, sign. XXXI C 466)

FOERSTER, Josef Bohuslav. HORALOVÁ, Renata. *Pan učitel*, op. 149b. autograf z 24. 1. 1944 a autorizovaný opis (NM-ČMH, č. 229)

FOERSTER, Josef Bohuslav. TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Pravda a pohádka*, op. 139 I., č.1. autograf z 23. 9. 1928 (NM-ČMH, sign. XXXI C 465)

FOERSTER, Josef Bohuslav. NERUDA, Jan. *Romance štědrovečerní*, autograf z roku 1934 (NM-ČMH, č. 230)

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Sníh*, op. 162, č. 3. pozdější autograf z 29. 1. 1940 a skica perem z 23.10.1931. Později připsán nový konec: 2 takty s datem 29. 1. 1940 (NM-ČMH, č.231)

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Tři jezdci*, op. 21. pozdější autograf z 20. 3. 1890 (NM-ČMH, sign. XXXI E 70)

FOERSTER, Josef Bohuslav. SLÁDEK, Josef Václav. *Tři králové*, op. 111, č. 1. autograf z 31. 10. 1920 (NM-ČMH, sign. XXXI C 467)

FOERSTER, Josef Bohuslav. RILKE, Rainer Maria. *Z třicetileté války*, op. 174, sedmidílný cyklus melodramů, autograf z 29. 9. 1941(NM-ČMH, č. 232)

KÁAN, Jindřich. GOETHE, Johann Wolfgang. *Der Sänger*. Autograf recitačního partu a skica, s.a., (NM-ČMH, II E 144 a 145)

KÁAN, Jindřich. BÜRGER, Gottfried August. *Leonore*, autograf (NM-ČMH, II E 146)

KÁAN, Jindřich. UHLAND, Ludwig. *Das Glück*, autograf (NM-ČMH, II E 143)

KÁAN, Jindřich. ? *Von Dir steht hochverehrt*, autograf (NM-ČMH, II E 147)

KÁAN, Jindřich. ? /bez názvu/ autograf (NM-ČMH, II E 148)

KOVAŘOVIC, Karel. ERBEN, Karel Jaromír. *Štědrý večer* – nedokončená skica z roku 1878 (NM-ČMH, sign. S 115/ 29)

KOVAŘOVIC, Karel. JANDA, Bohumil. *Před popelcem*. krasopis, nedatováno (NM-ČMH, sign. S 115/30)

KOVAŘOVIC, Karel. JANDA, Bohumil. *Před popelcem*. čistopis I. a II. autorské verze z roku 1879 (NM-ČMH, sign. S 115/31)

KOVAŘOVIC, Karel. ERBEN, Karel Jaromír. *Zlatý kolovrat*, tisková předloha pro Fr. A. Urbánka z roku 1887 (NM-ČMH, sign. S 115/32)

KOVAŘOVIC, Karel. ČECH, Svatopluk. *Loutkářův sirotek*, autograf z roku 1892 (NM-ČMH, sign. S 115/33)

KOVAŘOVIC, Karel. KLÁŠTERSKÝ, Antonín. *Všichni svatí tancovali*. čistopis i úplná skica z roku 1896 (NM-ČMH, sign. S 115/34 a sign.S 115/35)

KOVAŘOVIC, Karel. SOVA, Antonín. *Princezna Lyoleja*, úplná skica z roku 1919 (NM-ČMH, sign. S 115/36)

OSTRČIL, Otakar. LEGER, Karel. *Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici*. autograf z roku 1904 (NM-ČMH, sign. Tr. B 180, sign.Tr. B 468)

OSTRČIL, Otakar. NERUDA, Jan. *Balada česká*, op. 8, autograf z roku 1905 (NM-ČMH, sign. Tr. B 467)

OSTRČIL, Otakar. ŠŤASTNÝ, Vladimír. *Kamenný mnich* autograf u roku 1893 (NM-ČMH, sign. Tr. B 382)

ŠKROUP, František. ŠTĚPÁNEK, Jan Nepomuk. *Bratrovrah*. autograf partitury z roku 1831. (NM-ČMH, sign. XIX E 2)

VYCPÁLEK, Ladislav. skotská balada–QUIS, Ladislav (překlad). *Dívka z Lochroyanu*, op. 2., klavírní verze z roku 1907, autograf orchestrální partitury melodramu s autorových přípisem: „instrumentováno v březnu 1918“ (NM-ČMH, sign. Tr. B 13)

Tisky

- **melodramy pro recitaci a klavír**

AXMAN, Emil. BEZRUČ, Petr. *Jen jedenkrát*. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1928.

BARTOŠ, František. ŠRÁMEK, Fráňa. *Jaro*, op. 2. Praha: V. Čechák, 1926.

BARVITIUS, Karel. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Legenda*. Praha: Karel J. Barvitius, 1920.

BENDL, Karel. CROSS, Charles – překlad VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Uzený slaneček*. Praha: Fr. A. Urbánek., s.a.

BODOROVÁ, Sylvie. KAFKA, Franz. *Kafkovy sny*. Praha: ArcoDiva, 2011.

BOŘKOVEC, Pavel. BEZRUČ, Petr. *Jen jedenkrát*, op. 2. Kutná Hora: Česká hudba, 1928.

CÍSAŘ, Josef. RUBÍN, Ivo. *Dvě české pohádky*. [Praha]: vlastní náklad, 1928.

ČELAKOVSKÝ, Ludvík Vítězslav. KLÁŠTERSKÝ, Antonín. *Balada o duši Jana Nerudy*. Kutná Hora: Česká hudba, 1922.

DVOŘÁK, Antonín. ŠAMBERK, František Ferdinand. *Josef Kajetán Tyl*, op. 62. Praha: E. Starý, 1882.

FIBICH, Zdeněk. *Melodramy* (Souborné vydání), Praha-Bratislava: Společnost Zdeňka Fibicha a Editio Supraphon, 1967.

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Melodramy Štědrý den a Vodník*, Praha: Amos Editio, 2003.

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Melodramy Královna Ema a Hakon*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009.

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Štědrý den*, op. 9. Praha: Fr. A. Urbánek, 1880.

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Štědrý den*, op. 9. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1946 (8. vydání).

FIBICH, Zdeněk. FREILIGRATH, Ferdinand – překlad VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Pomsta květin*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1881.

FIBICH, Zdeněk. MAYER, Rudolf. *Věčnost*, op. 14. Praha: Fr. A. Urbánek, 1883.

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Vodník*, op. 15. Praha: Fr. A. Urbánek, 1883.

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Vodník*, op. 15. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1942 (7. vydání).

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Královna Emma*. Praha: M. Urbánek, 1911.

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Hakon*, op. 30. Praha: Fr. A. Urbánek, 1888.

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Námluvy Pelopovy*, op. 31. Praha: Orbis, 1952.

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Smír Tantalův*, op. 32. Praha: SNKLHU, 1953.

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Smrt Hippodamie*, op. 33. Praha: SNKLHU, 1953.

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Tři jezdci*, op. 21. Praha: Fr. A. Urbánek, 1890.

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Legenda o sv. Julii*, op. 35. Praha: Fr. A. Urbánek, 1901.

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Amarus*, op. 30. Praha: Fr. Chadím, 1897.

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Faustulus*, op. 31. Praha: Fr. Chadím, 1897.

FOERSTER, Josef Bohuslav, ZEYER, Julius. *Norská balada*, op. 40b. Kutná Hora: Česká Hudba, 1905.

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Helmaladur*, op. 111, č. 3. Praha: Foersterova společnost, 1921.

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Jacopone Todi*, op. 111, č. 2. Praha: Foersterova společnost, 1921.

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Mše biskupa Turpina*, op. 111, č. 4. Praha: Foersterova společnost, 1921.

FOERSTER, Josef Bohuslav, SLÁDEK, Josef Václav. *Tři králové*, op. 111, č. 1. Praha: Foersterova společnost, 1921.

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Dvě laně*, op. 139, č. 2. Kutná Hora: Česká hudba, 1935.

FOERSTER, Josef Bohuslav, TĚSNOHLÍDEK Rudolf. *Pravda a pohádka*, op. 139. Praha: E. Starý, 1928.

FOERSTER, Josef Bohuslav, FISCHER Otakar. *Kejklíř*, op. 176a, Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1950.

FOERSTER, Josef Bohuslav, NERUDA Jan. *Romance štědrovečerní*, op. 155a. Praha: Hudební edice Družstevní práce, 1935.

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Stín*, op. 162a. Praha: Hudební edice Družstevní práce, 1936.

FOERSTER, Josef Bohuslav. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Sněh*, op. 162, č. 3., Praha: Hudební edice Družstevní práce, 1936.

FOERSTER, Josef Bohuslav. BEERS, H. A. – překlad SLÁDEK, Josef Václav. *Carçamon*, op. 149, Praha: Foersterova společnost, 1948.

FOERSTER, Josef Bohuslav. SLÁDEK, Josef Václav. *Cikánské děcko*, op. 162, č. 1. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1943.

FOERSTER, Josef Bohuslav. SLÁDEK, Josef Václav. *Laň*, op. 162, č. 2, Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1943.

FOERSTER, Josef Bohuslav. RILKE, Rainer Maria. *Z Třicetileté války*, op. 174, Praha: Panton, 1973.

FOERSTER, Josef Bohuslav. HORALOVÁ, Renata. *Pan učitel*, op. 149, č. 2., Praha: Foersterova společnost, 1949.

FOERSTER, Josef Bohuslav. KLÁŠTERSKÝ, Antonín. *Dolorosa*, op. 176b., Praha: Foersterova společnost, 1949.

FLOTOW, Friedrich von. FREILIGRATH, Ferdinand. *Der Blumen Rache*. Berlin, Bote & Bock, 1876.

FORMÁNEK, Josef. POKORNÝ, Rudolf. *Dudák v nebi*. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1919.

GRIEG, Edvard, BJÖRNSSON, Björnsterne. *Bergliot*. Lipsko: Editio Peters, 1920.

HRAZDÍRA, Cyril Metoděj. MEDEK, Rudolf. *Vltava*. Kutná Hora: Česká Hudba, 1927.

JELÍNEK, Alfred. ERBEN, Karel Jaromír. *Svatební košile*, op. 18., Praha: Fr. A. Urbánek, 1907.

- JEREMIÁŠ, Jaroslav. ŠRÁMEK, Fráňa. *Raport*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1920.
- JEREMIÁŠ, Otakar. NERUDA, Jan. *Romance o Karlu IV.* op. 13. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1942.
- JEŘÁBEK, Josef. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Ginevra*, op. 34. Praha: Jos. Springer, 1921.
- JÍLEK, František. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Cigánovy housle*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1890.
- JINDŘICH, Jindřich. ERBEN, Karel Jaromír. *Holoubek*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1903.
- JINDŘICH, Jindřich. TUČEK, Zdeněk. *Chodský kraj*. Praha: Karel J. Barvitiuss, 1933.
- KAFTAN, Jan. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *O korunu*, op. 4. Praha: vlastní náklad, [1896].
- KOVAŘOVIC, Karel. ERBEN, Karel Jaromír. *Zlatý kolovrat*, op. 5. Praha: Fr. A. Urbánek, 1887
- KOVAŘOVIC, Karel. ČECH, Svatopluk. *Loutkářův sirotek*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1902
- KOVAŘOVIC, Karel. SOVA, Antonín. *Princezna Lyoleja*. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1945
- KŘÍČKA, Josef. ČELAKOVSKÝ, František Ladislav. *Toman a lesní panna*, op. 6. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1923.
- KUBÁT, Norbert. TUČEK, Zdeněk. *Tvůrcům naší hymny*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1934.
- LISTZ, Franz. BÜRGER, Gottfried August. *Lenore*. Leipzig: C. F. Kahnt, s.a.
- LISZT, Franz. LENAU, Nicolas . *Der Traurige Mönch*. Leipzig: C. F. Kahnt, s.a.
- LISZT, Franz. JÓKAI, Moritz. *Des todten Dichtersliebe*. Leipzig: Josef Weinberger.s.a.
- LISZT, Franz. TOLSTOJ, Alexej. *Der blinde Sänger*. F.L.VII 107, s.a.
- MÁDLO, Vojta. MEDEK, Rudolf. *Vltava*. Praha: A. Neubert, 1930.
- MOOR, Karel. BEZRUČ, Petr. *Maryčka Magdónova*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1925.
- MOOR, Karel. BEZRUČ, Petr. *Kantor Halfar*. Praha:Fr. A. Urbánek a synové, 1921.
- MOOR, Karel. MAŘÍK, Rudolf. *Kde domov můj?*, Praha: Jos. Springer, 1919.
- NOVOTNÝ, Václav Juda. ZACHAR, Otakar. *Svatováclavská*. Praha: V. Kotrba, 1900.
- OSTRČIL, Otakar. LEGER, Karel. *Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici*, op. 6. Praha: M. Urbánek, 1911.
- OSTRČIL, Otakar. LEGER, Karel. *Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici*, op. 6. Praha: SNKLHU, 1955.
- OSTRČIL, Otakar. NERUDA, Jan. *Balada česká*, op. 8. Praha: M. Urbánek, 1907.
- OSTRČIL, Otakar. NERUDA, Jan. *Balada česká*, op. 8. Praha: SNKLHU, 1956.

OSTRČIL, Otakar. VALENTA, Miroslav. *Skřivan*. Praha: Hudební edice Družstevní práce 3, 1936.

OSTRČIL, Otakar. VALENTA, Miroslav. *Skřivan*. Praha: SNKLHU, 1958.

PAUKNER, Josef. ŠVÁB, Josef. *Princ Brk a kněžna Džinarata*. Praha: Národní hudba č. 3, s. a.

PISKÁČEK, Adolf. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Vrátilo se ...*, op 1, Praha: Em. Starý, s.a.

PISKÁČEK, Rudolf. BROŽÍK, Emanuel. *Balada svatá*. Praha: J. Hoffmanna vdova, 1919.

REINECKE, Carl. HEINE, Heinrich. *Schelm von Bergen*, op. 111, č. 2, Leipzig, Fr. Kistner, 1902.

ŘÍHA, Oldřich. MAŠÍNOVÁ, Leontýna. *Broučková nehoda*, op. 15. Brno: Ol. Pazdírek, 1941.

SCHILLINGS, Max. WILDENBRUCH, Ernst von. *Das Hexenlied*, op. 15. Leipzig: Rob. Forberg, 1902.

SCHUMANN, Robert. HEBBEL, Friedrich. *Schön Hedwig*, op. 106, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.

SCHUMANN, Robert. SHELLEY, Percy. *Die Flüchtlinge*, op. 122. č. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.

SCHUMANN, Robert. HEBBEL, Friedrich von. *Ballade vom Heideknaben*, op. 122 č. 1., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.

SCHUMANN, Robert. HEBBEL, Friedrich von. *Ballade vom Heideknaben*, op. 122/1. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG., 2009.

SMETANA, Bedřich. GOETHE, Johann Wolfgang – překlad ZICH, Otakar. *Rybář*. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1924.

STARÝ, Emilián. KLÁŠTERSKÝ, Antonín. *Balada o duši Jana Nerudy*, op. 1. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1895.

TARABA, Bohuslav. FISCHER, Otakar. *Písně noci*. Praha: Hudební edice Družstevní práce, 1923.

TARABA, Bohuslav. ČAPEK, Karel. *Balada o Juraji Čupovi*. Praha: Hudební edice Družstevní práce, 1936.

TURINEK, Rudolf. ŠVÁB, Josef. *Štědrovečerní sen*. Praha: F. Chadím, [1947].

VIPLER, Vlastislav Antonín. KUDRNA, František. *Klubíčko*, Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1935

VYCPÁLEK, Ladislav. skotská balada - QUIS, Ladislav, překlad. *Dívka z Lochroyanu*, op. 2. Praha: Fr. Chadím, 1914.

WÜNSCH, Rudolf. ROHLÍKOVÁ, Jindřiška. *V den pohřbu*. Brno: Ol. Pazdírek, 1938.

ZELINKA, Jan Evangelista. BUBELOVÁ, Liliana. *Kdybych byla malým klukem*. Praha: Hudební edice Družstevní práce, 1930.

ZELINKA, Jan Evangelista. JAMMES, Francis – překlad KADLEC, Svatopluk *Modlitba, abych šel do ráje s osly*. Praha: Hudební edice Družstevní práce, 1936.

ZICH, Jaroslav. NERUDA, Jan. *Romance helgolandská*, op. 6. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1934.

ZICH, Otakar. NERUDA, Jan. *Romance o Černém jezeře*, op. 6. Praha: Editio Sádlo, 1933.

- **melodramy pro jiné obsazení**

BURGHAEUSER, Jarmil. NERUDA, Jan. *Dědova mísa*, op. 9 (pro recitaci, klavír a housle). Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1937.

MARTINŮ, Bohuslav. SYMONS, Arthur. *Tanečnice z Jávy* (pro recitaci, harfu, klavír, violu). Praha: Český hudební fond, 1980.

MARTINŮ, Bohuslav, D' ORANGE, Henri. *Vážka* (pro recitaci, harfu, klavír a housle). Praha: Český hudební fond, 1980.

MARTINŮ, Bohuslav, SAMAIN, Albert. *Večer* (pro recitaci a harfu). Praha: Český hudební fond, 1980.

NĚMEČEK, Emil. MÁCHA, Karel Hynek. *Běhá jelen po lučinách*. (pro recitaci, klavír a housle). Nové Benátky: Kamil Kisch-Trojan, 1926.

POLÍVKA, Vladimír. WOLKER, Jiří. *Balada o očích topičových* (pro recitaci, klavír a violu). Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1929

SRBA, Antonín. LEXA, František. *Nářek Esetin*. (pro recitaci, klavír a harfu). Praha: M. Urbánek, 1939.

- **orchestrální melodramy**

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Štědrý den*, op. 9, provoz. partitura Čro.

FIBICH, Zdeněk. ERBEN, Karel Jaromír. *Vodník*, op. 15, provoz. partitura Čro.

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Hakon*, op. 30, provoz. partitura Čro.

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Námluvy Pelopovy*, op. 31, provoz. partitura Dilia.

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Smír Tantalův*, op. 32, provoz. partitura Dilia.

FIBICH, Zdeněk. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Smrt Hippodamie*, op. 33, provoz. partitura Dilia.

JEREMIÁŠ, Otakar. NERUDA, Jan. *Romance o Karlu IV.* provoz. partitura Čro.

OSTRČIL, Otakar. LEGER, Karel. *Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici*, op. 6 provoz. partitura Čro.

OSTRČIL, Otakar. NERUDA, Jan. *Balada česká*, op. 8, provoz. partitura Čro.

OSTRČIL, Otakar. VALENTA, Miroslav. *Skřivan*, provoz. partitura Čro.

VYCPÁLEK, Ladislav. skotská balada – předklad QUIS, Ladislav *Dívka z Lochroyanu* provoz. partitura Čro.

ZICH, Otakar. NERUDA, Jan. *Romance o Černém jezeře*, op.6. provoz. partitura Čro.

- **libreta ke scénickým melodramům**

VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Námluvy Pelopovy*. Praha: Orbis, ed. Operní libreta, ř. I. sv. 4, 1951.

VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Smír Tantalův*. Praha: Orbis, ed. Operní libreta, ř. I. sv. 5, 1951.

VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Smrt Hippodamie*. Praha: Orbis, ed. Operní libreta, ř. I. sv. 6, 1951.

Nahrávky

- **nahrávky Fibichových melodramů**

ŠTĚDRÝ DEN / recitace Julie Charvátová, Česká filharmonie, dirigent Karel Šejna / Supraphon, 1955 (805-806).

VODNÍK, / recitace Václav Voska, Česká filharmonie, dirigent Karel Šejna / Supraphon, 1959, (DM 5635).

NOVÁK, V. / FIBICH, Z. (*Vodník, Štědrý den*) – reedice / recitace Julie Charvátová, Václav Voska, Česká filharmonie, dirigent Karel Šejna/ Supraphon, 1995, (SU 1922-2 911).

ČESKÝ MELODRAM 1 (*Štědrý den, Pomsta květin, Věčnost, Vodník, Královna Ema, Hakon*) / recitace Jana Andresíková, Jaroslava Adamová, Zdeněk Buchvaldek, klavír Jarmila Kozderková, režie Lubomír Poživil / Supraphon, 1978, (1112 2711-12G).

ČESKÉ ORCHESTRÁLNÍ MELODRAMY (*Štědrý den, Vodník*) / recitace Jaroslava Adamová, FOK, dirigent Václav Smetáček / Supraphon a.s., 1983, (1112 3410).

ZDENĚK FIBICH / CONCERT MELODRAMAS (*Štědrý den, Pomsta květin, Věčnost, Vodník, Královna Ema, Hakon*) / recitace Marta Hrachovinová, Bořivoj Navrátil, Marie Málková, Jiří Lábus, Hana Maciuchová, Boris Rösner, klavír Daniel Wiesner, režie Věra Šustíková; recitace Otakar Brousek, Carmen Mayerová, Jiří Klem, Filharmonie Kradec Králové, dirigent František Vajnar / Collected edition, AMU 2000, (HF 0014-2212)

NÁMLUVY PELOPOVY / Orchester Národního divadla, dirigent Jaroslav Krombholc / Ultraphon, 1951 (DV 5168-69)

NÁMLUVY PELOPOVY / Orchester Národního divadla, dirigent Jaroslav Krombholc / Ultraphon, 1951 (823-29)

NÁMLUVY PELOPOVY / Státní Filharmonie Brno, dirigent Jaroslav Krombholc / Supraphon, 1983, (SU 3031-2 612), (1116 3521)

SMÍR TANTALŮV / Státní Filharmonie Brno, dirigent František Jílek / Supraphon, 1985, (SU 3033 2 612), (1116 3941)

SMRT HIPPODAMIE / Státní Filharmonie Brno, dirigent František Jílek / Supraphon, 1986 (SU 3035-2 612), (1116 4271)

HIPPODAMIE - TRILOGIE- reedice, Supraphon, 1996, (SU 3037-2 616)

- **nahrávky dalších českých melodramů**

AXMAN Emil. *Jen jedenkrát* / recitace Vladimír Brabec, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 4, Supraphon, 1982, (1112 3461-62 G)

BARTOŠ, František, *Jaro* / recitace Alfred Strejček, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 4, Supraphon, 1982, (1112 3461-62 G)

BODOROVÁ, Sylvie. *Zápas s andělem* / recitace Vladimír Ráž, Nový komorní orchestr, umělec. Vedoucí Vladimír Rejšek, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 6, Supraphon, 1984, (1112 4181-82 G)

BOŘKOVEC, Pavel. *Jen jedenkrát* / recitace Petr Haničinec, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 4, Supraphon, 1982, (1112 3461-62 G)

FIALA, Petr. *Ladění* / recitace Eva Jakoubková, Kvarteto města Prahy (Břetislav Novotný, Karel Příbyl, Lubomír Malý, Jan Širc), režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 6, Supraphon, 1984, (1112 4181-82 G)

FISCHER Jan F. *Sníh, Vzpomínka* / recitace Jiří Adamíra, harfa Libuše Váchalová, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 6, Supraphon, 1984, (1112 4181-82 G)

FLOSMAN, Oldřich. *Zpěv lásky k životu* / recitace Radovan Lukavský, viola Lubomír Malý, klavír Jiří Hubička, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 6, Supraphon, 1984, (1112 4181-82 G)

FOESTER, Josef Bohuslav. *Tři jezdci, Norská balada, Tři králové, Romance štědrovečerní, Mše biskupa Turpina, Kejklíč, Z třicetileté války, Stín, Cikánské děcko, Laň, Faustulus* / recitace Miloš Nedbal, Václav Voska, Vlasta Fialová, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil./ ČESKÝ MELODRAM 3 Supraphon, 1981, (1112 3161-62 G)

HURNÍK, Ilja. *Matka naděje* / recitace Milan Friedl, klavír Ilja Hurník, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 6, Supraphon, 1984, (1112 4181-82 G)

JEMELÍK, Antonín. *Tři melodramy*, recitace Gabriela Vránová, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 4, Supraphon, 1982, (1112 3461-62 G)

JEREMIÁŠ, Jaroslav. *Raport* / recitace Eduard Cupák, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 3 Supraphon, 1981, (1112 3161-62 G)

JEREMIÁŠ, Otakar. *Romance o Karlu IV.* / recitace Eduard Cupák, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 3 Supraphon, 1981, (1112 3161-62 G)

JEREMIÁŠ, Otakar. *Romance o Karlu IV.* / recitace Radovan Lukavský, FOK, dirigent Václav Smetáček / ČESKÉ ORCHESTRÁLNÍ MELODRAMY, Supraphon a.s., 1983.

JINDŘICH, Jindřich. *Holoubek* / recitace Antonie Hegerlíková, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 2 Supraphon, 1979, (1112 2871-72 G)

KAPRÁLOVÁ, Vítězslava. *Karlu Čapkovi* / recitace Julie Charvátová, housle Josef Novák, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 5, Supraphon, 1983

KOVAŘOVIC, Karel. *Zlatý kolovrat, Loutkářův sirotek, Princezna Lyoleja* / recitace Jiřina Petrovická, Regina Rázlová, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 2 Supraphon, 1979, (1112 2871-72 G)

KŘIČKA, Josef. *Toman a lesní panna* / recitace Antonie Hegerlíková, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 2 Supraphon, 1979, (1112 2871-72 G)

KUČERA, Václav. *Pták* / recitace Josef Vinklář, Kvarteto města Prahy (Břetislav Novotný, Karel Příbyl, Lubomír Malý, Jan Širc) a marimba Miroslav Kokoška, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 6, Supraphon, 1984, (1112 4181-82 G)

MAIXNER, Vincenc. *Princezna Lyoleja* / recitace Jiřina Švorcová, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil./ ČESKÝ MELODRAM 2 Supraphon, 1979, (1112 2871-72 G)

MAREK, Josef. *Poslední noc* / recitace Dalimil Klapka, mezzosoprán Markéta Cukrová, flétna Václav Kunt, housle Lucie Sedláková-Hůlová, violoncello Martin Sedlák, klavír Vladimír Strnad, režie Věra Šustíková / DALIMIL KLAPKA 80, Radioservis o.s., 2013

MAREK, Josef. *Poslední noc* / recitace Dalimil Klapka, mezzosoprán Markéta Cukrová, flétna Václav Kunt, housle Lucie Sedláková-Hůlová, violoncello Martin Sedlák, klavír Vladimír Strnad, režie Věra Šustíková / JOSEF MAREK PORTRAIT, Radioservis a.s., 2014

MAREK, Josef. *Miss O.Blues* / recitace Jiří Klem, klarinet Michal Zpěvák, trubka Miroslav Barabáš, klavír, tape Ondřej Urban, režie Věra Šustíková / JOSEF MAREK PORTRAIT, Radioservis a.s., 2014

MAREK, Josef. *Senátor* / recitace Filip Sychra, Severočeská filharmonie Teplice, dirigent Charles Olivieri-Munroe, režie Věra Šustíková / JOSEF MAREK PORTRAIT, Radioservis a.s., 2014

MAREK, Josef. *Autointerview* / recitace Dalimil Klapka, Klezmer band Trombenik (Josef Vondráček, Vojtěch Pošmourný, Radek Rýda, Karel Bělohradský, Adam Krejčík), režie Věra Šustíková / JOSEF MAREK PORTRAIT, Radioservis a.s., 2014

MAREK, Josef. *Vox mea* / recitace Boris Rösner, soprán Milada Čejková, flétna Miroslav Matějka, klavír Daniel Wiesner, režie Věra Šustíková / JOSEF MAREK PORTRAIT, Radioservis a.s., 2014

MAREK, Josef. *Školení H&S* / recitace Jaromír Meduna, Marta Hrachovinová, Filip Sychra, hoboj Markéta Halamová, fagot Radovan Skalický, klavír Jan Dušek, režie Věra Šustíková / JOSEF MAREK PORTRAIT, Radioservis a.s., 2014

MARTINŮ, Bohuslav. *Tři lyrické melodramy* / recitace Jana Štěpánková, harfa Libuše Váchalová, housle Antonín Novák, viola Karel Špelina, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 5, Supraphon, 1983

MATYS, Jiří. *Lyrické melodramy* / recitace Věra Galatíková, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 4, Supraphon, 1982, (1112 3461-62 G)

MATYS, Jiří. *Čtyřlístek* / recitace Rudolf Hrušínský, flétna Vítězslav Drápal, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 6, Supraphon, 1984, (1112 4181-82 G)

NEJEDLY, Vít. *Umírající* / recitace Viktor Preiss, Nový komorní orchestr, umělec. Vedoucí Vladimír Rejšek, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 5, Supraphon, 1983

OSTRČIL, Otakar. *Balada česká, Skřivan, Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici* / recitace Zdeněk Buchvaldek, Dana Medřická, klavír Jarmila Kozderková, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 1. Supraphon, 1978 (1112 2711 – 12 G)

OSTRČIL, Otakar. *Balada česká* / recitace Radovan Lukavský, FOK, dirigent Václav Smetáček / ČESKÉ ORCHESTRÁLNÍ MELODRAMY, Supraphon a.s., 1983

PÁLENÍČEK, Josef. *Domov, Noc na Montparnassu, Rozhovor o obyčejných věcech* / recitace Jaroslav Satoranský, klavír Josef Páleníček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 6, Supraphon, 1984, (1112 4181-82 G)

PLAVEC, Josef. *Smutek v lese* / recitace Alois Švehlík, viola Josef Kodoušek, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 4, Supraphon, 1982, (1112 3461-62 G)

PLAVEC, Josef. *Hranice* / recitace František Němec, klavír Josef Hála, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 5, Supraphon, 1983

POLÍVKA, Vladimír. *Balada o očích topičových* / recitace Růžena Merunková, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 4, Supraphon, 1982, (1112 3461-62 G)

POLÍVKA, Vladimír. *Balada v hnědi* / recitace Jaroslava Obermaierová, klavír Josef Hála, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 5, Supraphon, 1983

POLÍVKA Vladimír. *Barikáda* /recitace František Němec, klavír Josef Hála, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 5, Supraphon, 1983

RAK, Štěpán. *Až* / recitace Marta Vančurová, Pražské marimbové trio (flétna Jan Riedlbauch, kytara Miloslav Klaus, marimba Miroslav Kokoška), režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 6, Supraphon, 1984, (1112 4181-82 G)

STERNWALD, Jiří. *Poetický minikabaret* / recitace Dalimil Klapka, klavír Daniel Wiesner, režie Lubomír Poživil / DALIMIL KLAPKA 80, Radioservis o.s., 2013

SUK, Josef. *Pohádka – prolog z Radúze a Mahuleny* / recitace Jiřina Švorcová, housle Josef Suk, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil./ ČESKÝ MELODRAM 2 Supraphon, 1979, (1112 2871-72 G)

TARABA, Bohuslav. *Balada o Juraji Čupovi* / recitace Josef Bek, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 4, Supraphon, 1982, (1112 3461-62 G)

TEML, Jiří. *Zelená flétna* / recitace Hlena Friedrichová, Jiří Štěpnička, harfa Libuše Váchalová, flétna Jiří Boušek, viola Karel Špelina, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 6, Supraphon, 1984, (1112 4181-82 G)

TEML, Jiří. *Divadlo svět* / recitace Dalimil Klapka, cembalo Monika Knoblochová, režie Lubomír Poživil / DALIMIL KLAPKA 80, Radioservis o.s., 2013

VYCPÁLEK, Ladislav. *Dívka z Lochroyanu* / recitace Eduard Cupák, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 3 Supraphon, 1981, (1112 3161-62 G)

ZAHRADNÍK, Zdeněk. *Vezmi mě s sebou* / recitace Jana Hlaváčová, Luděk Munzar, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 4, Supraphon, 1982, (1112 3461-62 G)

ZAHRADNÍK, Zdeněk. *Máj* / recitace Rudolf Hrušínský, Václav Voska, Julie Charvátová, Alexandra Hájková, Dagmar Sedláčková, housle Bohuslav Matoušek, Josef Kekula, viola Jan Pěruška, violoncello Vladimír Leixner, harfa Ivana Pokorná, klavír Zdeněk Zahradník / Gramofonové závody Loděnice 1996

ZAHRADNÍK, Zdeněk. *Máj* / recitace Gabriela Filippi, Ernesto Čekan, Filip Sychra, Otakar Brousek, Petra Doležalová, Lenka, Novotná, Vojtěch Babka, Daniela, Jan Tomáš a Zdeněk Bělohradských, housle Bohuslav Matoušek, Josef Kekula, viola Jan Pěruška, violoncello Sebastian Toth, harfa Ivana Pokorná, klavír Zdeněk Zahradník / Clarton 2009

ZELINKA, Jan. *Kdybych byla malým klukem, Modlitba, abych šel do ráje s osli* / recitace Daniela Kolářová, Otakar Brousek, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 5, Supraphon, 1983

ZICH, Otakar. *Romance o Černém jezeře* / Jiřina Švorcová, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil./ ČESKÝ MELODRAM 2 Supraphon, 1979, (1112 2871-72 G)

ZICH, Jaroslav. *Romance helgolandská* / recitace Vlasta Vlasáková, klavír Alfred Holeček, režie Lubomír Poživil / ČESKÝ MELODRAM 4, Supraphon, 1982, (1112 3461-62 G)

Literatura

Slovníky a encyklopedie

- 1909 *Ottův slovník naučný*. Praha: Jan Otto, 1888–1909. (27 sv.).
- 1933 *Masarykův slovník naučný*. Praha: Československý kompas, 1925–1933. (7 sv.)
- 1937 *Pazdírkův hudební slovník*. Brno: Ol. Pazdírek, sv. I. – 1929, sv. II. – 1937.
- 1954 *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (ed. BLOM, Erik), London: Macmillan, 1954, sv. 5.
- 1959 *Encyclopédie de la musique*. Paris: Fasquelle, 1959.
Riemann Musiklexikon. Mainz: B. Schott, 1959 (Personeneteil)
- 1962 *Příruční slovník naučný*. Praha: ČSAV, 1962.
- 1965 *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha: Státní hudební vydavatelství, sv. I – 1963, sv. II – 1965.
- 1967 *Riemann Musiklexikon*. Mainz: B. Schott, 1959–1967. (3 sv.).
- 1973 *Harward Dictionary of Music*. Cambridge: Harward University Press, 1973.
The New Encyclopedia of Opera. London: Vision Press, 1973.
- 1975 *Riemann Musiklexikon*. Mainz: B. Schott, 1972–1975. (2 sv.).
- 1976 *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha: Orbis, 1976.
- 1977 *Slovník literární teorie*, Praha: Československý spisovatel, 1977.
- 1980 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, New York: Macmillan, 1980. (20 sv.).
- 1982 *Larousse de la musique*. Paris: Libraire Larousse, 1982.
- 1983 *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983.
- 1985 *Collins Encyclopedia of Music*. London: 1985.
- 1986 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Aachen: Friedrich Blume, 1949–1986.
- 1987 *Malá československá encyklopedie*. Praha: Academia, 1984–1987. (6 sv.).
- 1988 *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*. Mannheim, F. A. Brockhaus, 1988.
Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel. Praha: Academia, 1988.

- 1992 *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan, 1992.
- 1994 *The Oxford Dictionary of Music*. London: Oxford University Press, 1994.
- 1996 *The New Grove Dictionary of Opera*: London: Macmillan, 1996. (4 sv.).
- 1997 *Slovník české hudební kultury*, Praha: Editio Supraphon, 1997.
- 2002 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. STANLEY, Sadie), London, New York: Macmillan, 2002 (2.ed.)
- 2003 *The Oxford Companion to Music*. London: Oxford University Press, 2003.
- 2004 *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004.
- 2006 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, (Zweite neubearbeitete Ausgabe), Kassel: Bärenreiter, 1994–2006.
- 2007 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, New York: Macmillan, 2007. (29 sv.).
- 2008 *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. Praha: Academia, 1985–2008. (7 sv.).

Kolektivní díla, sborníky

- 1929 *Památník Foerstrův*. (ed. REKTORYS, Artuš), Praha: Melantrich, 1929.
- 1952 *Zdeněk Fibich*. Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle. (ed. REKTORYS, Artuš). Praha: Orbis I. – 1951, II. – 1952.
- 1956 *Knih o uměleckém přednesu*. (ed. JUSTL, Vladimír), Praha: Orbis, 1956.
- 1966 *Slyšet se navzájem*. (ed. JUSTL, Vladimír), Praha: Orbis, 1966.
- 1969 *Dějiny českého divadla*. Praha: sv. I. – 1968, sv. II. – 1969.
- 1971 *Československá vlastivěda, IX. Umění, 3. Hudba*. Praha: Horizont, 1971.
- 1981 *Dějiny české hudební kultury 1890–1918, 1919–1945*. Praha: Academia, sv. I – 1972, sv. II – 1981.
- Hudba a literatura*. Sborník symposia ve Frýdku-Místku 20.–21. 11. 1981. (ed. PEČMAN, Rudolf) Frýdek-Místek: Okresní vlastivědné muzeum, 1983.
- 1985 *Ano, slyšet se navzájem*. (ed. JUSTL, Vladimír), Praha: Divadelní ústav, 1985.
- Divadlo v české kultuře 19. století*. Sborník symposia v Plzni 10.–12. března 1983. Praha: Národní galerie, 1985.
- 1989 *Hudba v českých dějinách*. (ČERNÝ, Jaromír a kol.), Praha: Editio Supraphon, 1989.

- 1993 *Musik als Text*. (Bericht über den Internationalen Kongres der Gesellscharf für Musikforschung), Freiburg im Breisgau: 1993.
- 1998 *Česká literatura od počátků k dnešku*. (LEHÁR, Jan a kol.) Praha: Lidové noviny, 1998.
- 2000 *Fibich – melodram – secese*. Sborník mezinárodní vědecké konference v Praze 20.–22. 10. 2000. (eds. ŠUSTÍKOVÁ, Věra a FOJTÍKOVÁ, Jana), Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000.
- 2006 *Téma: Promluva*. (eds. HRAŠE, Jiří a HŮRKOVÁ, Jiřina), Praha: Akropolis 2006.
- 2010 *Zdeněk Fibich as a Central European Composer at the End of the Nineteenth Century. Musicologica Olomucensia 12*. Sborník mezinárodní vědecké konference v Olomouci 19.–21. 5. 2010. (eds. KOPECKÝ Jiří, KOPECKÁ Vladislava), Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

Monografie

- 1853 ERBEN, Karel Jaromír. *Kytice z pověstí národních*. Praha: Jaroslav Pospíšil, 1853.
- 1861 ERBEN, Karel Jaromír. *Kytice z básní Karla Jaromíra Erbena*.(2. vyd.) Praha: Jaroslav Pospíšil, 1861.
- 1862 KOLÁR, Josef Jiří. *Slovo o deklamaci přihlížejíc k umění hereckému*, Praha: Besedník, 1862.
- 1871 ERBEN, Karel Jaromír. *Kytice z básní Karla Jaromíra Erbena*.(3. upravené vyd.) Praha: Jaroslav Pospíšil, 1871.
- 1873 DURDÍK, Tomáš: *Rudolf Mayer. Básně*. Praha: Dr. Grégr & Ferd. Dattel. 1873.
- 1874 ERBEN, Karel Jaromír. *Kytice z básní Karla Jaromíra Erbena*. (4. vyd.) Praha: Jaroslav Pospíšil, 1874.
- 1880 URBÁNEK, František A. *První český všeobecný seznam hudebnin se zvláštním zřetelem k českým skladatelům*, Praha: Fr. A. Urbánek, 1880.
- 1881 VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Nové básně epické*. Praha: Jan Otto, 1881.
- 1883 VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Staré zvěsti*. Praha: Ed. Grégr & Ed. Valečka, 1883.
- 1885 HOSTINSKÝ, Otakar. *O nynějším stavu a směru české hudby*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1885.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Epické básně*. (2. vyd.) Praha: Jan Otto, 1885.

- 1886 HOSTINSKÝ, Otakar. *O české deklamaci hudební*. Rozpravy hudební 9, Praha: Fr. A. Urbánek, 1886.
- 1891 URBÁNEK, František A. *Seznam skladeb hudebních firmy Fr. A. Urbánek v Praze*, Praha: 1891.
- URBÁNEK, František A. *Půjčovna hudebnin Fr. A. Urbánka v Praze – Systematicky sestavený seznam*, Praha s. a. [po r. 1891].
- VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Hostem u básníků*. Praha: Časopis českého studentstva, 1891.
- 1894 PALLA, Hynek. *Hippodamia – trilogie melodramat*, Rozpravy hudební 13, Praha: Fr. A. Urbánek, 1894.
- 1900 RICHTER, Carl Ludwig. *Zdenko Fibich*. Praha: Fr. A. Urbánek 1900.
- 1901 NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdenko Fibich, zakladatel scénického melodramatu*. Praha: Hejda & Tuček, 1901.
- 1903 LOŠŤÁK, Ludvík. *Chromatické hromobití. (II. Zdeněk Fibich)*. Praha: vlastním nákladem, 1903
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Dějiny české hudby*. Praha: Hejda & Tuček, 1903.
- 1906 ISTEEL, Edgar. *Die Entstehung des deutschen Melodramas*, Berlin – Leipzig: 1906.
- 1909 HOSTINSKÝ, Otakar. *Česká hudba 1864 –1904*. Praha: Grossman a Svoboda, 1909.
- HOSTINSKÝ, Otakar. *Vzpomínky na Fibicha*. Praha: Mojmir Urbánek, 1909.
- 1910 HROBSKÝ, Karel Emanuel. *Zdeněk Fibich. Ku 10. výročí úmrtního dne*. Kutná Hora: Adolf Švarc, 1910.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Jos. B. Foerster*. Praha: Mojmir Urbánek, 1910.
- 1911 KNITTL, Vladimír. *Zdeněk Fibich. Populární životopisný a kritický nástin*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1911.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*. Praha: Jan Otto, 1911.
- 1914 BARTOŠ, Josef. *Zdeněk Fibich*. (Zlatoroh, sv. 22–23), Praha: Mánes, 1914.
- 1917 BENONI, Bohumil. *Moje vzpomínky a dojmy I.*, Praha: B. Kočí, 1917.
- 1923 BARTOŠ, Josef. *Josef Bohuslav Foerster*. (Zlatoroh, sv. 38–39), Praha: Mánes, 1923.
- 1925 NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdeňka Fibicha milostný deník*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1925.

- 1930 DOLEŽIL, Hubert. *Fibichova čítanka*, Praha: Státní nakladatelství, 1930.
- 1935 NEJEDLÝ, Zdeněk. *Otakar Ostrčil*. Praha: Otto Girgal, 1935.
- 1937 HELFERT, Vladimír. *Česká moderní hudba – Studie o české hudební tvořivosti*. Praha: Tempo, 1937.
- HONZL, Jindřich. *Sláva a bída divadel*. Praha: Družstevní práce, 1937.
- PLAVEC, Josef. *Vrchlického podněty české hudbě*. Brno: Pokorný, 1937.
- 1938 BARTOŠ, Josef. *Fibich. Námluvy Pelopovy*. Praha: Melantrich, 1938.
- 1939 BARTOŠ, Josef. *Foerstrova čítanka*. Praha: Školní nakladatelství pro Čechy a Moravu, 1939.
- 1940 BARTOŠ, František. *Smetana ve vzpomínkách a dopisech*. Praha: Osvěta, Topičova edice, 1940.
- PLAVEC, Josef. *Zdeněk Fibich, mistr české balady*. Praha: Fr A. Urbánek a synové, 1940.
- 1941 PLAVEC, Josef. *František Škroup*. Praha: Melantrich, 1941.
- 1943 PLAVEC, Josef. *Zdeněk Fibich melodramatik*, Praha: Fr.A:Urbánek a synové, 1943.
- 1944 NĚMEC, Zdeněk. *Weberova pražská léta*. Praha: L. Mazáč, 1944.
- 1947 JIRÁK, Karel Boleslav. *Zdeněk Fibich*. (ed. Kdo je?, sv. 86) Praha: Orbis, 1947.
- TICHÝ, Vítězslav. *Jaroslav Vrchlický. Život*. Praha: Vojtěch Hrách, 1947.
- 1948 MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky*. Praha: Svoboda, 1948.
- 1949 DOLANSKÝ, Ladislav. *Hudební paměti*. Praha: Melantrich, 1949.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdeňka Fibicha milostný deník*. Praha: Melantrich, 1949.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Otakar Ostrčil, zrůst a zranění*. Praha: Melantrich, 1949.
- 1950 JANČÁK, Pavel. *Vztah slova a hudby zvláště v melodramu*, [diplomová práce], Praha: FFUK, 1950.
- OČADLÍK, Mirko. *Život a dílo Zdeňka Fibicha*. Praha: Práce, 1950.
- SCHULZOVÁ, Anežka. *Zdenko Fibich, hrstka upomínek a intimních rysů*. Knihovna SZF, č. 3, Praha: Orbis, 1950.
- 1953 MIHULOVÁ, Alena. *Fibichův koncertní melodram*. [disertační práce]. Praha: PFUK, 1953.
- 1955 JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Otakar Hostinský*. Praha: Čs. Spisovatel, 1955.
- PRAŽÁK, Albert. *Vrchlický v dopisech*. Praha: Čs. spisovatel, 1955.
- 1958 RACEK, Jan. *Česká hudba*. Praha: SNKLHU, 1958.

- 1960 NASKOVÁ, Růžena. *Jak šel život*. Praha: Čs. spisovatel, 1960.
 PILKOVÁ, Zdena. *Dramatická tvorba Jiřího Bendy*. Praha: SNKLHU 1960.
- 1961 HALADA, Vladimír. *Technika jevištní řeči*. Praha: Orbis, 1961.
- 1963 JIRÁNEK, Jaroslav. *Zdeněk Fibich*. Praha: SHV, 1963.
- 1971 HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*. Praha: SPN, 1971.
- 1972 ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1972.
- 1976 JIRÁNEK, Jaroslav. *Vztah slova a hudby v tvorbě Bedřicha Smetany*. Praha: Academia, 1976.
- 1977 HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Čs. spisovatel, 1977.
- 1978 HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1978.
- 1979 BALAJKA, Bohuš. *Jaroslav Vrchlický*. Praha: Melantrich, 1979.
 HŮRKOVÁ, Jiřina. *O přesvědčivosti uměleckého přednesu*. Praha: Ústav pro kulturně-výchovnou činnost, 1979.
 JIRÁNEK, Jaroslav. *Tajemství hudebního významu*. Praha: Academia, 1979.
 RUMML, Ivan. *Příspěvek k problematice typologie melodramu 1770–1870*. [diplomová práce], Praha: FFUK, 1979.
- 1980 JŮZL Miloš, *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980.
- 1981 VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudobníci 20. storočia*. Bratislava: Opus, 1981.
 ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Editio Supraphon, 1981.
- 1982 MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982.
- 1983 HŮRKOVÁ, Jiřina. *Výslovnostní norma v uměleckém přednesu*. Praha: SPN, 1983.
- 1984 HŮRKOVÁ, Jiřina. MAKOVIČKOVÁ, Hana. *Základy jevištní mluvy I*. Praha: SPN, 1984.
 HŮRKOVÁ, Jiřina. ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. *Mluvený projev a přednes*, Praha: SPN, 1984.
- 1986 HŮRKOVÁ, Jiřina. MAKOVIČKOVÁ, Hana. *Základy jevištní mluvy II.*, Praha: SPN, 1986.
 ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*, Praha: Panorama, 1986
- 1989 JIRÁNEK, Jaroslav. *Eseje o romantismu*. Praha: Panton, 1989.
- 1998 JAKUBCOVÁ, Alena. *Melodram Václava Praupnera Circe (1789) v kontextu dobového repertoáru*. [disertační práce] Praha: FFUK, 1998.
- 1999 CHADOVÁ, Anna: *Zdeněk Fibich*. Inventář fondu (S 80). Praha: NM-ČMH, hudebně historické oddělení, 1999.

- MABARY, Judith. *Redefining Melodrama. The Czech Response to Music and World*. [Dissertation], Missouri, Saint Louis: Washington University, 1999.
- 2000 JIRÁNEK, Jaroslav. *Zdeněk Fibich*. (2.vyd.), Praha: AMU, 2000.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich 1850 – 1900*. Praha: Národní muzeum, 2000
- 2001 HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich. Tematický katalog*. Praha: Editio Bärenreiter, 2001.
- 2002 HOLÁSEK, Oldřich. *Jazykový a hudební komunikační kód a jejich symbióza v melodramu*. [diplomová práce]. Praha: PFUK, 2002.
- MATULA, Josef. *Erbenova Kytice ve srovnání s vybranými německými a českými baladami*, [diplomová práce]. Praha: PFUK, 2002.
- 2006 DŽBÁNEK, Antonín a kol. *Poutník se vrací. Josef Bohuslav Foerster – život a dílo*, Praha: Set Out, 2006.
- 2007 SOUŠKOVÁ, Dana. *Hudební druhy a žánry I*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2007
- 2008 HYNŠT, Miloš. *Malé skriptum o melodramu*. Brno: JAMU, 2008.
- KOPECKÝ, Jiří. *Opery Zdeňka Fibicha z devadesátých let 19. století*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008.
- 2009 KRAUTSCHNEIDEROVÁ, Daniela. *Renesance melodramu? Moderní nastudování melodramu se zaměřením na tvorbu Zdeňka Fibicha*. [diplomová práce]. Olomouc, Pedagogická fakulta Univerzity Palackého, 2009.

Články v periodikách, sbornících a slovníková hesla

- 1874 NOVOTNÝ, Václav Juda. *Toman a lesní panna*. Dalibor, 1874, r. 2, č. 34, s. 265–267, č. 35, s. 273–277.
- 1875 NOVOTNÝ, Václav Juda. *Štědrý den*. Dalibor, 1875, r. 3, č. 49, s. 389–392.
- 1879 CHVÁLA, Emanuel. *Zdeněk Fibich*. Lumír, 1879, r. 8, č. 34, s. 533–536.
- 1880 HOSTINSKÝ, Otakar. *Bendův článek o recitativu*. Dalibor, 1880, r. 2, č. 4, s. 25.
- NOVOTNÝ, Václav Juda. *Štědrý den*. Dalibor, 1880, r. 2, č. 5, s. 33–35.
- 1883 ZELENÝ, Václav Vladimír. *Vodník*. Dalibor 1883, r. 5, č. 6, s. 53–54, č. 7, s. 63–64, č. 8, s. 73–74, č. 9, s. 83–84.

- 1884 HOSTINSKÝ, Otakar. *Fibichova Nevěsta messinská*. Dalibor, 1884, r. 6, č. 2 s. 13–14, č. 3, s. 22–23, č. 4, s. 35–36, č. 5, s. 42–44, č. 6, s. 54–56.
- 1885 HOSTINSKÝ, Otakar. *O melodramatu*. Lumír 1885, r. 13, č. 4, s. 55–57; č. 5, s. 71–74.
- 1888 HEJDA, František K. *Dvanáctý slovanský koncert akademického čtenářského spolku*. Dalibor, 1888, r. 10, č. 13, s. 101.
- 1889 PICH, František. *Hakon*. Dalibor, 1889, r. 11, č. 8, s. 57–58.
- 1890 HEJDA, František K. *Námluvy Pelopovy*. Dalibor, 1890, r. 12, č. 11–12, s. 87–88, č. 13, s. 97–98, č. 18–19, s. 137–138.
KNITTL, Karel. *Námluvy Pelopovy*. Světozor, 1890, r. 24, č. 16, s. 191.
SCHULZOVÁ Anežka. *Námluvy Pelopovy*, Květy, 1890, r. 12, č. 24, s. 500–504.
- 1891 HEJDA, František Karel. *Smír Tantalův*. Dalibor, 1891, r. 13, č. 26, s. 204–205, č. 27–28, s. 211–213.
HEJDA, František K. *Zdeněk Fibich*. Dalibor, 1891, r. 13, č. 1–2, s. 2.
KNITTL, Karel. *Smír Tantalův*. Světozor, 1891, r. 25, č. 29, s. 347, č. 30, s. 359–360.
KNITTL, Karel. *Smrt Hippodamie*. Světozor, 1891, r. 25, č. 52, s. 624.
SCHULZOVÁ, Anežka. *Smír Tantalův*. Květy 1891, 2. pololetí, r. 13, s. 121–126.
- 1892 PALLA, Hynek. *Námluvy Pelopovy*, Dalibor, 1892, r. 14, č. 8–9, s. 58–62, č. 10, s. 73–75, č. 15–17, s. 113–115.
PALLA, Hynek. *Smír Tantalův*. Dalibor, 1892, r. 14, č. 37–38, s. 291–294, č. 39–40, s. 305–307, č. 43–44, s. 337–340.
SCHULZOVÁ, Anežka. *Pohostinské hry Národního divadla na výstavě Vídeňské*, Zlatá Praha 1892, č. 31, s. 371–372; č. 32, s. 382.
SCHULZOVÁ, Anežka. *Smrt Hippodamie*, Květy 1892, 1. pololetí, s. 119–126.
HEJDA, František K. *Několik slov k pohostinským hrám Národního divadla ve Vídni*. Dalibor 1892, r. 14, č. 29, s. 222–223.
- 1893 HOSTINSKÝ, Otakar. heslo *Deklamace*. In: *Ottův slovník naučný*, sv. VII. Praha: Jan Otto 1893, s. 920–624.
PALLA, Hynek. *Smrt Hippodamie*. Dalibor, 1893, r. 15, č. 28, s. 217–218, č. 29–30, s. 229–230.

- 1894 HEJDA, František Karel. *Česká hudba v roce 1894*. Dalibor, 1894, r. 17, č. 1, s. 3–4.
HEJDA, František Karel. *Hippodamie*. Dalibor 1894, r. 15, č. 15, s. 113–114.
- 1895 HOSTINSKÝ Otakar. heslo *Fibich*. In: *Ottův slovník naučný*, sv. IX. Praha: Jan Otto, 1895, s. 159–162.
- 1899 KNITTL, Karel. *O našich poměrech hudebních*. Dalibor, 1899, r. 21, č. 12, s. 85–89.
- 1900 BOLEŠKA, Josef. *Karel Kovařovic*. Dalibor, 1900, r. 22, s. 202–204.
HOFFMEISTER, Karel. *Zdeněk Fibich*. Dalibor, 1900, r. 22, č. 39, s. 306–307.
- 1901 BLAŽEK, Gabriel (Bk.) heslo *Melodrama*. In: *Ottův slovník naučný*, sv. XVII. Praha: Jan Otto, 1901, s. 79
HOSTINSKÝ, Otakar. *Slovo o významu mistra Zdeňka Fibicha*. Dalibor, 1901, r. 23, č. 1, s. 1–2, č. 2, s. 9–10.
- 1902 HOFFMEISTER, Karel. *Malířské studie*. Dalibor, 1902, r. 24, č. 3, s. 31.
HOSTINSKÝ, Otakar. *Vzpomínky na Fibicha*. Dalibor, 1902, r. 24, č. 1, s. 1–3; č. 2, s. 13–14, č. 5, s. 42–43, č. 9, s. 73–75, č. 11, s. 90–92, č. 13, s. 105–106, č. 15, s. 121–122, č. 17, s. 137–139.
NEJEDLÝ, Zdeněk. *Z Fibichovy pozůstalosti*. Dalibor, 1902, r. 24, s. 171.
SCHULZOVÁ, Anežka. *Zdenko Fibich. Hrstka upomínek a intimních rysův*. Květy, 1902, r. 24, č. 6, s. 768–783; 1903, r. 25, č. 1, s. 67–84.
- 1903 BOLEŠKA, Josef. *O Zdeňku Fibichovi*. Dalibor 1903, r. 25, č. 38, s. 281–282, č. 39, s. 289–290, č. 40–41, s. 302–305, č. 42, s. 314–315.
- 1908 HELFERT, Vladimír. *K dějinám melodramu*, Dalibor, 1908, r. 30, č. 38, s. 296–297, č. 39–40, s. 306–310, č. 41, s. 320–322.
HOSTINSKÝ, Otakar. *Vzpomínky na Fibicha*. Dalibor 1908, r. 30, č. 19, s. 150–151, č. 20–21, s. 159–160, č. 25, s. 191–192, č. 34, s. 263–264, č. 3, s. 21–23, č. 11–12, s. 83–84.
- 1909 HELFERT, Vladimír. *K otázce národnosti v dějinách hudby v Čechách: Jiří Benda*. Naše doba 1909, r.16, s. 740–753.
- 1910 AXMAN, Emil. *Fibichův koncertní melodram*. In: *Památník Fibichův*. Dalibor, 1910, r. 32, č. 42–47, s. 332–335.
DOLEŽIL, Hubert. *Odkaz Fibichův*. Hudební revue, 1910, r. 3, č. 9, s. 441–452.
FIBICH, Richard. *O motýlech a vlacích*. In: *Památník Fibichův*. Dalibor, 1910, r. 32, č. 42–47, s. 320–321.

- FOERSTER, Josef Bohuslav. *Vzpomínka*. In: *Památník Fibichův*. Dalibor, 1910, r. 32, č. 42–47, s. 344.
- HELPERT, Vladimír. *Smetanismus a Wagnerianismus*. Smetana, 1911, r. 1, č. 11, s. 167–173; č. 12–13, s. 188–197.
- HELPERT, Vladimír. *Z Fibichovy knihovny*. In: *Památník Fibichův*. Dalibor, 1910, r. 32, č. 42–47, s. 329–332.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Fibich a Hostinský*. In: *Památník Fibichův*, Dalibor, 1910, r. 32, č. 42–47, s. 316–318.
- FIBICH, Richard. *O motýlech a vlacích*. In: *Dalibor*, 24. 9. 1910, r. 32, č. 42–47, s. 320.
- PEŠEK, Josef. *Počátky kritické činnosti Z. Fibicha*. In: *Památník Fibichův*. Dalibor, 1910, r. 32, č. 42–47, s. 321–325.
- PIPPICH, Karel. *Několik vzpomínek na Zdeňka Fibicha*. In: *Památník Fibichův*. Dalibor, 1910, r. 32, č. 42–47, s. 346–349.
- PISKÁČEK, Adolf. *Dva okamžiky*. In: *Památník Fibichův*. Dalibor, 1910, r. 32, č. 42–47, s. 349–350.
- RAUSCHER, Julius. *Vzpomínka*. In: *Památník Fibichův*. Dalibor, 1910, r. 32, č. 42–47, s. 349.
- REKTORYS, Artuš. *Fibich dramaturg*. In: *Památník Fibichův*. Dalibor, 1910, r. 32, č. 42–47, s. 325–329.
- REKTORYS, Artuš. *Z Fibichova mládí*. In: *Památník Fibichův* Dalibor, 1910, r. 32, č. 42–47, s. 318–320.
- ŠUBERT, František Adolf. *Několik rysů k masce Zdeňka Fibicha*. In: *Památník Fibichův*, Dalibor, 1910, r. 32, č. 42–47, s. 345–346.
- ZICH, Otakar. *Zdeňka Fibicha symfonická báseň „Potopený zvon“*. In: *Památník Fibichův*, Dalibor, 1910, r. 32, č. 42–47, s. 335–336.
- 1912 PIHERT, Jindřich. *Jaroslav Vrchlický v české hudbě*. Hudební revue, 1912, r. 6, č. 2, s. 65–68.
- ŠOUREK, Otakar. *Sukovy melodramatické pohádky*. Hudební revue, 1912, r. 5, č. 7, s. 312–319.
- 1913 VESELÝ, Richard. *Josefa Suka Radúz a Mahulena a Pod jabloní*. Hudební revue, 1913, r. 6, č. 8, s. 446–450.
- 1918 VYCPÁLEK, Ladislav. *Poznámky k melodramatu*. Hudební revue, 1918, r. 11, č. 6, s. 221–223.

- 1923 VOMÁČKA, Boleslav. *Námluvy Pelopovy*. Listy Hudební matice, 1923–24, r. 3, č. 1, s. 104–106.
- 1925 BARTOŠ, Josef. *Úvodem k Smíru Tantalovu*. Národní a Stavovské divadlo, 1924–1925, r. 2, č. 40, s. 3.
- BOHÁČEK Ludvík. *K 25. výročí úmrtí Zdeňka Fibicha*. Hudební věstník, 1925, r. 28, č. 9, s. 5–7.
- FIALA, Jaromír. *K fibichovskému jubileu*. Věstník pěvecký a hudební, 1925, r. 29, s. 1–42.
- FIALA, Jaromír. *Na paměť Zdeňka Fibicha*. Věstník pěvecký a hudební, 1925, r. 29, s. 57–58.
- FIALA, Jaromír. *Zdeněk Fibich*. Dalibor, 1925, r. 47, s. 349–351.
- FOERSTER, Josef Bohuslav. *Moje vzpomínky na Fibicha*. Černá země, 1. 12. 1925, r. 2, č. 3.
- CHVÁLA, Emanuel. *Zdeněk Fibich a jeho díla v mých vzpomínkách a posudcích*. Národní a Stavovské divadlo, 1925–1926, r. 3, č. 8, s. 3–4.
- VOMÁČKA, Boleslav. *Zdeněk Fibich*. Listy Hudební matice, 30.11.1925, r. 5, č. 2, s. 43–48.
- 1926 BARTOŠ, Josef. *Hippodamia, melodramatická trilogie*. Národní a Stavovské divadlo, 1925–1926, r. 3, č. 5–6, s. 4–5.
- BARTOŠ, Josef. *Námluvy Pelopovy*. Národní a Stavovské divadlo, 1925–1926, r. 3, č. 5–6, s. 5–6.
- BARTOŠ, Josef. *Smír Tantalův*. Národní a Stavovské divadlo, 1925–1926, r. 3, č. 5–6, s. 6.
- BARTOŠ, Josef. *Smrt Hippodamie*, Národní a Stavovské divadlo, 1925–1926, r. 3, č. 5–6, s. 7.
- FOERSTER, Josef Bohuslav. *Zdeněk Fibich. List ze vzpomínek*. Národní a Stavovské divadlo, 1925–1926, r. 3, č. 5–6, s. 1–2.
- CHVÁLA, Emanuel. *Hippodamie*. Národní a Stavovské divadlo, 1925–1926, r. 3, č. 30, s. 4–5, č. 31, s. 3.
- CHVÁLA, Emanuel. *Nevěsta messinská*. Národní a Stavovské divadlo, 1925–1926, r. 3, č. 17, s. 3–5.
- HUTTER Josef, heslo *Fibich*, In: *Masarykův slovník naučný II*. Praha: Československý kompas 1926, s. 727–729.

- 1929 HELFERT Vladimír. heslo *Melodram*. In: *Pazdírkův hudební slovník, sv. I.- Část věcná*. Brno: Ol. Pazdírek 1929, s. 234–235.
- OČADLÍK, Mirko. *Foerstrova koncepce melodramu*. In: *Památník Foerstrův*, Praha: Melantrich, 1929, s. 97–104.
- 1932 DOLEŽIL, Hubert: heslo *Fibich*, In: *Ottův slovník naučný nové doby*, sv. II/1. Praha: Jan Otto, 1932, s. 533–534.
- PALA, František. *Fibichův jevištní melodram*. Národní divadlo, 1931–1932, r. 9, č. 24, s. 3–5.
- 1933 KUNDERA, Ludvík. *Jaroslav Vrchlický a hudba*. Tempo – Listy Hudební Matice, 1933, roč. 12, č. 8, s. 286–295.
- 1937 HELFERT Vladimír. heslo *Fibich*. In: *Pazdírkův hudební slovník, sv. II.– Část osobní*. Brno: Ol. Pazdírek 1937, s. 258–261.
- PLAVEC, Josef. *Vrchlického podněty české hudbě*. In: *Ročenka Dobročinného komitétu*. Brno: Pokorný, 1937.
- 1939 FIBICH, Richard. *Vzpomínky na mého otce*. Divadlo, 1938–1939, r. 25, s. 28
- 1940 BOHÁČEK, Ludvík. *Melodram a jeho význam v české hudbě*. In: *Hudba a národ*. (ed. MIKOTA, Václav). Praha: Český hudební Máj, 1940, s. 86–88.
- FIBICH, Richard. *Vzpomínky na mého otce Zdeňka Fibicha*. Lidové noviny, 10. 10. 1940.
- 1948 OHNESORG, Karel. *K otázce veršové melodie*. Listy filologické 72 / 1948, s. 111–114.
- 1951 BOHÁČEK, Ludvík. *První Fibichův scénický melodram*. Národní divadlo, 1950 – 1951, r. 26, č. 9–10, s. 10–14.
- OČADLÍK, Mirko. *Tradice národní hudby ve Fibichově díle*. Hudební rozhledy 1950–1951, r. 3, č. 5, s. 10–11.
- POSPÍŠIL, Vilém. *Zdeňka Fibicha Námluvy Pelopovy*. Hudební rozhledy, 1950–1951, r. 3, č. 5, s. 102.
- 1952 FIBICH, Richard. *Vzpomínky na mého otce Zdeňka Fibicha*. In: *Zdeněk Fibich: sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle*. (ed. REKTORYS, Artuš), Praha: Orbis, 1952. (sv. 2), s. 244–247. [přetištěno z: Lidové noviny 10. 10. 1940].
- FIBICH, Richard. *Existenční boj Zdeňka Fibicha*. In: *Zdeněk Fibich: sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle*. (ed. REKTORYS, Artuš), Praha: Orbis, 1952. 2 sv, s. 247–250. [přetištěno z: Lidové noviny 26. 6. 1934].

- PACLT, Jaromír. *K 90. výročí narozenin Karla Kovařovice*. Hudební rozhledy, 1952, č. 5, s. 17.
- 1954 GOGER, Richard. heslo *Fibich*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (Ed. By J. Sadie), London: Macmillan 1954, s. 79–83.
- 1955 NETTL, Paul: heslo *Fibich*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band*. Kassel und Basel, Bärenreiter – Verlag, 1955, s. 154–155.
- 1959 - heslo *Fibich*. In: *Encyklopedie de la musique, II*. Paris, Fasquelle, 1959, s. 54–55.
- heslo *Fibich*, s. 509. In: *Riemann Musik Lexikon, Personenteil /A-K*. Mainz: Schott 's Söhne, 1959.
- 1960 POSPÍŠIL, Vilém. *Námluvy Pelopovy - základní kámen tragédie*. Hudební rozhledy, 1960, r. 13, č. 23, s. 985–986.
- 1961 POSPÍŠIL, Vilém. *Smír Tantalův*. Hudební rozhledy, 1961, r. 14, č. 4, s. 159.
- POSPÍŠIL, Vilém. *Smrt Hippodamie - život celé tragédie*. Hudební rozhledy, 1961, r. 14, č. 13, s. 566.
- 1962 PROCHÁZKA, Vladimír. heslo *Fibich*. In: *Příruční slovník naučný I*. Praha: ČSAV 1962.
- 1963 BROŽOVSKÁ, Jarmila. heslo *Fibich*, In: *Československý hudební slovník osob a institucí I (A-L)*. Praha, SHV, 1963, s. 313–318.
- PLAVEC, Josef. heslo *Foerster* In: *Československý hudební slovník osob a institucí*. sv. I, Praha: SHV 1963, s. 331–337.
- ŠTĚDRONĚ, Bohumír. heslo *Fibich*. in: *Československý hudební slovník osob a institucí*. sv. I. Praha: SHV, 1963, s. 313–318.
- ŠTĚDRONĚ, Bohumír . heslo *Kovařovic*. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*. sv. I, Praha: SHV 1963, s.722–724.
- 1965 ČERNUŠÁK, Gracian. heslo *Ostrčil*. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*. sv. II, Praha: SHV 1965, s. 234–237.
- VÁLEK, Jiří. *Technické prostředky hudební mluvy Otakara Ostrčila*, Hudební věda 1965, r. 2, č. 4, s. 594–615.
- 1966 MUKAŘOVSKÝ, Jan. *O recitačním umění – dovětek z roku 1966*. In: *Slyšet se navzájem*. (ed. JUSTL, Vladimír), Praha: Orbis, 1966.
- POSPÍŠIL, Vilém. *Otazníky kolem Fibicha*. Hudební rozhledy, 1966, r. 19, č. 23–24, s. 728–729.

- VANICKÝ, Jaroslav. *Ostrčil a Fibich. Korespondence žáka učiteli*. In: *Sborník k 60. narozeninám Prof. Josefa Plavce*. Praha: PFUK, 1966.
- 1967 RSt., heslo *Melodrama / Melodram*. In: *Riemann Musik Lexikon, Sachteil*. Mainz: Schott's Söhne, 1967, s. 557–558.
- 1973 - heslo *Fibich*. In: *The New Encyclopedia of Opera*. (Ed. EWEN, David), London, Vision Press, 1973, s. 234–235.
- heslo *Melodrama*. In: *Harward Dictionary of Music*. Harward University, 1973, s. 516.
- 1974 HUDEC, Vladimír. *Zamyšlení nad dílem Zdeňka Fibicha*. *Hudební rozhledy*, 1974, r. 27, č. 9, s. 442–443.
- POSPÍŠIL, Vilém. *Námluvy Pelopovy*. *Hudební rozhledy*, 1974, r. 27, č. 5, s. 208–209.
- 1975 POSPÍŠIL, Vilém. *Smír Tantalův v Národním divadle*. *Hudební rozhledy*, 1975, r. 28, č. 9, s. 387–388.
- POSPÍŠIL, Vilém. *Smrt Hippodamie v Národním divadle*. *Hudební rozhledy*, 1975, r. 28, č. 12, s. 539–540.
- 1976 FUKAČ, Jiří. *Nad problémy fibichoské renesance*. *Opus musicum* 1976, r. 8, č. 2, s. 58–59.
- 1978 PILKOVÁ, Zdena. *Melodramy Jiřího Bendy ve vztahu k jeho vlastní tvorbě*. In: *Čechy rezervoár hudebnosti*. Mladá Boleslav: Okresní Kulturní Středisko, 1978, s. 59–64.
- 1979 OTTLOVÁ, Marta. POSPÍŠIL Milan. *K otázce českosti v hudbě 19. století*. *Opus musicum*, 1979, r. 11, č. 4, s. 101–109.
- 1980 BRANSCOMBE, Petr. heslo *Melodrama*, In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980, s. 116–118
- TYRRELL, John. heslo *Fibich*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (Ed. SADIE, J.) London: Macmillan, 1980, s. 520–526.
- 1982 - heslo *Fibich*. In: *Larousse de la musique I*. Paris: Librairie Larousse, 1982, s. 583.
- SMACZNY, Jan. *The Operas and Melodramas of Zdenek Fibich (1850–1900)*. In: *Reedings of the Royal Musical Association*, č.109; London, 1982, s.119–133.
- 1983 HRACHOVINOVÁ, Marta. *Styl autora a přednášeč*. In: *Sborník statí o uměleckém přednesu*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1983.

- 1984 OTTLOVÁ, Marta. POSPÍŠIL Milan. *K motivům českého wagnerianismu a antiwagnerianismu*. *Opus musicum*, 1984, r. 16, č. 7, s. 200–206.
- 1985 ČERNÝ, Miroslav K. *Ohlas díla Richarda Wagnera v české hudební kritice let 1847–1883*. *Hudební věda*, 1985, r. 22, č. 3, s. 216–235.
- JIRÁNEK, Jaroslav. *Die Zeit Zdeněk Fibichs*. In: *Sborník Kolokvia Dvořák - Janáček a jejich doba*. (ed. PEČMAN, Rudolf), Brno: ČHS, 1985, s. 97–104.
- heslo *melodrama*. In: *Collins Encyclopedia of Music*. London: 1985
- heslo *Fibich*. In: *Collins Encyclopedia of Music*. London: 1985
- OTRUBA, Mojmir. heslo *Karel Jaromír Erben*. In: *Lexikon české literatury 1*, Praha: Academia 1985, s. 667–674.
- SCHNIERER, Miloš. *K současné estetické a sociální funkci českého melodramu*. *Opus musicum* 1985, r. 17, č. 2, s. 53–56.
- 1988 - heslo *Fibich* In: *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*. Mannheim, F.A. Brockhaus, 1988, s. 263.
- 1992 TYRRELL, John. heslo *Fibich*. In: *The New Grove Dictionary of Opera*. vol. 2, , London: Macmillan 1992, s. 181–182.
- 1994 - heslo *Fibich*. In: *The Oxford Dictionary of Music*. (Revised edition Michal Kennedy). London: Oxford University Press. 1994, s. 296.
- KARBUSICKÝ, Vladimír. *Smysl a význam v hudbě*. *Hudební věda*, 1994, r. 31, č. 1, s. 25–84.
- 1995 HUDEC, Vladimír. *Téma Fibich*. *Opus musicum*. 1995, r. 27, č. 2, s. 67–68.
- JIRÁNEK, Jaroslav. *Zdeněk Fibich: Mistr scénického melodramu a lyrické miniatury*. *Opus musicum*, 1995, r. 27, č. 2, s. 52–62.
- 1996 BENETKOVÁ, Vlasta. *Milostný deník Zdeňka Fibicha*. *Harmonie*, 1996, č. 5, s. 29.
- DRÁPELOVÁ, Věra. *Hippodamie je dodnes unikátem*. *Mladá fronta Dnes*, 23. 10. 1996.
- JIRÁNEK, Jaroslav. *The Specificity of Melodrama as a Musico-Literary Art Species*. [Paper on Conference]. International Conference on Melodrama Opera and Song without Singing – Musical Melodrama, Stanford University, California 24.–26. 5. 1996
- SHAPIRO, Anne Dhu. heslo *Melodrama*. In: *The New Grove Dictionary of Opera*: London: Macmillan, 1996, s. 324–327.

- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *The Position and Signification of Melodrama in Czech Musical Culture*, [Paper on Conference]. International Conference on Melodrama *Opera and Song without Singing - Musical Melodrama*. Stanford University, California 24.–26. 5. 1996
- 1997 SCHWARZ-DANUSER, Monika. heslo *Melodram*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, sv. 6, Kassel: Bärenreiter, 1997, s. 67–99.
- VYSLOUŽIL, Jiří. heslo *Melodram*. In: *Slovník české hudební kultury*, Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 545–547.
- 1998 BENETKOVÁ, Vlasta. *Hippodamie*. Harmonie, 1998, č. 1, s. 29.
- JIRÁNEK, Jaroslav. *Mezi třemi ženami. Pokus o biografickou reflexi Fibichova díla*. Opus musicum, 1998, r. 30, č. 3, s. 117–122.
- 1999 JIRÁNEK, Jaroslav. *Místo a význam Zdeňka Fibicha v dějinách české a evropské hudby*. Opus musicum, 1999, r. 31, č. 6, s. 7–19.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Problematika Fibichovy korespondence*. In: *Kritické edice hudebních památek III*. Olomouc: Universita Palackého, 1999, s. 81–83.
- 2000 BERNHART, Walter. *Typologische Überlegungen zum Melodrama*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 128–135.
- BUREŠOVÁ, Alena. *Fibich als Liederkomponist*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 109–113.
- ČERNÝ, Miroslav K. *Fibich-melodram-secese. Konference k letošnímu dvojímu výročí skladatelovu*. Opus musicum, 2000, r. 32, č. 6, s. 65–68.
- DEVINE, Patrick. *Smetana, Dvořák, Fibich and the Case for a „New“ Chord*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 57–66.
- DRÁPELOVÁ, Věra. *Mezi patosem a civilem*. Mladá Fronta Dnes, 23. 10. 2000.
- FRICKE, Jobst F. *Die vokalbetonte Vortragweise des gesprochenen Wortes als untrennbaren Bestandteil der gesamten Klagenstruktur des Melodrams als einer synkretischen Poesie- und Musikgattung*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 176–192.
- HAVLÍKOVÁ, Helena. *Hippodamie. Malá odvaha k dramatickosti*. Lidové noviny 1. 11. 2000.
- HOLUB, Dalibor. heslo *Rudolf Mayer*. In: *Lexikon české literatury 3/I*, Praha, Academia, 2000, s. 183–184.

- HRDINOVÁ, Radmila. *Hippodamie – několik poznámek k problematice dnešní interpretace scénického melodramu*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 214–219.
- HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich – ein tschechischer Romantiker*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 12–20.
- JAKUBCOVÁ, Alena. *Das Melodrama in den böhmischen Ländern im 18. und 19. Jahrhundert*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 220–231.
- JIRÁNEK, Jaroslav. *An Essay on the Originality of Zdeněk Fibich's Style*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 26–30.
- JIRÁNEK, Jaroslav. *Melodram. Wortbegriff – Geschichte – Theorie*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 122–127.
- JIRÁNEK, Jaroslav. *Otazníky kolem melodramu*. *Opus musicum*, 2000, r. 32, č. 4, s. 9–14.
- JIRÁNEK, Jaroslav. *Pozoruhodný americký spis o melodramu a Fibichovi*. *Opus musicum*, 2000, r. 32, č. 4, s. 74–75.
- JOSEPHSON, Nors. *Innovative Features in Fibich's Tragic Opera Nevěsta messiská*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 36–41.
- JUNG, Hermann. *Zwischen Dichtung und Malerei. Zu Fibichs sinfonischen Tongemälden*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 89–108.
- JUSTL, Vladimír. *Fibichova Hippodamie se s úspěchem vrátila*. *Lidové noviny*, 23. 5. 2000.
- KRONES, Hartmunt. *Zur Geschichte traditioneller Symbolgebungen im österreichischen Melodram*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 136–157.
- KUČERA, Jan P. *Vrchlického antické inspirace*. In: *Opera Národního divadla. Sezona 2000/2001*. Praha: Národní divadlo, 2000, s. 50–53.
- KUDRNÁČ, Jiří. *Místo Hippodamie v díle Jaroslava Vrchlického*. In: *Opera Národního divadla. Sezona 2000/2001*. Praha: Národní divadlo, 2000, s. 59–68.
- MABARY, Judith. *Fibich's Melodrama in Performance: The Making of a Genre*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 163–169.

- MELVILLE-MASON, Graham. *On the Promotion and Propagation of the Music of Zdeněk Fibich*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 31–35.
- OCISKOVÁ, Eva. *The Czech composer Zdeněk Fibich*. Willkommen im Herzen Europas. Zeitschrift der Tschechischen Republik, 2000, r. 8, č.2, s. 16–23.
- POKORNÝ, Petr. *Poceta Fibichovi*. Hudební rozhledy, 2000, r. 53, č. 7, s. 8.
- REITTEREROVÁ, Vlasta. *Zdeněk Fibich*. Harmonie 2000, č. 5, s. 22–23.
- SLAVÍČKOVÁ, Eva. *Český melodram v Olomouci*. Hudební rozhledy, 2000, č.1, 19–20.
- SMOLKA, Jaroslav. *Bedřich Smetana a Zdeněk Fibich*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 46–56.
- SOUČKOVÁ, Taťána. *Vrchlického a Fibichova Hippodamie. Z divadelních pamětí*. Národní divadlo, 2000, č. 10, s. 40–41.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Czech concert Melodrama from Zdeněk Fibich to the Present*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 158–162.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Der heutige Zustand der Quellenbasis von Zdeněk Fibichs Leben und Werk*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 21–25.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich (1850 – 1900)*. In: *Melodram*, Praha: ČHS – SZF, 2000, s. 2.
- TICHÝ, Vladimír. *K hudebně-kinetickým aspektům vztahu hudby a slova v melodramu*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 199–213.
- VYSLOUŽILOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich's Nevěsta messinská als erste tschechische Literaturoper*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 73–79.
- WILLIAMS, Simon. *Between Nemesis and Reparation: Hippodamia as the 19th Century Tragedy*. In: *Fibich-melodram-secese*. Praha: ČHS-SZF a NM-MČH, 2000, s. 170 – 175.
- 2001 JIRÁNEK, Jaroslav. *Zur Geschichte und Theorie des Melodrams*. In: *Musicologica Oomucensia* 3, Olomouc: Univerzita Palackého, 2001, s. 95–125.
- REITTEREROVÁ, Vlasta. *Z Fibichovy knihovny*. Hudební věda 2001, r. 38, č. 1–2, s.184–213.

- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Melodram in Czech Musical Culture* (Part 1), *Czech music*, 2001, č. 3, s. 14–15.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Melodram in Czech Musical Culture* (Part 2), *Czech music*, 2001, č. 4, s. 8–9.
- TYRREL, John. heslo *Fibich*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 8, London, New York: Macmillan, 2001, s. 758–765.
- WAGNER, Undine. heslo *Fibich*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil 6 (E-Fra)*, Kassel: Bärenreiter, 2001, s. 1116–1125.
- 2002 BRANSCOMBE, Peter. heslo *Melodrama*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 16, London, New York: Macmillan, 2002, s. 360–363.
- 2003 GABRIELOVÁ, Jarmila. *Vladimír Hudec: Zdeněk Fibich. Tematický katalog* (recenze). *Hudební věda*, 2003, r. 40, č. 2–3, s. 231–233.
- JW- heslo *melodrama*. In: *The Oxford Companion to Music*. (ed. ALISON, Lathan) London: Oxford University Press, 2003, s. 757–758.
- SMACZNY, Jan. (JSm.) heslo *Fibich*. In: *The Oxford Companion to Music*. (es. Alison Lathan) London: Oxford University Press, 2003, s. 455.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Kytice a hudba*. In: *Kytice v nás*. Jičín: Městská knihovna, 2003, s. 74–86.
- 2004 ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Počátky melodramu v Evropě a v české hudební kultuře*. In: *Česká hudba 2004 – Stylová interpretace české klavírní a pěvecké tvorby a českého melodramu*. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2004, s. 35–40.
- 2005 KOPECKÝ, Jiří. *Do Norimberku za Fibichem*, *Hudební rozhledy*, 2005, r. 58, č. 3, s. 59–63.
- 2006 KOPECKÝ, Jiří. *Fibichova hudba pro oči*. *Opus musicum*, 2006, r. 38, č. 6, s. 59–63.
- 2007 KOPECKÝ, Jiří. *Do Bielefeldu vlétla Bouře Zdeňka Fibicha*. *Hudební rozhledy*, 2007, r. 60, č. 40–41.
- 2008 PEŠAT, Zdeněk. heslo *Jaroslav Vrchlický*. In: *Lexikon české literatury 4/II*, Praha: Academia, 2008, s. 1512–1525.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Společnost Zdeňka Fibicha a oživení koncertního melodramu*. *Hudební věda*, 2008, r. 45, č. 3–4, s. 404–412.

- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Německý melodram v Čechách*. In: *Česko-německé hudební vztahy v minulosti a současnosti*. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2008, s. 114–121.
- 2010 BAJGAROVÁ, Jitka. *Camillo Horn and Melodrama*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 229–238.
- BECKERMAN, Michael. *Medea, Melodrama and the Limitations of Perception*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 203–208.
- BEVERIDGE, David. *Fibich and Dvořák: The Hidden Friendship between Two „Enemies“*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 287–296.
- BRANGER, Jean-Christophe. *Uses of Melodrama in Massenet's Operas after Manon: Sources and Dramatic Functions*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 217–228.
- FIEHLER, Judith. „*I Fear not Wave nor Wind*“: *Aspects of Fibich's Journey toward Modern Music*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 101–110.
- FRÁNEK, Michal. *Anežka Schulzová as a Theater Critic*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 327–342.
- GAJDOŠÍKOVÁ, Jana. *European and Czech Salon Piano Music in the Reprises Half of the 19th Century*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 95–100.
- JOSEPHSON, Nors. *Progressive Stylistic Features in Fibich's Journey toward Modern Music*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 111–118.
- JUNG, Hermann. *Towards a Characterization of the Symphonies of Zdeněk Fibich and Antonín Dvořák*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 151–162.
- KACHLÍK, Jan. *A Missing Fibich Autograph Found in Vinna*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 119–128.
- KOPECKÝ, Jiří. *From Melodrama to Opera via Music Drama and Historical Reprises*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 63–72.

- KOUTNÁ, Markéta. *Betty Fibichová, Alto in the Provisional and National Theatre*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 321–326.
- LOOS, Helmut. *Zdeněk Fibich's Musical Speech in His Concert Melodramas*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 183–194.
- MABARY, Judith. *Securing a Place in History: The Promotion of Fibich's Melodramas*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 209–216.
- PECHAČ, Marek. *Wagnerianism in the Czech Lands in the 1880s*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 73–80.
- REITTEREROVÁ, Vlasta. *Vinna ca. 1900 and the Viennese Reception of Works by Zdeněk Fibich*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 17–62.
- ŠEBESTA, Josef. *Zdeněk Fibich and Rudolf Nováček. Years of Cooperation in the Umělecká beseda, 1884 – 1890*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 309–320.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Novodobé provádění melodramů Josefa Bohuslava Foerstera*, in: *Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století*. Společnost Josefa Bohuslava Foerstera, Praha 2010, s. 16–18, 74–76.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Melodram ve sbírkách Českého muzea hudby*. *Musicalia*, 2010, r. 2, č. 1–2, 65–96.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. Hrachovinová, Marta. *Changes in Theatrical Performance and Their Influence on the Interpretation of the Melodramas of Zdeněk Fibich*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 173–1820.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. Petrdlík, Jiří. *The Context of the Melodrama Cycle Hippodamia by Jaroslav Vrchlický and Zdeněk Fibich*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 195–202.
- VÁLEK, Filip. *Fibich's Disciple Otakar Ostrčil and His Suite in C Minor*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 281–286.
- VIČAROVÁ, Eva. *Zdeněk Fibich and Olomouc*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 343–354.

- VÍŠEK, Tomáš. *Zdeněk Fibich's Piano Works from the Performer's Positron*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 355–360.
- VOJTĚŠKOVÁ, Jana. *Zdeněk Fibich, Jan Ludevít Procházka, and Early Performance of Fibich's Works*. In: *Musicologica Olomucensia 12*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 141–150.
- 2011 DOBIÁŠ, Dalibor. *Kulatý stůl Jubilejní konference „K.J.Erben a úloha paměťových institucí v historických proměnách“*, Malá Skála, 15.–16. dubna 2011. Host - měsíčník pro literaturu a čtenáře, 2011, č. 9, s. 8–14.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Mezinárodní festival koncertního melodramu Praha experimentoval s prostorem*, Opus musicum, 2011, r. 43, č. 6, s. 62–66.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Mezinárodní situace v oboru koncertního melodramu*. Disk 2011, r. 35, č. 1 (březen), s. 143–150.
- 2012 ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Fibich - sběratel*. Muzikologické fórum, 2012, r. 1, č. 1, s. 37–43.
- 2013 ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Melodram jako interpretační problém*. Muzikologické fórum, 2013, r. 2, č. 1, s. 38–44.
- 2014 ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Nad orchestrálními i ostatními partiturami Zdeňka Fibicha. Štědrý den – první koncertní melodram*. Hudební rozhledy, 2014, r. 67, č. 9, s. 48–49.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Nad orchestrálními i ostatními partiturami Zdeňka Fibicha Fibichovy melodramy s klavírem*. Hudební rozhledy, 2014, r. 67, č. 10, s. 48–49.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Nad orchestrálními i ostatními partiturami Zdeňka Fibicha. Fibichovy orchestrální melodramy*. Hudební rozhledy, 2014, r. 67, č. 11, s. 48–49.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Nad orchestrálními i ostatními partiturami Zdeňka Fibicha II Fibichovy scénické melodramy*. Hudební rozhledy, 2014, r. 67, č. 12, s. 48–49.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Obroda žánru koncertního melodramu v české kultuře na přelomu 20. a 21. století*. Muzikologické fórum, 2014, r. 3, č. 2, s. 266–273.
- ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Prameny k Fibichově melodramatickému cyklu Hippodamie (Výpověď o tvůrčím procesu a novátorském přínosu autora.)* Opus musicum, 2014, r. 46, č. 6, s. 48–61.

Anotace

Jméno autora:	PhDr. Věra Šustíková
Školící pracoviště:	Katedra muzikologie Filozofická fakulta Univerzita Palackého v Olomouci
Název disertační práce:	Zdeněk Fibich a český koncertní melodram
Školitel:	Prof. PhDr. Alena Burešová, CSc.
Počet stran:	238
Počet stran příloh:	86
Počet titulů použité literatury:	377

Klíčová slova: melodram, koncertní melodram, Zdeněk Fibich, čeští hudební skladatelé, interpretace, recepce, kritika pramenů, edice, diskografie, bibliografie

Charakteristika práce:

Předkládaná práce je věnována vzniku a rozvoji českého koncertního melodramu. Ústřední částí práce je šest koncertních melodramů Zdeňka Fibicha, které se staly základem rozvoje českého koncertního melodramu. Na nich je ukázána specifika kompozice koncertního melodramu i problematika jeho interpretace a recepce. Jednotlivé kapitoly práce přinášejí upřesněnou definici melodramu a nástin jeho historického vývoje, předpoklady a evropský kontext tvorby Zdeňka Fibicha i vývoj koncertního melodramu v dalších generacích českých skladatelů. Na závěr je připojen soupis českých koncertních melodramů, které se podařilo do této chvíle evidovat.

Annotation

Name of the author:	PhDr. Věra Šustíková
Supervising research establishment:	Department of Musicology Faculty of Arts Palacký University in Olomouci
The title of the thesis:	Zdeněk Fibich and the Czech concert melodrama
Supervisor:	Prof. PhDr. Alena Burešová, CSc.
Number of pages:	238
Number of supplements:	86
Number of the titles of the literature used:	377

Key words: Melodrama, concert melodrama, Zdeněk Fibich, Czech composers, interpretation, reception, source criticism, edition, discography, bibliography.

Characteristic of the thesis:

The present work is dedicated to the creation and development of Czech concert melodrama. The central part is six concert melodramas by Zdeněk Fibich, which became the basis for the advancement of Czech concert melodrama. On them is shown the specifics of composition of concert melodramas and the issues of its interpretation and reception. The individual chapters provide a clarification of the definition of melodrama and an outline of its historical development, assumptions and the European context for the creation and development of Zdeněk Fibich's works in future generations of Czech composers. In Annex is the inventory of Czech concert melodramas that managed to be recorded to this moment.

Annotation

Name des Autors: PhDr. Věra Šustíková

Ausbildungsstelle: Lehrstuhl für Musikwissenschaft
Philosophische Fakultät
Palacký Universität Olomouc

Name der Disertationsarbeit: Zdeněk Fibich und tschechischen Konzertmelodram

Ausbilder: Prof. PhDr. Alena Burešová, CSc.

Anzahl der Seiten: 238

Anzahl der Beilagen: 86

Anzahl der gebrauchten Literatur: 377

Schlüsselwörter:

Melodram, Konzertmelodram, Zdenek Fibich, tschechischen Komponisten, Auslegung, Empfänge, Quellenkritik, Ausgaben, Diskographie, Bibliographie.

Charakteristik der Disertationsarbeit:

Die vorliegende Arbeit ist es, die Gründung und Entwicklung der tschechischen Konzertmelodram gewidmet. Der zentrale Teil ist sechs Melodramen von Zdenek Fibich, die die Grundlage für die Entwicklung der tschechischen Konzertmelodram wurde. Auf ihnen wird Spezifika Zusammensetzung Konzertmelodrama gezeigt und geben ihre Interpretation und Rezeption. Einzelne Kapitel zur Klarstellung der Definition von Melodram und einen Überblick über die historische Entwicklung, Annahmen und europäischen Rahmen für die Gründung und Entwicklung von Zdenek Fibich Melodramen in künftige Generationen von tschechischen Komponisten Am Ende wird Inventar Tschechische Konzertmelodramen, die diesen Moment aufzuzeichnen verwaltet befestigt.

Přílohy

1. Soupis českých koncertních melodramů (tabulka)

2. Obrazová příloha – ukázky autografů českých koncertních melodramů

Poděkování za poskytnutí ukázek notových autografů a tisků pro tuto práci patří vedení Národního muzea – Českého muzea hudby a Společnosti Zdeňka Fibicha.

Poznámka k soupisu českého koncertního melodramu

Soupis je řazen abecedně podle jmen skladatelů. Každá položka soupisu obsahuje jméno skladatele, jméno autora textové předlohy, název melodramu (u cyklu i názvy jednotlivých částí), obsazení (v případě více verzí jsou tyto odděleny lomítkem) a rok vzniku. Pokud se některý z údajů nepodařilo zjistit, je vyznačen otazníkem. U letopočtu je každá neznámá číslice nahrazena tečkou, tzn., že chybí buď konkrétní rok, desetiletí, či dokonce století – v případě, že dílo vzniklo někdy na přelomu století. V takovém případě je jako pomocné vodítko uvedeno datum narození a úmrtí skladatele u jeho jména. Je-li známé pouze datum tisku, je v hranaté závorce. Tituly označené hvězdičkou jsou dostupné v některé z institucí zmiňovaných v úvodu práce.

autor hudby	autor textu	název skladby	obsazení	rok
Ambros Ezechiel	Kosmák Václav	Sen štědrovečerní (premiérováno jako „Štědrý den“)	recitace + klavír ?	1897
Ambros Ezechiel (1861–1915)	Čelakovský František Ladislav	Toman a lesní panna	recitace + klavír ?	1...
Ambros Ezechiel	Bezruč Petr	Maryčka Magdónova	recitace + orchestr ?	1904
Ambros Ezechiel	Wolker Jiří	Balada z nemocnice	recitace + orchestr	192.
Ambros Vladimír	Wolker Jiří	Balada o nenarozeném dítěti	recitace + orchestr	1924
Ambros Vladimír	Bezruč Petr	Labutinka	recitace + klavír	[1940]
Augustinová Michaela	Hurník Ilja	*Kosmologie	recitátorka + flétna, klarinet, horna, zvonkohra, tamburina	2014
Axman Emil	Bezruč Petr	*Jen jedenkrát	recitace + klavír	1907
Báchorek Milan	lidová poezie	Balada na slova lidové poezie	recitátorka + pěvec. sólo, ženský sbor, flétna, viola, klavír	1970
Báchorek Milan	Šiktanc Karel	Lidice. (Melodramatický obraz)	recitace + pěvec. sóla, mužský a ženský sbor, bicí, orchestr	1973
Báchorek Milan	Wolker Jiří	Klasy	recitace + mužský sbor, zvony	1975
Báchorek Milan	Brabenec Jaromír	Melodramatická impresna na haiku Jaromíra Brabence	2 recitátoři + 3 flétny, harfa, vibrafon, bicí	2002
Bárta Jiří	Todorowský Jan	Píseň, kterou musím složit	recitace + bicí	1966
Bartoníček Eduard	Erben Karel Jaromír	Lilie	recitace + klavír	1885
Bartoš Edvin	?	Hornický melodram	recitace + klavír ?	1944
Bartoš František	Šrámek Fráňa	*Jaro, op. 2	recitátor + klavír / recitátor + orchestr	1925
Bartoš Josef (1861 – 1924)	?	Honza a smrt	recitace + klavír ?	1...

Bartoš Josef	Vyskočil Quido Maria	Balada o mladém mnichu	recitace + klavír	1903
Bartošík Zdeněk	Wolker Jiří	*Barvy	recitátor + klavír	2009
Bartovský Josef	Vrchlický Jaroslav	*Balada blanická, op. 30	recitace + klavír	1929
Bartovský Josef	Gudrichová Emílie, Studničková Božena	*Děti – dětem (5 malých melo- deklamací: Komáři hostina – Pilná kočka – Žabí koncert – Velký pán – Krátká pohádka)	recitace + klavír	1941
Barvitius Karel	Vrchlický Jaroslav	*Legenda	recitace + klavír	1912
Basler Ladislav	Erben Karel Jaromír	Cizí host	recitace + klavír	1895
Basler Ladislav	Vrchlický Jaroslav	Amarus	recitace + klavír	1895
Basler Ladislav	Čelakovský František Ladislav	Toman a lesní panna	recitace + klavír	1897
Basler Ladislav	Erben Karel Jaromír	Lilie	recitace + klavír / recitace + orchestr	1897 / 1898
Basler Ladislav	Erben Karel Jaromír	Štědrý den	recitace + klavír	1907
Baštýř Josef	Nierostek Lech	*No prostě ty a já (Neházej kamenem - Tušené – Jednou – No prostě Ty a já – Touha a rozum – Po škole – Jarní rozpočítávání – Pohoršení andělů? – Vyznání)	recitace + 2 housle	2004
Bažant Jaromír	Mařík Antonín F.	Baron Prášil	recitace + dechový orchestr, bicí	1973
Bendl Karel	Cross Charles – Vrchlický Jaroslav	*Uzený slaneček (melodramatický žert)	recitace + klavír / recitace + orchestr - instrumentoval Moor Karel)	1893
Beránek Petr	Popela Libor	*Tři melodramy (Královna - Dotknout se ohně - Pod hladinou)	recitátor + klavír, klarinet	1997
Berkovec Jiří	Neruda Jan	Balada o polce	recitace + klavír	1942

Berkovec Jiří	?	Meditace	recitace + klavír ?	19..
Bezděk Jiří	Stuchl Vladimír	*Básníkovy postřehy z cest (Vstup, – Římské fontány – V londýnském vetešnictví – Sekvojové mlčení – Pařížský soumrak)	recitace + flétna, klavír, vibrafon	2012
Bezděk Jiří	Stuchl Vladimír	*Čas podzimu	recitátor, recitátorka + akordeon	2014
Bláha Ivo	Prévert Jacques (přel.?)	*Ta láska	recitace + flétna, hoboj, klavír, mgf.pás	1975
Bláha-Mikeš Záboj	Thákur Rabíndranáth	*Přibývající měsíc, op. 14 (První jasmín – Květ čampy – Moje píseň)	recitátor + klavír / recitátor + komorní orchestr	1921
Bláha-Mikeš Záboj	Bláha-Mikeš Záboj	*Velký pátek, op.16 (Výkřik noci – Ubité srdce – Šílenství – Golgatha)	recitátor + soprán, klavír / komorní orchestr	1926
Bláha-Mikeš Záboj	?	Balady o smrti, op. 22	recitace + klavír ?	1942
Bláha-Mikeš Záboj	?	Zelený vítěz, op. 35	recitace + ?	1950
Bláha-Mikeš Záboj	Erben Karel Jaromír	Lilie, op. 46	recitace + ?	1953
Blatný Josef	Bezruč Petr	Kyjov	recitace + klavír ?	1928
Blatný Pavel		Legendy	recitace + zpěv, klavír	1957
Blatný Pavel	Erben Karel Jaromír ?	Štědrý den	recitace + klavír ?	1988
Blatný Pavel	Blatný Marek	Záříjová bronchitida	recitace + klavír	2003
Blažek Zdeněk	Nezval Vítězslav	*O králi Ječmínkovi, op. 127	recitace + klavír	1974
Blažek Zdeněk	Urbánková Jarmila	*Nehoří už vetry (Tři melodramy, op. 158, č. 1)	recitace + klavír	1984
Blažek Zdeněk	Hora Jan	*Balada v hnědi (Tři melodramy, op. 158, č. 3)	recitace + klavír	1985
Blažek Zdeněk	Kučera Miroslav	*Už nikdy válku (Tři melodramy, op. 158, č. 2)	recitace + klavír	1985

Blecha Oldřich	ruští autoři	Cyklus melodramů na slova ruských autorů	recitace + klavír ?	1918
Blecha Oldřich	Holeček Vladislav	*Odkaz Aloise Jiráska, op. 110	recitace + klavír ?	1935
Blecha Oldřich	Holeček Vladislav	*Oběť královská	recitace + klavír ?	1935
Bodorová Sylvie	Seifert Jaroslav	*Zápas s andělem	recitátor + komorní orchestr / recitátor + smyčcové kvarteto	1982 1987
Bodorová Sylvie	Kafka Franz	*Kafkovy sny (Strach – Děti na cestách – Touha – Trápení)	recitace + akordeon, komorní orchestr	2010
Bodorová Sylvie	de Quevedo Francisco (přel. Mikeš Vladimír) + Ringo Čech František	*Queveringo Carmina	2 recitátoři + saxofon, bicí, komorní orchestr	2013
Bořkovec Pavel	Bezruč Petr	*Jen jedenkrát, op. 2	recitátor + klavír	1921
Brabenec Vratislav	Seifert Jaroslav	Morový sloup	recitace + saxofon, klarinet	2004
Březina Aleš	Zavadil Josef	*A-ha!	recitace + klavír, basklarinet / recitace + orchestr	2004 / 2009
Březina Aleš	Červená Soňa	*Tango pro Soňu	recitace + flétna, housle, kytara, akordeon, kontrabas	2006
Burghauser Jarmil	Neruda Jan	*Dědova mísa, op. 9	recitátor + housle, klavír	1937
Burghauser Jarmil	Čínská poezie (přel. Mathesius Bohumil)	Dva melodramy na slova čínské poezie	recitace + klavír ?	1943
Burghauser Jarmil	Mathesius Bohumil	Jižní kříž	recitace + klavír	1943
Burian Emil František	Burian Emil František	*Melodram závěrečný	recitace + klavír (skica)	192.
Burian Emil František	Wolker Jiří	Balada o nenarozeném dítěti	recitace + orchestr	1924

Burian Emil František	Wolker Jiří	Dům v noci	recitace + klavír	1926
Bůžek Jan	Wolker Jiří	U roentgenů	recitace + klavír	1960
Bůžek Jan	Brecht Bertold	Balada o vdovách z Oseku	recitace + klavír ?	1961
Bůžek Jan	Vlček Jan	Opatovický poklad	recitace + klavír	2002
Bůžek Václav	Bartošková Věra	*Severočeské nocturno (Casanovské preludium – Vrstvení v krajině – Zlatá)	recitace + klavír	2008
Cingroš Marian (1918 – 1989)	?	Partyzán	recitace + ?	1945
Cingroš Marian	?	Pražské povstání	recitace + ?	194.
Cingroš Marian	?	Lidice	recitace + ?	194.
Císař Josef	Rubín Ivo	*Dvě české pohádky	recitace + klavír	1928
Clar Vít	Jeffers Robinson (přel. Bednář Karel)	*Hřebenec grošák	recitace + klavír	19..
Clar Vít	Deml Jakub	*Koniklec	recitace + klavír	2003
Clar Vít	Lorka Federico Garcia (přel. Clar Vít)	*Romance o černém hoři	recitátor, recitátorka + kytara	2004
Clar Vít	Clar Vít (podle Marca Aurelia)	*Vesmír	sólová a sborová recitace (8) + 2x bicí (gong, vibrafon, chimes, zvonkohra, zvony G-C / 3 timbály, 2 činely, triangel, Hi-hat, bubínek)	2005
Clar Vít	Seifert Jaroslav	*Sefertiana	recitátor + housle, violoncello, klavír	2006
Clar Vít	Komenský Jan Amos	*Rozmlouvání čtvrté z Písně písní Šalomounových	recitátor + soprán, housle, klavír	2007
Čelanský Ludvík Vít	Turgeněv Ivan Sergejevič	Žebrák	recitace + orchestr ? / recitace + klavír ?	1894
Čelanský Ludvík Vít	Vrchlický Jaroslav	*Země	recitace + orchestr / recitace + klavír	1894

Čelanský Ludvík Vít	Kláštorský Antonín	*Balada o duši Jana Nerudy	recitace + klavír / recitace + orchestr ?	1895
Čelanský Ludvík Vít	Vrchlický Jaroslav	Česká píseň	recitace + orchestr ?	1902
Čelanský Ludvík Vít.	Poe Edgar Allan (přel. ?)	Zvony	recitace + orchestr	1903
Čelanský Ludvík Vít	Kvapil Jaroslav	Tryzna našim padlým	recitace + orchestr ?	1919
Čeleda Miloš	Bezruč Petr	Kantor Halfar, op. 4	recitace + orchestr	1906
Čeleda Miloš	Erben Karel Jaromír	Holoubek, op. 7	recitace + orchestr	1911
Čeleda Miloš	Neruda Jan	Horská balada, op. 10	recitace + orchestr	1943
Červený Jiří	Červený Jiří	*Melodram	recitace + klavír	1920 ?
Červený Jiří	Hertan Tomáš	Nezvyklý rozhovor	recitace + klavír ?	1921 ?
Čotek Pavel	?	Melodram pro 2 hlasy a komorní orchestr	2 recitátoři + komorní orchestr	1963
Čtvrtník Jan	Nížká Evženie (podle Brücknerové Christine)	*Gudrun	recitátorka + klavír	2008
Doubek Jiří	Becalel Jehuda Ben (rabbi Löw)	Sedmera trubení	2 recitátoři + sbor, orchestr	1998
Doubek Štěpán	?	Západ	recitace + klavír	1911
Douša Eduard	Šiktanc Karel	Noc na svatého Nikdy	recitace + flétna, housle, violoncello, cembalo	1990
Douša Eduard	Skleničková Jaroslava	*Vzpomínky	recitace + soprán, flétna, klavír	2004
Drejsl Radim	Zachata Miroslav	*Pětiletka – melodramatické pásmo	recitace + sbor, orchestr	1949
Drejsl Radim	Zachata Miroslav	*Přísaha míru – melodramatické pásmo	recitace + sóla, sbor, orchestr	1950
Drobník M. A.	Drobník M. A.	*Věrná stráž	recitace + klavír, zpěv	1938
Dřízal Jan	Baudelaire Charles, (přel. Nezval Vítězslav)	*Mrcha	recitace + klarinet, smyčcový kvartet	2010

Dudek Jaroslav	Brom Václav	*Mini-pohádka s ukolébavkou	recitace + zpěv (střední hlas), orchestr / klavír	197.
Dušek Bohumil Jaromír	Jablonský Boleslav	*Čarovný sen, op. 49	recitátor + klavír	[1940]
Dušek Jan	Schmitz d'André	*Trochu deště mezi zuby	recitátor + orchestr / recitátor + 4 ruční klavír	2009
Dušek Jan	Poláček Karel (upr. Šustíková Věra)	*Metempsychóza	2 recitátoři + klavír	2010
Dušek Jan	Nezval Vítězslav	*Pražský chodec	recitace + altová flétna, klarinet, cembalo, klavír, celesta / recitace + klavír	2010 / 2011
Dušek Jan	Plachta Jindřich	*Dva šimlové	2 recitátoři + hoboj, fagot, klavír	2012
Dušek Jan	Žáček Jiří	*Symphonia Titanica	recitace + zvonkohra, smyčcový orchestr	2013
Dušek Jiří	čínská poezie	Co jsi mě opustil	recitace + klavír	2003
Dušek Jiří	čínská poezie	Hled' srdce lidské	recitace + klavír	2003
Dvořáček Jakub	Dürrenmatt Friedrich (přel. Slezák Vratislav)	*Kat	recitátor + tenorsaxofon, flétna, klavír, varhany, cembalo, el. kytara, violoncello, perkuse (3 piatti, 3 tomtom, tamburo piccolo, gran cassa noc pedale, quito, lastra, tamburino, udu-drum, 4 maracas, 4 raganella, agogo, 3 bichiere)	2008

Dvořák Antonín	Šamberk František Ferdinand	Josef Kajetán Tyl (ze scénické hudby)	recitace + klavír	1882
Eben Petr	Novák Jaroslav	Dva muzikanti	recitace + orchestr	19..
Eliáš Jiří	Mann Thomas	Tonio Kröger	recitace + orchestr	1937
Fiala Jiří Julius (1892–1974)	Bezruč Petr	Kantor Halfar	recitace + klavír?	19..
Fiala Jiří Julius	Bezruč Petr	Bernard Žár	recitace + klavír?	19..
Fiala Jiří Julius	Bezruč Petr, Rais Karel Václav	Tři melodramy	recitace + smyčce, harfa, percuse, tympani	19..
Fiala Petr (*1943)	Halas František	*Ladění	recitace + smyčcový kvartet	197.
Fiala Petr	Holub Miroslav	*Žito kouzelník	recitace + klavír	1977
Fiala Petr	Mikulášek Oldřich	*Pohádka o brněnském krokodýlovi	recitace + klavír	1977
Fiala Petr	Nováková Zuzana	*Čekání na růže	recitace + klavír	197.
Fiala Petr	Zahradníček Jan	*Znamení moci	recitace + smyčcový kvartet	197.
Fibich Zdeněk	Erben Karel Jaromír	*Štědrý den, op. 9	recitace + klavír / recitace + orchestr	1875 / 1899
Fibich Zdeněk	Freiligrath Ferdinand (přel. Vrchlický Jaroslav)	*Pomsta květin	recitace + klavír	1877
Fibich Zdeněk	Mayer Rudolf	*Věčnost, op. 14	recitace + klavír	1878
Fibich Zdeněk	Erben Karel Jaromír	*Vodník, op. 15	recitace + orchestr / recitace + klavír	1883
Fibich Zdeněk	Vrchlický Jaroslav	*Královna Emma	recitátorka + klavír	1883
Fibich Zdeněk	Vrchlický Jaroslav	*Hakon, op. 30	recitátor + orchestr / recitátor + klavír	1888
Fischer Jan Frank		Pohádka	recitátor + harfa, flétna	1979

Fischer Jan Frank	Holan Vladimír	Dva melodramy: Sníh, Vzpomínka	recitace + 5 harf	1983
Fischer Jan Frank		Píseň poslední krysy	recitace +?	1991
Fischer Jan Frank	Holan Vladimír, Hálek Vítězslav	*Tři melodramy (Vzpomínka – Sníh - Nediv se, jestli uslyšíš)	recitace + harfa, klavír	2004
Fišer Luboš	Machar Josef Svatopluk	*Můj volný člověče	recitátor + orchestr (klavírní výtah Pakandl Jirí)	1952
Fišer Luboš	Podaný Josef	*Žádost o popravu	4 recitátoři + flétna, vibra- fon, celesta, cembalo	1968
Fišer Luboš	Chetitský text	*Istanu	recitátorka + altová flétna, 4 bicí sady: (3 tympány, vysoký, střední a hluboký tom- tom, vysoký, střední a hluboký gong, 3 trubkové zvony, hluboký tam- tam, velký buben)	1978
Flosman Oldřich	Hrubín František	Zpěv lásky k životu	recitace + viola, klavír	1983
Foerster Josef Bohuslav	Sládek Josef Václav	U potoka (nedochováno)	recitace + klavír	1876
Foerster Josef Bohuslav	Vrchlický Jaroslav	*Tři jezdci, op. 21	recitace + klavír / (instrumentace Hanuš Jan)	1889
Foerster Josef Bohuslav	Vrchlický Jaroslav	*Legenda o sv. Julii, op. 35	recitace + klavír	1891
Foerster Josef Bohuslav	Vrchlický Jaroslav	*Amarus, op. 30	recitace + klavír / (instrumentace Iša Krejčí)	1897
Foerster Josef Bohuslav	Vrchlický Jaroslav	*Faustulus, op. 31	recitace + klavír	1897
Foerster Josef Bohuslav	Freiligrath Ferdinand	*Der Mohren- führer, op. 40a	recitace + klavír	1899
Foerster Josef Bohuslav	Zeyer Julius	*Norská balada, op. 40b	recitace + klavír / (instrumentace Ostrčil Otakar)	1905

Foerster Josef Bohuslav	Sládek Josef Václav	*Tři králové, op.111, č. 1	recitace + klavír / (instrumentace Iša Krejčí)	1920
Foerster Josef Bohuslav	Vrchlický Jaroslav	*Jacopone Todi, op. 111, č. 2	recitátor + klavír	1920
Foerster Josef Bohuslav	Vrchlický Jaroslav	*Hermaladur, op. 111. č. 3	recitátor + klavír	1920
Foerster Josef Bohuslav	Vrchlický Jaroslav	*Mše biskupa Turpina, op. 111 č. 3 (4)	recitace + klavír	1920
Foerster Josef Bohuslav	Kyrilov	*Klášter, op. 139, č. 2	recitace + klavír	1928
Foerster Josef Bohuslav	Těsnohlídek Rudolf	*Pravda a pohádka, op. 139	recitace + klavír	1928
Foerster Josef Bohuslav	Vrchlický Jaroslav	*Dvě laně, op. 139, č. 3	recitace + klavír	1928
Foerster Josef Bohuslav	Trnka Tomáš	*Květy na Tatrách, op. 133 (pro film)	recitace + orchestr (klavírní výtah Plavec Josef)	1932
Foerster Josef Bohuslav	Fischer Otokar	*Kejklíř, op. 176	recitace + klavír (instrumentace Iša Krejčí)	1934 1949
Foerster Josef Bohuslav	Neruda Jan	*Romance štedrovečerní, op. 155a	recitace + klavír (instrumentace Iša Krejčí)	1934
Foerster Josef Bohuslav	Vrchlický Jaroslav	*Stín, op. 162	recitace + klavír	1935
Foerster Josef Bohuslav	Vrchlický Jaroslav	*Sníh, op. 162, č. 3	recitace + klavír	1937
Foerster Josef Bohuslav	Sládek Josef Václav	*Cikánské děcko, op. 162, č. 1	recitace + klavír	1940
Foerster Josef Bohuslav	Rilke Reiner Maria (přel. Karel Pavel)	*Z třicetileté války, op. 174 (Válka – Vojenská ukolébavka – Balada – Zlato – Výjev – U Frýdlanta – Mír)	recitace + klavír	1941
Foerster Josef Bohuslav	Beers H. A. (přel. Sládek Josef Václav)	*Carçamon, op. 149	recitace + klavír	1942
Foerster Josef Bohuslav	Kléus P.	*Hlasatel velkého krále, op. 155 b	recitace + klavír	1942
Foerster Josef Bohuslav	Sládek Josef Václav	*Laň, op. 162, č. 2	recitace + klavír	1942
Foerster Josef Bohuslav	Horálová Renata	*Pan učitel, op. 149, č. 2	recitátorka + klavír	1944

Foerster Josef Bohuslav	Klásterský Antonín	*Dolorosa, op. 176b	recitace + klavír	1946
Folprecht Zdeněk (1900–1961)	Thakur Rabíndranáth	Meditace, op. 38	recitátor + klavír	19..
Formánek Josef	Pokorný Rudolf	*Dudák v nebi	recitace + klavír	1919
Fortin Rachel	Obermannová Irena	*Noční můry	recitátorka + smyčcový orchestr	2009
Franz Vladimír	Seifert Jaroslav	*Křik strašidel	recitátor + klavír	1988
Friml Rudolf (1879–1972)	Šváb Josef	*V nejlepších rodinách	recitace + klavír	19..
Friml Rudolf	Šváb Josef	*Tajemná deklamace	recitace + klavír	19..
Fryda Jan (1913–1984)	Wolker Jiří	Balada o očích topičových	recitace + klavír ?	193.
Fuciman Ondřej (upr. Dušek Jan)	Čermáková Hannah Jarmila	*Romance o Cinka panně	recitace + flétna, housle, klavír	2008
Fuchs Robert	Rimbaud Arthur (přel. Nezval Vítězslav)	*Román	recitace + klavír	2002
Geissl Jan	Geisslová Irma	*Hymna moře	recitace + klavír	1888
Geisslová Emílie	Geisslová Irma	*Lesníková žena	recitace + klavír	188.
Geisslová Emílie	Geisslová Irma	*Ištván	recitace + klavír	188.
Gemrot Jiří	Seifert Jaroslav	*Milostná ronda	recitátor + klavír	2000
Gollwell John	Hašler Karel	*Pražská pohádka	recitace + klavír	[1919]
Gollwell John	Hašler Karel	*Legionář Doubrava	recitace + klavír	[1922]
Grepl Jiří	Wolker Jiří	Balada o námořníku	recitace + klavír ?	1955
Grossmann Jan	Ludíková Věra	*Pošli to dál	recitace + flétna, hoboj, klavír, závěsné kovové tyčinky	2007
Haase Miloš	Pena Sandro (přel. Mikeš Vladimír a Janovic Vladimír)	*Zvláštní radost žít	recitátor + altová flétna	2009
Haase Miloš	Svátek Josef	*Tři legendy pražské	recitátor + flétna, kytara	2012
Haase Miloš	Svátek Josef	*Tři pražské legendy II	recitace + flétna, kytara	2014

Hába Alois	Pandulová Renata	*Tagebuch-Notizen, op.101 (Zápisky v deníku)	recitace + smyčcový kvartet	1970
Hába Karel	Puškin Alexandr Sergejevič (přel.?)	Utrhačům Ruska, op. 22a	recitátor + recitační sbor, klavír	1936
Halouska Bohumír	Vrchlický Jaroslav	Modřín	recitace + orchestr	1923
Halouska Bohumír	Kroupa František	Rodnému městu	recitace + ?	1925
Hanf Rudolf (1867–1939)	Hašek Karel	*Písničkář	recitace + klavír	19..
Hanf Rudolf	Vašta Karel	Stupnice moudrosti životní	recitace + klavír ?	19..
Hanousek Jiří	Seifert Jaroslav	Morový sloup	recitace. + violoncello	2009
Hanousek Pavel	Hanousek Pavel podle řecké báje	*Astronomický příběh	recitace + klavír	2003
Hanousek Pavel	Hanousek Pavel podle řecké báje	*Atalanta	recitace + klavír	2003
Hanousek Pavel	Ovidius Naso Publius	*Filémon a Baucis (Úvod – Baucis – Filémon – Sladká Baucis – Jupiter a Merkur – Hostina – Potopa – Závěr)	recitace + klavír	2003
Hanuš Jan	Mareš Jan	*Karpatské requiem, op. 17	recitace + orchestr / recitace + klavír	1945
Hanuš Jan	Fischer Václav	*Střepinky z dětství, op. 72 (Sněženka – Beránci a beránky – Heřmánek – Hádanka – Psaní pro babičku – Káně – Vánoce v lese)	recitace + klavír	1972
Hanuš Jan	?	Malá vánoční muzika	recitace + klavír ?	2000
Hanzlík Tomáš	Němcová Božena	*Jirka s kozou	recitace + 3 fagoty / recitace + flétna, baryton-saxofon, akordeon	2006
Hlaváč Jiří	Kainar Josef	*Sen	recitátor + klavír, klarinet, claves	2003

Hlaváč Jiří	Goethe Johann Wolfgang (přel. Fischer Otokar)	*Čarodějův učeň	recitace + hoboj, klarinet / recitace + flétna, klarinet	2004 / 2013
Hlaváč Jiří	Shakespeare William (přel. Macek Miroslav)	*Tři sonety (XII, XV, XXX)	recitace + klarinet, marimba, zvony	2005
Hlaváč Jiří	Hlaváč Jiří	*Modlitba za Zuzanu Navarovou	recitace + tape, sopránsaxofon	2006
Hlaváč Jiří	Skácel Jan	*Smuténka	recitace + tamburina, klarinet, sopránsaxofon	2012
Hlaváč Miroslav	Petiška Eduard	*O pejskovi, kočce a měsíci	recitace + komorní orchestr / recitace + klavír	1958
Hlaváček Libor	?	Pomník neznámého vojína	recitátor + housle, komorní orchestr	1982
Hodík K.	?	V beznaději	recitace + klavír ?	1902
Hoffmeister Karel (1868–1952)	Lenau Nicolas (přel. Klášterský Antonín)	*Tři jezdci	recitace + klavír	18..
Hoffmeister Karel	?	Harald	recitace + ?	19..
Hochel Stanislav	Becher J.R., Stefanov D.	Naše doba	recitátor + klavír sólo, orchestr	1974
Holeček Miroslav	?	Májová noc	recitace + klavír ?	1944
Honsa Karel (1872–1957)	?	Kamení svatí	recitace + ?	18..
Horník Ondřej	Vrchlický Jaroslav	Balada ze sna	recitace + klavír	1896
Hořejší J.	Vrchlický Jaroslav	Cigánovy housle	recitace + klavír	1906
Houba Jaromír	Kafka Franz	Mosty (5 melodramů)	recitace + xylofon, kytara, viola	1993
Hovorka František Ladislav (1881–1929)	Erben Karel Jaromír	Polednice	recitace + ?	19..
Hradil František Míťa	Fučík Julius, Licharev B.	Hrdina (o Fučíkovi)	recitace + orchestr	1953

Hradil Lukáš	lidový text	Havran, sýr a liška	recitace + flétna, fagot, klavír	2012
Hrazdíra Cyril Metoděj	Medek Rudolf	*Vltava	recitace + klavír	1923
Hrazdíra Cyril Metoděj	Wolker Jiří	Balada o očích topičových	recitace + orchestr	1931
Hrobský Karel Emanuel	Šimek Rudolf František	*Listopad	recitace + klavír	1939 .
Hrobský Karel Emanuel	Podolský Jaroslav	*Trosky v zimním západu slunce	recitace + klavír	1944
Hrobský Karel Emanuel	Podolský Jaroslav	*Rotštejn	recitace + klavír	1944
Hrobský Karel Emanuel	Trojan M.	*Jičínská balada	recitace + klavír	1944
Hrobský Karel Emanuel	Podolský Jaroslav	*Den v září	recitace + klavír	1945
Hrobský Karel Emanuel	Renč Vojtěch	*Jizera a Kamenice	recitace + klavír	1946
Hrobský Karel Emanuel	Renč Vojtěch	*Podzimní vzpomínka	recitace + klavír	1946
Hrobský Karel Emanuel	Geisslová Irma	*Noc pod Bradlcem	recitace + klavír	1947
Hrobský Karel Emanuel	Geisslová Irma	*Motiv ze Skalního města	recitace + klavír	1947
Hrobský Karel Emanuel	Mrtina V. J.	*Kostelíček na Táboře	recitace + klavír	1947 .
Hrobský Karel Emanuel	Šimek Rudolf František	*Lidská duše	recitace + klavír	1947
Hrobský Karel Emanuel	Vaňková Lina	*7. III. 1944	recitace + mužský sbor, klavír,	1947
Hrobský Karel Emanuel	Kovanda Stanislav	*Dva odvážní	recitace + klavír	1948
Hrobský Karel Emanuel	Podolský Jaroslav	*E. B. (Edvard Beneš)	recitace + klavír	1948
Hrobský Karel Emanuel	Renč Vojtěch	*Zborov volá...	recitace + klavír	1948

Hrobský Karel Emanuel	Podolský Jaroslav	*Máchovou steskou na Rumburk	recitace + klavír	1949
Hrobský Karel Emanuel	Podolský Jaroslav	*Trosky v zimním západu slunce	recitace + klavír	1949
Hrobský Karel Emanuel	Rón Zdeněk	*Z hor jsme	recitace + klavír	1949
Hrobský Karel Emanuel	Šimek Rudolf František	*Ostravské melodie	sborová recitace + zpěv, klavír	1949
Hruška Jaromír (1880–1954)	?	Vrátilo se...	recitace + klavír ?	19..
Hruška Jaromír	?	Trmal z Toušic	recitace + klavír ?	19..
Hruška Jaromír	?	Strakonický dudák	recitace + klavír	1909
Hurník Ilja	Nezval Vítězslav	*Matka naděje	recitátor + klavír	196.
Hurník Ilja	Branislav František	*Muzikanti	recitace + 18 sólistů	1961
Hurník Ilja	Hurník Ilja	*Pohádka o Budulínkovi	recitace + orchestr	196.
Hurník Ilja	Hurník Ilja	*Pohádka o veliké řepě	recitace + orchestr	196.
Hurník Ilja	Hurník Ilja	*Pohádka o princezně žabce	recitace + 11 nástrojů	196.
Hurník Ilja	Hurník Ilja	*Příběhy jedné kapely	recitátor + komorní orchestr / recitátor + klavír	1968
Hurník Lukáš	Shakespeare William (přel. Hilský Martin)	*Pod kosou času (XII, LXXIII, VI)	recitátor + klavír / recitátor + cembalo	2000 / 2005
Hurník Lukáš	barokní lid. texty	*Tance smrti	recitátor + 3 zobcové flétny (sopránová, altová, diskantová), altový xylofon, metalofon	2001
Hurník Lukáš	Kafka Franz	*Kafkovo doupě	recitátor + bariton, hoboj, kytara, harfa, klavír	2012
Hybler Jindřich	?	Na okraji města, op. 18	recitace + komorní orchestr	1940

Hybler Jindřich	?	*O Marnosti, op. 18	recitace + ?	1941
Hybler Jindřich	Rón Zdeněk	*Hor syn já tobě, Praho!, op. 65/1	recitace + klavír	1943
Hybler Jindřich	Fikar Ladislav	*Ametyst Verše a hudba, op. 62	recitace + klavír	[1943]
Hybler Jindřich	Hrbek František	*Zlatý večer Verše a hudba, op. 62	recitace + klavír	[1943]
Hybler Jindřich	Kučerová Marie	*Slunéčko sedmítečné Verše a hudba, op. 62	recitace + klavír	[1943]
Hybler Jindřich	Kudová Jřina	*Kěž jsi mé srdce Verše a hudba, op. 62	recitace + klavír	[1943]
Hybler Jindřich	Sovová Lucie	*Na člunu traviny Verše a hudba, op. 62	recitace + klavír	[1943]
Hybler Jindřich	Sovová Lucie	*Krásnější než sen Verše a hudba, op. 62	recitace + klavír	[1943]
Hybler Jindřich	Vypel Jaroslav	*Čekající Verše a hudba, op. 62	recitace + klavír	[1943]
Hybler Jindřich	Vypel Jaroslav	*Evokace Verše a hudba, op. 62	recitace + klavír	[1943]
Hybler Jindřich	Zahořová Vlasta	*Ranní mše Verše a hudba, op. 62	recitace + klavír	[1943]
Hybler Jindřich	?	*Bohatýr, op. 71	recitace + sbor, orchestr	1944
Hybler Jindřich	?	*Partyzán, op. 64	recitace + ?	1946
Hybler Jindřich	Šrámek Fráňa	*Znám já jeden krásný zámek, op. 65/2	recitace + klavír	1948
Hybler Jindřich	Splídek Oldřich	*Intermezzo, op. 70	recitace + ?	1950
Hybler Jindřich	Machovský Jan	*Sonet z uzlíčku lásky vytracený	recitace + klavír	1955
Hybler Jindřich	Tichý Petr	Lidská tvář v čase	recitace + ?	1955
Hybler Jindřich	Zeyer Julius	*Kronika o sv. Brundamu	recitace + housle	1955
Hybler Jindřich	?	*Partyzánská rapsodie (II. Domov, III. Petřín, IV. Povstání na Slovensku V. Roduvěrný	recitace + ?	1958

Hybler Martin	Soukup Daniel	*Nepovídej. op. 16	recitátor + klavír	2000
Hybler Martin	Šrámek Fráňa	*Tři melodramy, op. 21 (Dívka – Pane, kupte hada – Žena a jediný)	recitátorku + klavír	2002
Hybler Martin	Prevert Jacques (přel.Žáček Jiří)	*Líbej mě	recitace + klavír	2004
Hybler Martin	Prevert Jacques (přel.Žáček Jiří)	*Líbej mě – cyklus melodramů (Líbej mě – Snídaně – Jsem jaká jsem – Žalárníkova píseň)	recitátorka + klavír	2006
Chudovský Daniel	modlitba	*Avinu Shebashamayim	recitátor + soprán, flétna, klavír	2011
Chudovský Daniel	Müller Alfred + Kováč Mikuláš	*Über (Unter) Menschen	recitace + klavír, psací stroj, smyčcový orchestr	2013
Ištván Miloslav	Mikulášek Oldřich	Zaklínání času	2 recitátoři + orchestr	1967
Ištván Miloslav	Jesenin Sergej	Modravá země	recitace + mgf. pás	1982
Ištván Miloslav	?	Variace na renesanční téma	2 recitátoři + smyčce, percusse, vibrafon, cembalo	1988
Ivanovič Marko	Eisner Pavel	*Čeština poklepem a poslechem	recitace + akordeon	2009
Jahnová Božena	Jahn Jiljí Vratislav	*Starý bojovník	recitace + klavír	1888
Jakubíček Martin	Dvořák M.	Neviditelná přítomnost	recitace + saxofon, syntetizátor	1994
Janáček Leoš	Lermontov Michail Jurjevič	Smrt (nedochováno)	recitace + orchestr	1876
Janda Petr	biblický text	*Píseň písní	recitátor, recitátorka + hoboj, violoncello, klavír	2007
Janeček Karel	Halas František	Lenin, symf. triptych	recitace + orchestr	1953
Jaňour Emanuel (1873–1944)	Dyk Viktor	Ondřej a drak	recitace + klavír ?	189.
Janovický Karel	Janovický Karel?	Šel velký Pátek po Čechách	recitace + klavír	1947

Janovický Karel	Janovický Karel?	Opět se vracím	recitace + klavír	1948
Janovický Karel	Janovický Karel?	Nočním klidem padá sníh	recitace + klavír	1948
Janovický Karel	Kořínek Karel	Kouzelník	recitace + klavír	1948
Janovický Karel	Thákur Rabindranáth	Sattasai – lyrické melodramy	recitace + klavír	1948
Janovický Karel	Thiele Vladimír	Kde jsou ty verše	recitace + klavír	1948
Janovický Karel	Janovický Karel?	Zahradník, (č. 29, 31)	recitace + klavír ?	1949
Janovický Karel	Janovický Karel	Devětlimeramatčí meloriků (limerickových melodramat nebo melodramatických limericků) pro housle, violu, cello a hlasy	recitace + housle, viola, violoncello	1999
Jelínek Alfred Maria	Zeyer Julius	Borovice	recitace + klavír	1905
Jelínek Alfred Maria	Vrchlický Jaroslav	*Balada o šípu, op. 14	recitace + klavír	1906
Jelínek Alfred Maria	Erben Karel Jaromír	*Svatební košile, op. 18	recitace + klavír	1906
Jelínek Alfred Maria	Erben Karel Jaromír	Záhořovo lože	recitace + klavír	1906
Jelínek Alfred Maria	Erben Karel Jaromír	Pohádka o Merlinu	recitace + klavír	1907
Jelínek Alfred	Erben Karel Jaromír	Polednice	recitace + klavír ?	[1908]
Jelínek Alfred Maria	Zeyer Julius	Norská balada	recitace + klavír	1908
Jelínek Stanislav	Norwid Cyprian	Příběh	recitace.+ horna, klavír	1984
Jemelík Antonín	Orten Jiří	*Bělouňká holubička (Tři melodramy č. 1).	recitace + klavír	1962
Jemelík Antonín	Šrámek Fráňa	*Pohádka (Tři melodramy č. 2).	recitace + klavír	1962
Jemelík Antonín	Verlain Paul (přel.Hrubín František)	*Podzimní píseň (Tři melodramy č. 3).	recitace + klavír	1962
Jeremiáš Jaroslav	Šrámek Fráňa	*Raport	recitace + klavír / (instrumentace Jeremiáš Otakar)	1913

Jeremiáš Otakar	Neruda Jan	*Romance o Karlu IV, op. 13	recitace + orchestr / recitace + klavír	1917
Jeremiáš Otakar	Lugovskij Vladimir	Výzva	recitace + klavír	1936
Jeřábek Josef	Vrchlický Jaroslav	*Ginevra, op. 34	recitace + klavír	1906
Jeřábek Josef (1853–1914)	?	Sennen a Lioba, op. 27	recitace + orchestr	19..
Ježil Petr	Skácel Jan	*Babí léto (Chvíle – Cesta k nám – Přípitek – Motlidba – Babí léto)	recitátor + klavír	2004
Ježil Petr	Bad'oučková Jitka	*Vánoční rozjímání (Zimní večer – Vánoční sonet – Perzián – Nebeské ovoce – Vánoční rozjímání)	recitace + klavír	2005
Ježil Petr	Komenský Jan Amos, Žáček Jiří, Bad'oučková Jitka	Odkaz	recitátorka + klavír	2005
Ježil Petr	Ježil Petr	*Návrat z druhého břehu	recitátor + klavír	2008
Ježil Petr	Kunert Günter (přel. Koubová Věra)	*Starý muž	recitátor + klavír	2008
Ježil Petr	Bruno Giordano	*O životě	recitátor + klavír	2012
Ježková Olga	Vrchlický Jaroslav	*Velebný kmet plný lásky	recitace + harfa	2007
Ježková Olga	Holub Miroslav	*Sisyfos	recitace + smyčcové kvarteto	2008
Ježková Olga	Skácel Jan	*Tři melodramy (Vesnická pieta – Co radí princezna Čau – dobré věci)	recitace + klavír	2010
Ježková Olga	biblický text	*Talitha Kumi!	recitátor + smyčcový kvartet	2013
Ježková Olga	Halas František	*Melodramy poučné (Písnička – Poučení synovské – Poučení otcovské – Domeček-Povídáčka Kvítka a včeličky – Mlýnek)	recitace + 3 flétny + metal chimes + klavír	2013
Jílek František	Vrchlický Jaroslav	*Cigánovy housle	recitace + klavír	1890

Jindřich Jindřich	Erben Karel Jaromír	*Holoubek	recitace + klavír	1901
Jindřich Jindřich	Tuček Zdeněk	*Chodský kraj	recitace + klavír	1932
Jíra Milan	Roux Saint Pol (přel. Čapek Karel)	Pouť k svaté Anně	recitátor + flétna, kytara, bicí	2013
Jiráček Karel Boleslav	Noha Jan	*Praze	recitace + klavír	1972
Junek Cyril	Crha Václav Antonín	*Rouhačka	recitace + klavír	1891
Juřica Leon	Horáková Milada	*Dopis na rozloučenou	recitace + viola	2013
Kàan z Albestů Jindřich	Goethe Johann Wolfgang	*Der Sànger, op.13	recitace + klavír	1875
Kàan z Albestů Jindřich	Bürger Gottfried August	*Leonore	recitace + klavír	18..
Kàan z Albestů Jindřich	Uhland Ludwig	*Das Glück	recitace + klavír	18..
Kàan z Albestů Jindřich	?	*Von Dir stets hochverehrt	recitace + klavír	18..
Kàan z Albestů Jindřich	?	*/bez názvu/	recitace + klavír	18..
Kàan z Albestů Jindřich	Čelakovský František Ladislav	*Toman a lesní panna, op.16	recitace + klavír	1884
Kabeláč Miloslav	Kabeláč Miloslav	*Pohádka pro malé děvčátko	recitace + klavír	19..
Kabeláč Miroslav	Kabeláč Karel	*Šeherezáda	recitace + klavír	1927
Kabeláč Miroslav	Kuo Mo Žo (přel. Velingerová Milena a Ptáček Jaromír – verše)	*Tři melodramy, op. 34b. (Óda na pomeranč – Elegie – Monolog k větru a bouři) (pův. scén hudba)	recitace + klavír / recitace + orchestr	1957
Kadeřábek Jiří	Jesenská Milena	*Milena	recitace + zpěv, housle, viola, violoncello, klavír	2014
Kaftan Jan	Vrchlický Jaroslav	*O korunu, op. 4	recitace + klavír	1896
Kaftan Jan	Kalina J.J.	*Závěť	recitace + klavír	1904
Kalavská Eva	Pražák Marek	Nebylo ničeho	recitace + flét- na, fagot didje- ridoo, fujara, pila, klavír, bicí (vibrafon, tom- tomy, tam-tam)	2010

Kaňák Milan	Ščipačev Štěpán	Tři melodramy	recitátorky + komorní orchestr	1974
Kaňák Zdeněk	Borchert Hubert W.	Tři melodramy	recitace + ?	1960
Kaňák Zdeněk	Gusév V.	Matka a syn	recitace + ?	1963
Kaprálová Vítězslava	Nezval Vítězslav	*Karlů Čapkovi	recitace + klavír housle	1939
Karel Rudolf	Antonov V.	Věčná pohádka, op. 1	recitace + ?	1902
Klánský Lukáš	Jurošková Lenka	Moucha	recitace + klavír	2008
Klánský Lukáš	Jurošková Lenka	Hledání	recitace + klavír	2008
Klega Miroslav (1926–1993)	?	Výpověď osamělého pěšáka	recitace + orchestr	19..
Klein Gideon	?	*Topol	recitace + klavír	19..
Klička Václav (1882–1953)	?	Klekání a Říjen	recitace + ?	19..
Klusák Jan	Kafka Franz	*Čtyři malá hlasová cvičení	recitace + orchestr	1960
Klusák Jan	Pandulová Renata	*Vodík	recitace + smyčcový kvartet	1961
Klusák Jan	Žáček Jiří	*České moře (Delfini – České moře – Pes)	recitace + klavír, basklarinet	2004
Kmoch František	lidové texty	*Prší, prší	recitace + klavír	19..
Kmoch František	Šváb- Malostranský Josef	*Román z Kmochoých písní	recitace + klavír	19..
Kofroň Petr?	?	In memoriam Issak Osipovič Dunajevskij	recitace + 2 trubky, 2 horny, tuba	1975
Kohoutek Ctirad	Mikulášek Oldřich	Pátý živel, op.24	recitace + malý orchestr / recitace + varhany, klavír, bicí	1963
Kolář Bohuš	Čech Svatopluk	*Šumařovo dítě	recitace + klavír, housle	[1909]
Kolář David	dětská ilustrovaná bible	*Ježíšovo narození	recitace + komorní orchestr	2013
Komorous Rudolf	Li- Ho	23 poems about horses	recitace + 7 smyčců / + nonet	1978, 1985

Konvalinka Miloš	Rečka Alois	Frývaldov 1931	recitace + orchestr	1954
Kopelent Marek	asémantický text + Sofoklés	Bludný hlas	recitátorka + instrumentální soubor, mgf. pás	1969
Kopelent Marek	Procházková Markéta, Kopelent Marek	Nárek ženy	recitátorka + 14 ženských hlasů, dětský sbor, 7 žestů	1980
Kordík Pavel	Gripari Pierre (přel. Steklačová Růžena)	*Pár bot	recitace + klavír	2008
Kořínek Miroslav	Vrchlický Jaroslav	*Balada o voznici	recitace + klavír	2002
Kosek Vojtěch	Tzara Tristan	Černé písně	recitace + klavír	2014
Košnarová Zdena	Balabán Jan	*Světлана	recitace + soprán, klavír, komorní orchestr	2008
Košnarová Zdena	Fischerová Viola	*Když tu nejsi (Když tu nejsi – Hoře se obrátil k Bohu – Co však s úplňky)	recitace + klavír	2010
Košnarová Zdena	Pessoa Ferdinando (přel. Lidmilová Pavla)	*Zpíval tichounce	recitace + baryton, klavír	2012
Košnarová Zdena	Listopad František	*Andělské schody	recitace + housle, klavír	2014
Košťál Erno	Hanuš Otakar	*Souvenir á srebro-kupari	recitace + klavír	1927
Kovář Boh.	Čech Svatopluk	Šumařovo dítě	recitace + klavír ?	1919
Kovář David	dětská bible	*Ježíšovo narození	recitátor + komorní orchestr	2013
Kovařovic Karel	Erben Karel Jaromír	*Štědrý večer	recitace + klavír (skica!)	1878
Kovařovic Karel	Janda Bohumil	*Před popelcem	recitace + klavír	1879
Kovařovic Karel	Erben Karel Jaromír	*Zlatý kolovrat, op. 5	recitace + klavír	1887
Kovařovic Karel	Čech Svatopluk	*Loutkářův sirotek	recitace + klavír	1891
Kovařovic Karel	Justov ?	Krasavici před branou nebeskou	recitace + klavír	1892

Kovařovic Karel	Vrchlický Jaroslav	Psyché a Satyr	recitace + klavír	1892
Kovařovic Karel	Klásterský Antonín	*Všichni svatí tancovali	recitace + klavír	1896
Kovařovic Karel	Sova Antonín	*Princezna Lyoleja	recitace + klavír	1919
Koželuha Lubomír	Kainar Josef	Píseň o mladé vichřici	recitace + klavír + pohybové ztvárnění	1975
Koželuha Lubomír	Hůlka Jaroslav	Slyšel jsem píseň nového žití	recitace + trubka, klavír	1977
Krčec Jaroslav	lidový text + Barborka Zdeněk	Zařikání milého	2 recitátoři + komorní orchestr	1968
Krčec Jaroslav	Němcová Božena	*O dvanácti měsíčkách	recitace + orchestr	19..
Krčec Jaroslav	Pecka Jindřich	Rozmluvy s časem	2 recitátoři + flétna, hoboj, clarinet, fagot, housle	19..
Krčec Jaroslav	lidový text (Erben Karel Jaromír)	*Oklamaná milá	recitace + klavír	2004
Krejčí Iša	?	Almáida	recitace + klavír	19..
Krejčí Miroslav	Neruda Jan	Balada helgolandská	recitace + klavír ?	1912
Krejčí Miroslav	Quis Ladislav	Dva rozmarné melodramy (Balada o nebohém ďáblu, op.47a - Strýček ať si si, op.47b)	recitace + klavír	1940
Křen Vlasta	Kohoutek Václav	Setkání s Vasjou Ťorkinem, op. 56	recitace + klavír / recitace+ orchestr	[1975 t
Křen Vlasta	Pelíšek Josef	Neznámým hrobům, op. 55	recitace + klavír / recitace+ orchestr	[1975 t
Křička Josef	Čelakovský František Ladislav	Toman a lesní panna, op. 6	recitace + klavír	1917
Křička Josef	Němcová Božena	O dvanácti měsíčkách	recitace + orchestr	1920
Křička Josef	Čech Svatopluk	*Kyrýsník (Dítě a hudba)	recitace + klavír	[1920]
Křička Josef	Čelakovský František Ladislav	*Maloruská dům-ka (Dítě a hudba)	recitace + klavír	[1920]

Kříčka Josef	Krch Ferdinand	*O královici slunku jasném (Dítě a hudba)	recitace + klavír	[1920]
Kříčka Josef	Němcová Božena	*O dvanácti měsíčkách (Dítě a hudba)	recitace + klavír	[1920]
Kříčka Josef	Neruda Jan	*Stará vrba (Dítě a hudba)	recitace + klavír	[1920]
Kříčka Josef	slovenská lidová	*Vetrík a Jankov hrob (Dítě a hudba)	recitace + klavír	[1920]
Kříčka Josef	slovenská lidová	*Zakleté sestry (Dítě a hudba)	recitace + klavír	[1920]
Kříčka Josef	?	Stará vrba	recitace + klavír	1923
Kubát Norbert	Tuček Zdeněk	Tvůrcům naší hymny	recitace + klavír	1934
Kubín Rudolf	?	Vánoční mír	recitace + klavír ?	1926
Kubín Rudolf	Klásterský Antonín	Všichni svatí tancovali	recitace + klavír	1926
Kubín Rudolf	?	Komuna žije	recitace + klavír ?	1952
Kubín Rudolf	Seifert Jaroslav	Pozdrav do Frenštátu	recitace + ansámbl	1968
Kučera Václav	Závada Vilém	Pták	recitace + smyčcový kvartet, marimba	1982
Kučera Václav	Shakespeare William (Přel. Saudek Erik Adolf)	*Když	recitátor + klavír	2004
Kučera Václav	Holan Vladimír	*Chvění	recitátor + flétna, viola	2006
Kučerová-Herbstová Marie	Čech Svatopluk	Holubika	recitace + klavír ?	1920
Kučerová-Herbstová Marie	Kožíšek Josef	Oznámení	dětská recitace + 2 hudebníci	1928
Kurz Ivan	Nezval Vítězslav	Jedou, jedou šumaři	dětská recitace + zpěv, klavír, housle, orf. bicí nástroje	1980
Kurz Ivan	Cvětajeva Marina (přel. Libertin Otto)	*Poema konce	recitace + tape, claves	2005
Kurz Ivan	Sládek Josef Václav	*Petr Zvoník	recitátor + flétna, housle, violoncello, klavír	2008

Kurz Ivan	Ivan Kurz podle védského spisu Vimaanika shaastra (přel. Wiesner Ivo a Wiesnerová Ludmila)	*Jak létali bohové	recitace + housle, klarinet, klavír, boobamy	2010
Kurz Ivan	biblické texty	*Žebřík Jákobův	recitace + klavír	2014
Kux Martin	Cvetajeva Marina (přel. Štroblová Jana)	*Poema konce	recitace + klavír	2011
Kux Martin	Eliot Thomas Stearns (přel.?)	Rapsodie větrné noci	recitátor + mezzosoprán, klarinet, 2 horny, xylofon, harfa, housle, violoncello	2014
Kuzma ?	Hora Josef	Zem	recitace + ?	19..
Kvěch Otomar	Destinová Emma (přel.Králík Jan)	*Bouře a klid	recitace + housle za scénou, klavír	2005
Kvěch Otomar	Trinkewitz Karel	*Haiku o Praze	recitace + viola	2006
Kvěch Otomar	Kvěch Otomar podle Jaroslava Haška	*To nechce klid (Trs scének s plátónským blbem poručíkem Dabem – Zpověď nenasyty Balouna - Monolog jednoročního dobrovolníka Marka)	recitace + piccola, flétna, kontrafagot	2008
Lampel Otto	Svoboda Jaroslav	Hymnus	recitace + klavír	[1943]
Láska Ladislav (1889–1957)	Šváb Josef	Nejmodernější deklamace pod sluncem s hromem a bouřkou	recitace + klavír	19..
Lašek František (1902–1970)	Týtecký Josef Hais	Melodram	recitace + klavír	19..
Ledeč Egon	Šrámek Fráňa	*Svítání	recitátor + klavír	193.
Lejsek František Květoslav	Vrchlický Jaroslav	*Cigánovy housle	recitace + klavír	1918
Lexa Jiří	Galilei Galileo (přel. Hajný Josef)	*Sen	recitátorka + klavír	2000
Lexa Josef Quido (1891–1962)	Zeyer Julius	Abgar	recitace + orchestr / recitace+ klavír	19..

Lichard Milan	Bell O.	Nevěsta	recitace + ?	1903
Loudová Ivana	nigerijská poezie	*Africké inspirace (Mystický buben – Nářek fléten – Rozdělená láska – Tamtamy v mlze)	recitátor + 2 flétny, bicí (cajón event. 2 bongos, 5 metal disches)	2012
Lukas František	Křička Petr	Števa	recitace + ?	1935
Lukas František	Elpl Mirek	Netson	recitace + ?	1936
Lukáš Davil	Apollinaire Guillaume (přel.?)	*Noční tma	recitátor + klavír	2007
Lukáš František	Lukáš František (podle Tolkiena Johna Ronalda Reuela)	*Hudba o počátku i konci	recitátor + komorní orchestr / recitátor + klavír	2007
Lukeš Jirí	Borkovec Petr	*Gauč	recitace z reproduktoru + soprán, basklarinet, akordeon, live electronics	2012
Macan Karel Emanuel	Vrchlický Jaroslav	*Amarus	recitace + klavír / recitace + orchestr	1891
Macudzinski Rudolf	?	Malý partyzán, op. 37 (k 10 výročí SNP)	recitace + klavír	1954
Mádlo Vojta	?	Sněženy	recitace + orchestr	1910
Mádlo Vojta	?	Naši dobrovolníci na Kubáni	recitace + orchestr	1918
Mádlo Vojta	Medek Rudolf	Vltava	recitace + orchestr / recitace + klavír	1920
Mádlo Vojta	?	Hlava sv.Diviše	recitace + orchestr	1921
Mádlo Vojta	?	Konec Vandalů	recitace + orchestr	1921
Mádlo Vojta	?	Revoluce 21.p.brigády	recitace + orchestr	1922
Mádlo Vojta	?	Síla mučedníků	recitace + orchestr	1924
Mádlo Vojta	?	Matka Žižkova	recitace + orchestr	1924
Mádlo Vojta	?	Das Burgfräulein	recitace + orchestr	1924
Mádlo Vojta	?	28. říjen	recitace +	1929

			orchestr	
Mádlo Vojta	Válka Ludevít	*Klam duše	recitace + klavír	1935
Mach František Josef (1837–1914)	Orlický Libín	Za vlast a krále	recitace + orchestr	1...
Mácha Otmar	Hrubín František	Hrubínovy pohádky (Kuřátko a obilí, Zvířátka a loupežníci, Pohádka o Květušce)	recitátorka + orchestr	1979
Maixner Vincenc	Sova Antonín	*Princezna Lyoleja	recitace + klavír	1922
Malý Josef	Chaloupka Jaroslav	*Úsměv Krista	recitace + klavír	1897
Mandel Petr	Jelínek Hanuš	*O víně a milování (Jeptiška–Bojácná–Zrazená – Anglická svatba – Pijácká – Bába – Mathurina)	recitace + housle, viola	2008
Mandel Petr	?	*Vrácený květ (Láska – Růže Sádiho – Pohled – Naděje – Mé milování – Marceline Desbordes-Valmore – Vrácený květ – Ostružiník – Bdění – Na úsvitě loučení – Prosba)	recitace+ housle, viola	2013
Marek Josef	Závada Vilém	*Vox mea	recitátor + soprán, flétna, klavír	2002
Marek Josef	Josef Marek (podle Čechova Antona Pavloviče)	*Poslední noc	recitátor + mezzosoprán, flétna, housle, violoncello, klavír	2003
Marek Josef	Nierostek Lech	*Žena II	recitátorka + flétna, violoncello, klavír	2003
Marek Josef	Kainar Josef, Nezval Vítězslav	*Miss O. Blues	recitátor + klarinet, trubka, klavír, tape	2004
Marek Josef	Sachs Hans. (přel. Wernisch Ivan)	*Bláznova žena	recitátorka + bas sólo, historické nástroje (Dubia fortuna)	2004
Marek Josef	Marek Josef (podle Wisse Davida a	*Amsterdam I. p. 1954	2 recitátoři + klavír, symfo-	2006

	Hellera Josefa)		nický orchestr	
Marek Josef	Komenský Jan Amos	*Dopis	recitátor + mezzosoprán, housle, violoncello, klavír	2007
Marek Josef	Marek Josef	*Komentář (Král David komentuje knihy Mojžíšovy)	recitátor +basbaryton, bas, voiceband, symfonický orchestr	2007
Marek Josef	Marek Josef (podle Shakespeara Williamama)	*Senátor	recitátor + klavír / recitátor + orchestr	2008 / 2009
Marek Josef	Král Robin	*Interpelace	1 recitátorka, 2 recitátoři + klavír, 4x bicí (triangl, Tambu- ro piccolo, Tamburo rullan- te, Platto sospe- so, Gran cassa, Tam-tam, Xilo- fono, Marimba, Vibrafono, Frus-ta, Blocchi (di legno) coreani)	2010
Marek Josef	Rostand Edmond (přel. Vrchlický Jaroslav)	*Cyrano de Bergerac	recitátor + klavír	2010
Marek Josef	Marek Josef (podle Singera I.B. a Hellera Josepha)	*Autointerview	recitátor + klezmer (klarinet, housle, kytarové banjo, contra- bas, bicí)	2011
Marek Josef	Král Robin	*Školení H & S	recitátor + hoboj, fagot, klavír	2012
Marek Josef	Marek Josef (podle Wiesse Davida a Hellera Josefa)	*Rembrandt	4 recitátoři + hoboj, klarinet, fagot, klavír	2013
Marek Josef	Hradská Viktorie	*Malicherné závisti	2 recitátorky + harfa, klavír, bicí	2014
Marek Krištof	Tomas Eduard	Milarepa	recitace + klavír	2008

Marel Václav	?	Ryzec	recitace + klavír ?	1953
Marel Václav	?	Bohatýr	recitace + klavír ?	1953
Marel Václav	Erben Karel Jaromír ?	Dlouhý, Široký, Bystrozraký	recitace + klavír ?	1957
Martinů Bohuslav	D' Orange Henri (přel.Kňourková Jitka)	*Tři lyrické melodramy: 2. La Libellule (Vážka)	recitace + housle, harfa, klavír	1913
Martinů Bohuslav	Samain Albert (přel. Kňourková Jitka)	*Tři lyrické melodramy: 1. Le Soir (Večer)	recitace + harfa	1913
Martinů Bohuslav	Symons Arthur (přel.Kňourková Jitka)	*Tři lyrické melodramy: 3. Danseuses de Java (Tanečnice z Jávy)	recitace + viola harfa, klavír	1913
Mařatka Kryštof	korzická legenda	Le chaudron au diable	recitátor + klavír	2011
Mařík Antonín F.	?	*Való Vil a Ajré Kendé	recitace + klavír / recitace + flétna, viola či violoncello	197.
Mařík Antonín F.	?	*Satirické portréty	recitace + klavír	197.
Mařík Antonín F.	Erben Karel Jaromír	*Vodník	recitace + klavír	197.
Mařík Antonín F.	Mařík Antonín	*Poklad	recitace + klavír	197.
Mařík Antonín F.	Neruda Jan	Romance o Karlu IV	recitace + malý orch.	197.
Mařík Antonín F.	Seami Motokio	*Damaškový buben	recitace + smyčcový kvartet / recitace + smyčcový orchestr	197.
Mařík Antonín F.	?	Co mi povídaly hudební nástroje	recitátor + dechový kvintet	1976
Mařík Antonín F.	?	Pohádka o houslích	recitace + smyčcový kvartet	1976
Mařík Antonín F.	Kipling Rudyard	*Kočka, která chodila sama	recitace + klavír / dech. kvintet / kom. orchestr	1976

Mařík Antonín F.	?	*Kdo je kdo	recitátor + smyčcový kvartet	1977
Mařík Antonín F.	Mařík Antonín ?	*Baron Prášil	recitátor + smyčcový kvartet	1977
Mařík Antonín F.	Mařík Antonín ?	Majdalenka a vítr	recitace + orchestr	1977
Mařík Antonín F.	Šolochov Michail Alexandrovič	*Osud člověka	recitace + smyčcový kvartet	1977
Mařík Antonín F.	Čech Svatopluk	*Testament	recitace + klavír	1977 ?
Mařík Antonín F.	Neruda Jan	Polka jede	recitace + malý orchestr	1979
Mařík Antonín F.	Čapek Karel	*Lotrando z Brend	recitace + klavír	1988 ?
Mařík Rudolf	Mařík Rudolf	*Kde domov můj	recitace + klavír	1...
Matoušek Lukáš	Hrubý Josef	*Letokruhy	recitace + flétna	1962
Matoušek Lukáš	Seifert Jaroslav	*Květ z ráje	recitátor + dětský či dívčí sbor	1983
Matoušek Lukáš	Holan Vladimír	*Óda na radost	recitace + housle, violoncello, klavír	2008
Matoušek Lukáš	biblický text	*David a Šalamoun (David před Saulem – Pláč Davidův – Chrám Šalamounův)	recitátor + harfa	2012
Matys Jiří	Alda Jan	*Padlým v máji 1945, op. 7 symfonický obraz pro velký orchestr a recitátora na básně Jana Aldy, op. 7	recitátor + orchestr	1949
Matys Jiří	Kainar Josef	*Lyrické melodramy, op. 22 (Taková láska – První milenci – Nevědomí)	recitátor + klavír	1957
Matys Jiří	Nováček Ot.	*Ve vzpomínkách a zamyšlení, op. 25	recitace + klavír, gong	1958

Matys Jiří	Kundera Milan	*Variace na smrt, op. 27 (Rok k roku vrší se – Interludium – První variace na smrt – Druhá variace na smrt)	recitátorka, recitátor + smyčcový kvartet, horna	1959
Matys Jiří	Závada Vilém	*Čtyřlístek pro Viléma Závadu (Všechno má svůj čas – Nesrovnané kroky – Tráva na troskách – Lazare probuď se a vstaň)	recitace + flétna	1980
Matys Jiří	Shakespeare William (přel. Vladislav Jan)	*Naléhavost času Symfonický obraz pro violu a orchestr s recitací XV. sonetu	recitátor + viola sólo, symfonický orchestr	1987
Matys Jiří	Mikulášek Oldřich	*Jarní bubnování	recitátor + klavír	1999
Matys Jiří	Wolker Jiří	*Chvilé zastavení (Úzkost – Tři poutníci – Ti, kteří ráno- Před odchodem)	recitace + flétna, viola	2004
Matys Jiří	Čínská poezie (přel. Mathesius Bohuslav)	*To laštovka jaro odnáší (Konec jara - . Že by motýl kradl jaro? – To vítr zahání jaro –Ne, jaro odchází samo – Vlaštovka odnáší jaro)	recitace + flétna	2005
Mazourová Jarmila	?	Africké obrázky	recitace + sbor, komorní orchestr	1971
Mazourová Markéta	Shakespeare William (přel. Hylský Martin)	*Celý svět	recitace + smyčcový kvartet a bicí (xylofon, woodblocks, činely)	2002
Mazourová Markéta	Rožděstvenskij Robert (přel. Moravcová Jana)	*Cesty	recitátorka + klavír	2003
Mazourová Markéta	Branislav František	*Po letech	recitace + klavír	2004
Mazourová Markéta	Seifert Jaroslav	*Bože, ochraňuj Viktorku	recitace + bicí (woodchimesy, shakery, rain stick, činely, slapstick)	2006

Mazourová Markéta	Mazourová Jarmila	*Pantoumy o lásce	recitace +	2006
Mazourová Markéta	Čínská poezie (přel.?)	*Verše psané na vodu	recitace + klavír	2006
Mazourová Markéta	Čermáková Hannah Jarmila	*Slabá chvíle	recitace + smyčcový orchestr	2009
Mazourová Markéta	Kefalá Antigóné	*Nepřítomnost	recitace + flétna, klavír, kontrabas, bicí	2011
Mazourová Markéta	Čermáková Hannah Jarmila	*Cikánovo nebe	recitace + housle, viola, bicí	2012
Mazourová Markéta	Holan Vladimír	*Přeludy	recitace + flétna, bicí	2013
Mazourová Markéta	Čermáková Hannah Jarmila	*Plnoštíhlá píseň	recitace + akordeon	2014
Mazourová Markéta	Čermáková Hannah Jarmila	*Meluzín	recitace + housle, viola, bicí	2014
Meziměstský Věna. A.	Záměstský Ferdinand	*Úsporný román	recitace + ?	1...
Michal Josef	?	Lidice	recitace + klavír	1946
Michálek František	Neruda Jan	*Mrtvá nevěsta	recitace + klavír	1912
Mlejnek Vilém Prokop	?	Melodram Maruška ?	recitace + ?	1900
Modr Antonín	Jirásek Alois	Předehra	recitace + ?	196.
Modr Antonín	Mácha Karel Hynek	Márinka – č. 5	recitace + ?	196.
Monoszon Michal	Shakespeare William (přel. Hliský Martin)	*Sonety, op. 6	recitace + klavír	2005
Moor Karel	Bezruč Petr	*Maryčka Magdónova	recitace + klavír / recitace + orchestr	1905 / 1928
Moor Karel	Opočenský Gustav Roger	*Utrpení boha	recitace + klavír / recitace + housle, klavír / recitace + orchestr	1905/ 1919 / 1941
Moor Karel	Bezruč Petr	*Kantor Halfar	recitace + klavír / recitace + orchestr	1919 1928

Moor Karel	Mařík Rudolf, Springer P.	*Kde domov můj?	recitace + klavír	1919
Moor Karel (1873 – 1945)	Otčenášek Jan	Vítězům	recitace + klavír ?	192.
Moor Karel	Rais Karel Václav	Slovenská balada	recitace + klavír ?	192.
Moor Karel	Vochoč J. M.	Vidění Anežčino	recitace + klavír ?	192.
Moor Karel	Wolker Jiří	Horská růže	recitace + klavír ?	192.
Moor Karel	Brožík Emanuel	*Tylův sen	recitace + klavír	1934
Mottl Alois	?	Pozdrav	recitace + ?	1928
Mottl Alois	?	Osvobozenému národu	recitace + ?	1928
Mottl Alois	?	Vánoce v lese	recitace + ?	1929
Mrkos Zbyněk	Mrkos Zbyněk	*Pověst o Palečkovi a rybách (skica)	recitace + klavír	1939
Mrkos Zbyněk	Neruda Jan	*Láska	recitace + klavír	1940 .
Mrkos Zbyněk	Rafajová M.	*Zpěvák	recitace + klavír	1942
Mrkos Zbyněk	Dyk Viktor	*Odchod (skica – 2 verze)	recitace + klavír	1944
Mrkos Zbyněk	Mrkos Zbyněk	*Polnice stříbrem jásá (Pochod mužů – Sokolu Židenice)- skica	recitace + klavír	1945
Mrkos Zbyněk	Mrkos Zbyněk	*Babka	recitace + klavír	1945 .
Mrkos Zbyněk	Nezval Vítěz.	*Čím to, že já Manon... (ze scénické hudby ke hře)	recitátorka + klavír/ recitátorka + orchestr	194.
Mrkos Zbyněk	Šrámek Fráňa	Splav	recitace + klavír	1945
Mrkos Zbyněk	Šrámek Fráňa	*Věčný voják	recitátor + klavír	1945
Mrkos Zbyněk	Wolker Jiří	Balada o očích topičových	recitace + klavír	194.
Mrkos Zbyněk	Hrubín František	Má země	recitace + klavír	1946

Mrkos Zbyněk	Tákur Rabindranáth	*Jednoho jitra – Mé srdce – Povídej mi, můj milý	recitace + klavír	1947
Mrkos Zbyněk	Thakur Raindranath	*Neodcházej, můj milý	recitace + klavír	1947
Mrkos Zbyněk	Bezruč Petr	*Jedna melodie	recitace + klavír	1948
Mrkos Zbyněk	Čapek Karel	*Svatá noc	recitace + klavír	1948
Mrkos Zbyněk	Šrámek Fráňa	*Dívka a čtyřlístek	recitace + klavír	1955
Mrkos Zbyněk	Šrámek Fráňa	*Strach z lásky	recitace + klavír	1968
Mrkos Zbyněk	Dalimilova kronika	*Česká země	recitace + klavír	1983
Muchová-Thomsenová Geraldine	?	Sonety pro flétnu, harfu a recitaci	recitace + flétna, harfa	1961
Musil František	Neruda Jan	*Rubáš	recitace + klavír	1901
Nedbal Karel	Roman Zdeněk	*Prostá balada	recitace + klavír	1909
Nejedlý Vít	Wolker Jiří	*Balada o nenarozeném dítěti	recitace + klavír	1930
Nejedlý Vít	?	*Leninova Tryzna	recitace + orchestr	1933
Nejedlý Vít	Wolker Jiří	*Umírající , op. 6	recitátor + flétna, komorní smyčcový orchestr	1933
Němeček Emil	?	Charlotta	recitace + klavír	1924
Němeček Emil	Mácha Karel Hynek	*Běhá jelen po lučinách	recitace+ housle, cimbál (klavír)	1924
Němeček Emil	Sládek Josef Václav	*Ledová královna	recitace + orchestr / recitace + klavír	192.
Nešvera Josef	Quis Ladislav	*Krajánek, op. 36	recitace + klavír	1883
Nešvera Josef	Vrchlický Jaroslav	*Česká legenda	recitace +	1910

		vánoční, op. 109	klavír	
Neumann František	Virginius Julius	*Pan, op. 29	recitátor + klavír / recitace + orchestr	1921
Nevím Kryšpín	Schiller Friedrich, (Nevím Kryšpín)	*Rukavička	recitace + klavír	18..
Nossberger Quido	Stýblo M.B.	Vzpomínka na starou Prahu	recitace + klavír	[1943]
Novák Jan Václav	Rudlof Jaroslav	Golem	recitace + orchestr	1917
Novák Jiří František	Němcová Božena	O zlatovlásce, op. 42	recitace + ?	1956
Novák Jiří František	?	Jak šakal vyzrál na tygra, op. 61	recitace + ?	1960
Novák Jiří František	korejská pohádka	O vděčném bažantu, op. 77	recitace + ?	1962
Novák Jiří František	Nezval Vítězslav	Tři melodramy, op. 79	recitace + ?	1962
Novák Jiří František	?	Opičí tlapka, op. 99	recitace + ?	1967
Novák Jiří František	Tomanová Miroslava	Zvon menšího města, op. 140	recitace + ?	1976
Novák Roman	Bukowski Charles	Melodramy na básně, které kdosi napsal než vyskočil oknem z osmého patra. (3)	recitace + komorní soubor	1991
Novák Roman	Bukowski Charles	*Černá vdova	recitátorka + klavír	1999
Novák Roman	Kafka Franz	*On/Most	recitace + klavír	2000
Novák Roman	Paul Verlain	Blessent mon coeur d'une langueur monotone	recitátor + 2 klarinety, 3 trombóny a violoncello	2003
Novák Svatopluk	?	*Tři melodramy: (SNP – Lidice - 17. listopad)	recitace + klavír ?	197.
Novák Vítězslav	Rachlík František	*Kázání Husovo (Ze scénické hudby ke hře Jan Žižka, op.79)	recitátor + klavír	1948
Novotný Václav Juda (1849–1922)	Zachar Otakar	*Svatováclavská	recitace + klavír	19..
Odstrčil Karel	Pěrvomajský Leonid (přel.?)	Balada na báseň Leonida Pěrvomajského	recitace + klavír	1951

Odstrčil Karel	Brecht Bertold	Cesta žhářů	recitace + klavír	1953
Odstrčil Karel	Barborka Zdeněk	Vox humana	recitace + varhany	1977
Olejník Lukáš	Bukowski Charles	*Pád Říše římské (Pád říše římské – Lidi – Nejohroznější)	recitace + klavír	2006
Oliva Jan	Wolker Jiří	Balada o očích topičových	recitace + ?	192.
Ondruška Vlastimil	Nierostek Lech	Smíření	recitace + klavír, flétna, violoncello	2002
Ondruška Vlastimil	Nierostek Lech	*Hříčky	3 recitátoři + klavír	2002
Ondruška Vlastimil	Altenberg Petr	V parku	recitace + klavír	2014
Ostrčil Otakar	Erben Karel Jaromír	Lilie	recitace + orchestr	189.
Ostrčil Otakar	Krásnohorská Eliška	Krásné dědictví	recitace + klavír	189.
Ostrčil Otakar	Šťastný Vladimír	*Kamenný mnich	recitace + klavír	1893
Ostrčil Otakar	Leger Karel	*Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici, op. 6	recitace + orchestr / recitace + klavír	1904
Ostrčil Otakar	Neruda Jan	*Balada česká, op. 8	recitace + orchestr / recitace + klavír	1905
Ostrčil Otakar	Valenta Miroslav	*Skřivan	recitace + orchestr / recitace + klavír	1934
Ožana Petr	Krylov Ivan Andrejevič	*Zahradník a filozof	recitace + klavír	2010
Ožana Petr	Krylov Ivan Andrejevič	*Medvědí služba	recitace + klavír	2010
Pakandl Jiří	Hiršal Josef	*Básně, třásně, rohynol	recitace + klavír	1999
Pakandl Jiří	Seifert Jaroslav	*Noční divertimento	recitace + smyčcové kvarteto	1999
Pakandl Jiří	Morgerstern Christian	*Veliké lalulá	recitace + klavír	2000
Pakandl Jiří	Bonn Hanuš	*Tři melodramy na Hanuše Bonna (Sedmnáctiletá – Milostná – Touha po	recitace + klavír	2003

		smrti)		
Pakandl Jiří	Klánský Vladimír	*Píseň	recitace + klavír	2005
Pakandl Jiří	Šiktanc Karel	*Tanec smrti	recitace + klavír	2006
Páleníček Josef	Skála Ivan	*Domov (Domov – Noc na Montpar-nassu – Rozhovor o obyčejných věcech)	recitátor + klavír	198.
Patočka Eduard	Šváb Josef	Večer v parku	recitace + klavír ?	19..
Pauer Jiří	Jariš Milan	*Stalin je život lidí budoucích	recitace + klavír	1953
Pauer Jiří	Čechov Anton Pavlovič	Labutí píseň	recitátor + klavír / recitátor+ orchestr	1973
Pazour Jiří	Vondrovic Tomáš	*Čtyři melodramy: (Píseň o břechťanu – Andělé - Makarská riviera - Vánoční ukolébavka)	recitace + klavír	2000
Pazour Jiří	Shakespeare William (přel. Štěpánek Bohumil, Saudek Erik Adolf., Renč Václav)	*Nejšťastnější hoch	recitátor + klavír	2005
Pek Albert	Kopeček František	Březen, duben, květen	recitace + ?	19..
Pelikán Jaroslav	?	Jitro	recitace + flétna, housle, kytara, akordeon, kontrabas	19..
Pešta Jan	Havlíček – Borovský Karel	Tyrolské elegie	recitace + orchestr	1919
Petrová Elena	Machar Svatopluk	Klytie	recitátorka + noneto	1965
Petrová Elena	?	Azalka	recitace + komorní orchestr	1966
Petrová Elena	?	Tanbakzan	recitace + komorní orchestr	1981
Petrová Elena	?	Komedie dell arte	recitace + klavír	1991
Petrželka Vilém	Wolker Jiří	Námořník Mikuláš, op.21	recitace + klavír	1934
Pihert Jindřich	Šváb Josef	Tři mrtvoly za pět minut (nejkratší	3 recitátoři + klavír	1894

		melodram pod sluncem)		
Pihert Jindřich	Šváb Josef	Na poušti	recitace + klavír	1896
Piňos Alois	Skácel Jan	Dvě lyrické skici	recitace + flétna, housle	1964
Piňos Alois	Skácel Jan	Čtyři lyrické skici	recitace + flétna, basklarinet, klavír	1965
Piskáček Adolf (1873 – 1919)	Vrchlický Jaroslav	*Vrátilo se , op. 1	recitace + klavír	19..
Piskáček Rudolf	Brožík Emanuel	Balada svatá	recitace + klavír	[1919]
Pivec Ladislav	Čapek Josef	*Setkání s kubismem	recitátor + violoncello	2012
Plachká Michaela	?	Němím	recitátorka, recitátor + komorní soubor	2005
Plachý Zdeněk	?	Stmívání v lomu	4 recitátoři +, 3 trombony, violoncello, baskytara, 2 percuse, 2 syntetizátory	1996
Plavec Josef	Machar Josef Svatopluk	Hymnus noci, op. 10a	recitace + klavír	1921
Plavec Josef	Neruda Jan	Romance štedrovečerní, op. 10b	recitace + klavír	1921
Plavec Josef	Zeyer Julius	Tři meditace o životě a smrti, op. 15. Lyrické melodramy (Bříza, Borovice, Koroptev)	recitace + klavír	1922
Plavec Josef	Kašpar František	Včelám, op.30 (3 melodramy)	recitace + klavír	1925
Plavec Josef	Thákur Robindranáth	Dva melodramy (Světlo – Dne již není)	recitace + klavír / recitace + komorní orchestr	1926
Plavec Josef	?	Našim zvonům	recitace + ?	19..
Plavec Josef	?	Bosačka	recitace + ?	19..
Plavec Josef	Matas Miloslav	Mansarda	recitace + ?	19..
Plavec Josef	Matas Miloslav	Na hřbitově	recitace + ?	19..
Plavec Josef	Vrchlický Jaroslav	Vánoce	recitace + ?	19..

Plavec Josef	Jahn Jiří	*Tragikomedie 1. Pastýř na horách	recitace + orchestr / recitace + viola, klavír	1932
Plavec Josef	Neumann Stanislav Kostka	Střevlíci	recitace + orchestr	1932
Plavec Josef	Rón Lubor	*Tragikomedie 2. Jarní poutník	recitace + orchestr / recitace + viola (ad lib.), klavír	1932
Plavec Josef	Šrámek Fráňa	*Tragikomedie 3. Smutek v lese	recitace + orchestr / recitace + viola (ad lib.), klavír	1932
Plavec Josef	Šalda František Xaver	Vlaky	recitace + klavír / recitace + orchestr	1937
Plavec Josef	Tyml Jan	Zdeňku Nejedlému	recitace + klavír	1938
Plavec Josef	Vrchlický Jaroslav	Kůň	recitace + klavír ?	1938
Plavec Josef		Tři melodramy	recitace + klavír ?	1944
Plavec Josef	Asjejev Nikolaj (přel. Malčáková Marie)	*Hranice	recitace + klavír	1944
Plavec Josef	Urbánková Jarmila	Vysoko	recitace + klavír	1944
Plavec Josef	Hořejší Jindřich	*Prodavačka růží (č. 1 Dva melo dramy na básně Jindřicha Hořejšího)	recitátor + klavír	[1979]
Plavec Josef	Hořejší Jindřich	Děvčata, mějte milé (č. 2 Dva melo dramy na básně Jindřicha Hořejšího)	recitátor + klavír	[1979]
Poděšť Ludvík	Ilek Vít	Spoločná pieseň	recitace + orchestr	19..
Poděšť Ludvík	Vančura Vladislav	Selské vánoce	recitace + orchestr / recitace + klavír	1962
Poděšva Jaromír	Bašó (přel. Novák M., Vladislav J.)	Rok má dvanáct měsíců	recitace + komorní soubor (3 klarinety,	1979

			housle, viola , violoncello)	
Pokorný Antonín	Neruda Jan	Za srdcem	recitace + ?	19..
Pokorný Petr	Hanzlík Josef	*David Rubinowicz zpívá k hadovi, op.18a	recitátor + flétna, klarinet, violoncello	2003
Polášek Jan Nepomuk	Hrubý Josef Vladislav	*Zasnoubení	recitace + klavír	[1899]
Polášek Jan Nepomuk	Wolker Jiří	Balada o námořníkovi	recitace + orchestr	1927
Polášek Jan Nepomuk	Kurt K.	*Ostravská ballada, op. 59	recitace + klavír	19..
Polívka Vladimír	Wolker Jiří	Balada o očích topičových	recitace + klavír, viola	1924
Polívka Vladimír	Hora Josef	*Balada v hnědi	recitace + klavír	1944
Polívka Vladimír	Halas František	Barikáda	recitace + klavír	1946
Pololáník Zdeněk	Pandulová Ren.	Malá mythologická cvičení	recitace + smyčcový kvartet	1960
Pololáník Zdeněk	Nezval Vítězslav	Byl jednou jeden míč	recitace + klavír	1970
Popelka Petr	Kafka Franz	*Sup, op. 7	recitátor + housle, viola, violoncello, kontrabas, klavír	2007
Pospíšil Karel	Pitnerová Vlasta	*Zastaveníčko v ráji	recitace + klavír	1910
Procházka František	Vrchlický Jaroslav	Memento hrobů	recitace + ?	1920
Průša Rudolf	Pulpán Eduard	Moderní pohádka	recitace + klavír	19..
Přikryl Metod	Kainar Josef	Píseň	recitace + klavír ?	1953
Ptáček Antonín (1865–1943)	Pikulík J.	Česká koleda v ráji	recitace + varhany, harmonium / orchestr	1...
Ptáček Antonín	Dvořák Xaver	Svatý Prokop	recitace + klavír či harmonium / orchestr	1926 ?
Ptáček Antonín	Hruška Jan F.	Stařec a ptáčata	recitace + klavír či harmonium / orchestr	1926 ?

Ptáček Antonín	Nejedlý Jan	Pohádka o naší vlasti	recitace + klavír či harmonium / orchestr	1926 ?
Ptáček Antonín	Pikulík –Pokorný J.	Cikánská svatba	recitace + klavír či harmonium / orchestr	1926 ?
Ptáček Antonín	Pikulík –Pokorný J.	V českém háji	recitace + klavír či harmonium / orchestr	1926 ?
Ptáček Antonín	Pikulík –Pokorný J.	Dudák	recitace + klavír či harmonium / orchestr	1926 ?
Ptáček Antonín	Sládek Josef Václav	Mladé chasy	recitace + klavír či harmonium / orchestr	1926 ?
Ptáček Antonín	Sládek Josef Václav	Čtyři bohatýři	recitace + klavír či harmonium / orchestr	1926 ?
Ptáček Antonín	Vrba Jan	Babiččiny zvony	recitace + klavír či harmonium / orchestr	1926 ?
Ptáček Antonín	Vrchlický Jaroslav	Česká balada	recitace + klavír či harmonium / orchestr	1926 ?
Putzkerová Olga	Vrchlický Jaroslav	Písnička (in Dětský svět v hudbě č. 29)	recitace + klavír	1957
Rak Štěpán	Procházková Markéta	*Až	recitace + flétna, kytara, marimba	1982
Rak Štěpán	Šrámek Fráňa	*Tři malé melodramy (Pohádka–Motto–Písecká)	recitace + kytara	1986
Rak Štěpán	Žáček Jiří	Ruské trio	recitace + flétna, kytara, marimba	1988
Rak Štěpán	Mácha Karel Hynek	Máchové variace	recitace + kytara	1994
Rak Štěpán	Mácha Karel Hynek	Máchové nocturno	recitace + kytara	1995

Rataj Jakub	Dobrovská Wanda	*Koupání	recitace + live electronics, shakuhatschi, viola, violoncello, akordeon	2011
Rozkošný Josef Richard	Kádner Karel	Čekanka	recitace + klavír	1898
Rozkošný Josef Richard	Kádner Karel	*Růže	recitace + klavír	1901
Rudl Karel Ferdinand (1853–1917)	?	V Betlémě	recitace + zpěv, klavír	18..
Rutte Eugen Miroslav	Erben Karel Jaromír	*Lilie, op. 23	recitace + klavír / recitace + orchestr	1879 / 1900
Růžička Rudolf	Čerkašinová O.	Melodram 1	3 recitátoři + komorní sbor a orchestr	1964
Růžička Rudolf	Hanzlík J.	Melodram 2	3 recitátoři + komorní sbor a orchestr	1964
Růžička Rudolf	Šrámek Fráňa	Snad kdesi za Piavou	recitace + basklarinet, housle, klavír	1964
Růžička Rudolf	Novák Jan	Anna	recitace + alt, flétna, harfa	1966
Růžička Rudolf	různí	Aforismy	recitace + elektro-akustické zvuky	1969
Růžička Rudolf	Pindaros	Olympijské zpěvy	recitace + basbaryton, komorní soubor a komorní orchestr	1976
Rybář Jan	Čapková Kateřina podle Kean Sarah	*Psychóza ve 4:48	recitace + klavír	2003
Rybář Jan	Šrámek Fráňa	*Neopatrný	recitace + klavír	2005
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Úspěch	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Ty a já	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Opava	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Jen jedenkrát	recitace +	197

			klavír?	
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Kyjov	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Hasič	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Kalina II	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Slezské lesy	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Labutinka	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Žermanice	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Valčice	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Mohelnice	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Setkání	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Červený květ	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Plumlov II	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Petřvald	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Dědina nad Ostravicí	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Hučín	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Vrbice	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Zem pod horami	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	Druhý břeh	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	*Koniklec	recitace + klavír	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	*Hradec-Podolí	recitace + klavír	197.
Rychlý Arnošt	Gudrichová Emílie	Moravice	recitace + klavír?	197
Rychlý Arnošt	Hradecký Ivo	Petr Bezruč	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Rohel Jan	Horník	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Směja Fran	Petr Bezruč	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Směja Fran	Opavě	recitace +	197.

			klavír?	
Rychlý Arnošt	Směja Fran	Jsou chvíle	recitace + klavír?	197.
Rychlý Arnošt	Bezruč Petr	*Starček	recitace + klavír	1971 ?
Řehoř Bohuslav	Studený Václav	Čtyři melodramy k roku Kohouta	recitace + zpěv, houslové duo	2005
Říha Oldřich	Mašínová Leontýna	*Broučková nehoda, op. 15	recitace + klavír	[1941]
Seidl Jan	Šíp Ladislav	Mamince pozdravení	recitace + klavír	1939
Shuklina Valentina	Hrabě Václav	*Láska	recitátor + komorní smyčcový orchestr	2009
Shuklina Valentina	Hrabě Václav	*Ty	recitátor + komorní smyčcový orchestr	2009
Shuklina Valentina	Hrabě Václav	*Báseň skoro na rozloučenou	recitace + violoncello, klavír	2010
Scheufler Vladimír	Vrchlický Jaroslav	Balada blanická	recitace + ?	19..
Schiffauer Edvard	Patočka Jan (výběr Černý Jaroslav)	Protoimpres	recitátor + orchestr	1991
Schneeweis Jan	Kainar Josef	*Nevěrný	recitace + klavír	19..
Schneeweis Jan	Kainar Josef	*Psa nebo kočku	recitace + klavír	19..
Schönová Pavla	Biblický text	*Z písně písní	recitace + klavír, bicí	2003
Schuldová Romana	Schuldová Romana	*Poutníkům bez hnutí	recitace + smyčce, flétna, klavír, perkusi	2012
Schuldová Romana	Schuldová Romana	*K svátku borovic	recitace + flétna, cembalo	2013
Schulhoff Ervín	Hora Josef	*Žebrák	recitace + flétna, viola, violoncello	19..
Síc Jaroslav	Síc Josef	O Jurovi, op.7	recitace + ?	1937
Siwek Zbygněv	Švandrlík Miloslav	*Uškrcená laborantka	recitace + klavír	2013
Sklenička Karel	?	Písnička o E. D.	recitátorka, recitátor + 2 violy	1997
Slezák Pavel	Slezák Pavel	Bidialektický	recitace +	1966

		textomel	pikola, housle, kontrabas, akordeon.	
Slezák Pavel	budhistický - dhamapada	Démonologie života a smrti	recitace + zpěv, pozoun, klavír	1984
Smejkalová Silvie	Vondrovic Tomáš	*Uprchlé fresky I. - III.	recitátor + klavír	2000
Smejkalová Silvie	Jandl Ernst	*Sedm melodramů pro recitátora a klavír (Překoušení gramodesky – Sonata – Já ve Vídni – Rilkův rozpor – Kvit - K vlaku – Zamkl jsem)	recitátor + klavír	2001
Smejkalová Silvie	Sewak Parujr – (přel. Motejlová Ludmila)	*Především a navždy	recitátor + klavír	2001
Smékal Karel	Bondy Egon	*Anglická jezerní panna	recitátor + komorní smyčcový orchestr / recitace + klavír	2009
Smékal Karel	Cortázar Julio, (přel. Hazaiová Lada)	*Velbloud prohlášený za nežádoucího	recitátor + klavír, hoboj, fagot	2010
Smetana Bedřich- Zich Otakar	Goethe Johann Wolfgang – (přel. Zich Otakar)	*Rybář	recitace + klavír	1924
Smolka Jan	Horváthová Tereza	*Nejsmutnější píseň na světě	recitace + klavír	2009
Smolka Jan	Horváthová Tereza	*Kaktusová ukolébavka	recitace + klavír	2009
Smolka Jan	Benatzky Ralph (přel. Bass Eduard)	*Biograf	recitátorka + klavír	2010
Smolka Jan	Smolka Jan	*Můj noční jazz	recitace + flétna, kytara, kontrabas, bicí	2011
Smolka Jaroslav	Smolka Jaroslav	*Čtyři dvojhajkú (Pošetilost – Láska – Zahrada – Starcova marná touha)	recitátor + marimba, vibrafon	2011
Smutný Jiří	Prévert Jasques (?)	*Modré slunce	recitátorka + klavír	2010
Smutný Pavel	Blehta Jáchym	Stupně	recitace + housle, viola,	19..

			violoncello	
Smutný Pavel	Li Čching-Čao	Li	recitace + klavír	19..
Snížková Jitka	Snížková Jitka	*Legenda o slepé harfenici	recitace + klavír	1944
Snížková Jitka	Snížková Jitka	*Děkuji bohům za vše	recitace + klavír	1944
Snížková Jitka	Snížková Jitka?	*Židovská romance	recitace + klavír	1947
Snížková Jitka	Seifert Jaroslav	Píseň písní	recitace + zpěv	1960
Snížková Jitka	Kainar Josef	*Cvrček	recitace + klavír	1974
Sochová Jana	Queneau Raymond (přel.?)	Stylistická cvičení	recitace + klavír	2009
Sommer Lukáš	Seifert Jaroslav	*Píseň o Viktorce	recitace + klavír	2006
Sommer Lukáš	Erbová Karla	*Dávno mě nikdo nepohládl	recitace + klavír	2007
Sommer Lukáš	Hrabě Václav	*Blues pro bláznivou holku	recitace + klavír	2012
Sommer Lukáš	Petr Nikl	*Pohádka o abecedním pořádku	recitace + klavír	2012
Soukupová Sára	Poe Edgar Allan (přel. Nezval Vítězslav)	*Havran	recitátor + flétna, fagot, smyčcový kvartet, bicí (malý buben 1, 2, zavěšený činel, velký buben)	2012
Spilka Dalibor	Neruda Jan	Romance helgolandská	recitace + klavír	19..
Spilka Dalibor	Neruda Jan	Balada rajská	recitace + klavír	19..
Srba Antonín	Svoboda Jaroslav	*Balada známá	recitace + klavír	1910
Srba Antonín	Lexa František	*Nářek Esetin	recitátorka + klavír/ recitátorka + harfa	1919
Srba Antonín	Rudlof Jaroslav	*Naše písně	recitace + klavír	1925
Staňková B.R.	Vrchlický Jaroslav	Balada o vlkodlaku	recitace + klavír	19..
Starý Emilián	Klásterský Antonín	*Balada o duši Jana Nerudy, op. 1	recitace + klavír	1894
Steinmann Vilém	Jeřábek Viktor Kamil	*Sen matky bolestné	recitace + klavír	1937

Sternwald Jiří	Sternwald Jiří	*Poetický mini-kabaret (Básník – Zakletý kolibřík – Platon – Pražské metro – Sny – Divadlo – Učitel tance – Svatba – Varhany – Převozník – Čekání – Básník)	recitátor + klavír	2006
Sternwald Jiří	Sternwald Jiří	*Nocturno poetico (Lásky něžné – Lásky Běžné – Lásky O. Novýho)	recitátor + klavír	2009
Steyer Josef	Ovidius (přel.?)	Ze zpěvů antických	recitace + klavír	1...
Suk Josef	Zeyer Julius	*Pohádka (Prolog z Radúze a Mahuleny)	recitátorka + orchestr / recitátorka + klavír	1898
Svěcený Ladislav (1881–1970)	Hejduk Adolf	*Spálivec, op. 3	recitace + orchestr / recitace + klavír	19..
Sycha Jiří	Zeyer Julius	Abgar	recitace + altová zobcová flétna, klávesy, 2 housle, 2 violoncella, kontrabas	2013
Sýkora Ladislav	Domažlický L.J.	Na konci Chodské slávy	recitace + klavír	1903
Szurmanová Irena	Nierostek Lech	Ženy	3 recitátorky + klavír, flétna, violoncello	199.
Šak Vladislav V.	Dyk Viktor	*Hoch, který si hraje	recitátor + klavír	1919
Šesták Zdeněk	Quasimodo Salvatore (přel.?)	Auschwitz	recitace + ?	1959
Šimek Jaroslav	?	Legenda	recitace + orchestr	1906
Šimek Miroslav	?	Jarní hořická suita	recitátor + orchestr	19..
Šimek Miroslav	Seifert Jaroslav	To kalné ráno	recitace + orchestr	19..
Šíp Ladislav	Theer Otakar	Nešťastný	recitace + klavír	1943
Škach František	?	Mrtvá nevěsta	recitace + ?	1900
Šmíd František	Stýblo Max Bedřich	Batalion	recitátor + klavír	[1929]
Šnor Václav	Neruda Jan	*Ballada horská	recitace +	[1921]

			klavír	
Šnor Václav	Kaminský Bohdan	Noc na Hradčanech	recitace + klavír ?	1929
Špidra Bohumil	Vrchlická Eva	Matka	recitace + klavír	1927
Špidra Bohumil	Szpyk Vilém	Žena	recitace + klavír, housle	1930
Špidra Bohumil	Hálek Vítězslav	Cikánská večere	recitace + klavír, housle	1943
Šrámek Vladimír	?	Čína s námi	recitace + ?	1950
Šrom Karel	Vrchlický Jaroslav	Nemoh domů	recitace + klavír	1921
Šťastný František	?	Jidáš	recitace + ?	19..
Šťastný Jaroslav	Lukešová Milena	Holčička a déšť	recitace + klavír	1975
Šťastný Jaroslav	Cuboi Šigedzi	I když mlčím...	8 recitátorů (děti), zobcová flétna, viola, 2 bicí, klavír	1988
Štědroň Miloš	Eisner Pavel	*O příjmeních	recitace + klavír	2005
Štědroň Miloš	Eisner Pavel	*Prostředky	recitace + klavír	2005
Štědroň Miloš	Eisner Pavel	*Je to možné	recitace + klavír	2005
Štědroň Orsoň Miloš	Štědroň Orsoň Mioš	*Držím vám palce	recitátor + soprán, klavír, 2 bicí (batteria, congo 1, congo 2, zvonkohra)	2005
Štědroň Vladimír	Balmont Konstantin Dmitrijevič	Rákosi	recitace + ?	1921
Štědroň Vladimír	Weinberg Steven	Moře	recitace + ?	1921
Štěpán Václav	?	Odříkání	recitace + klavír	1918
Štěpánek Jiří	Hora Josef	Elegie	recitace +	19..
Štěpka Karel Václav (1908-1989)	Valenta Miroslav	Ruce	recitace + ?	19..
Švarcová Terezie	milostná poezie francouzských básníků (přel. Francel Gustav)	*Růže Saadiho (Ač hezká jsem – Předvídavost – Hra – Pokud mě oči – Růže Saadiho)	recitátorka + flétna, violoncello, klavír	2012
Taraba Bohuslav	Fischer Otokar	*Písně noci (Píseň života – Srdce světa – Z hlubin – Okamžik věčnosti)	recitátor + klavír / recitátor + orchestr	1916

Taraba Bohuslav	Whitman Walt	Zpěvy a rozluky	recitace + klavír ?	1923
Taraba Bohuslav	Karel Čapek	*Balada o Juraji Čupovi	recitátor + klavír / recitátor + orchestr	1930
Taraba Bohuslav	Taraba Bohuslav ?	Rieka vražednica	recitace + klavír	1937
Taraba Bohuslav	Šrámek Fráňa	Pohřeb „21.IX.1937“	recitace + orchestr	1939
Taraba Bohuslav	Taraba Bohuslav	Dům o samotě	recitace + klavír ?	1939
Taraba Bohuslav	Valja Jiří	Pět novoročních povídek	recitace + klavír ?	1939
Taraba Bohuslav	Bass Eduard	*Jan Zoula z Ostředka	recitace + klavír	1954
Taraba Bohuslav	Čapek Karel	Reportáž Karla Čapka z 21.IX.1937	recitace + orchestr	1955
Taraba Bohuslav	Taraba Bohuslav	Nálet	recitace + orchestr	1956
Taraba Bohuslav	Twain Mark	*Malá Jana z Arcu	recitace + klavír	1956
Teml Jiří	Florian Miroslav	*Zelená flétna (Ex offo – Inzerát – Nevím, kam uhnout očima – Třešňové ritornely – Mezihra – O posledních věcech–Chryzantéma)	recitátor + flétna, harfa, viola	1983
Teml Jiří	Halas František	*Halasení	recitace + klavír	2000
Teml Jiří	Shakespeare William (přel.Sládek Josef Václav)	*Divadlo svět	recitátor + cembalo	2002
Teml Jiří	Lokvens Václav	*Lásko	recitátor + flétna, viola	2005
Teml Jiří	japonská poezie (přel.Mathesius Bohuslav)	*Verše psané na vodu (Psát na vodu – Lidé o nás povídají – Zimní květiny – Setkání po roce – Přejde dnes ke mně – Ledový květ – Intermezzo – Stáří – Pomíjivá láska – Cikády šat – Most z Nagary – Tajná láska – Neskryji	recitátor + dvoje housle	2010

		lásku svou – Měsíc za svítání – Jarní déšť – Vyhnanec – Psát na vodu)		
Trojan Jan	Jack London	*Poslední slova ze San Quentinu	recitátor + klavír	2009
Trojan Jan	Russolo Luigi (přel. Heroltová Věra)	*Vašemu futuristickému géniu	recitátor + live electronics	2011
Trojan Pavel	Trojan Jakub Schwarz	*Letní noc	recitátor + vokál, akordeon, komorní smyčcový orchestr	2011
Truhlář Jan	Vladimír Majakovský	Levý pochod, op. 9	recitátor + orchestr	1960
Truhlář Jan	?	Tryzna za upálené, op. 30	recitátor + orchestr	1969
Turinek Rudolf	Šváb Josef	*Štědrovečerní sen	recitace + klavír	1909
Tylňák Ivan (1910 – 1969)	Wolker Jiří	*Balada z nemocnice, op. 18	recitace + klavír	19..
Ullmann Viktor	Rilke Rainer Maria (přel. Radovan Lukavský)	*Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka	recitace + klavír	1944
Urban Ondřej	Zahradníček Jan	*Trilogie (Píseň – Okno – Cestou)	recitátor + klavír	2005
Urban Ondřej	Český listář	*Tři milostné dopisy	recitace + klavír	2009
Urban Rudolf	Vohrský Josef	Písek-město studentského mládí	recitace + klavír	1948
Urbanec Jaromír	Jonášová K.	Vánoce (Dva vánoční melodramy)	dětský přednes + klavír	1936
Urbanec Jaromír	Rais Karel Václav	Na Štědrý večer (Dva vánoční melodramy)	dětský přednes + klavír	1936
Vacek Jaroslav Václav (1865–1935)	Erben Karel Jaromír	Holoubek	recitace + komorní orchestr / ansámbl	19..
Vacek Miloš	Vítězslav Nezval	O Praze	recitace + smíšený sbor, orchestr	1974
Vacek Miloš	Mauerová Nad'a	O Šípkové Růžence	recitátorka + flétna, hoboj, housle, viola, violoncello,	1984

			cembalo/	
Vacek Miloš	Neumann Stanislav Kostka	Markýza de Pompadur	recitátorka + komorní orchestr/ recitátorka + dechový kvintet, cembalo	1987
Vacek Miloš	Mauerová Nad'a	U veselých medvědů	recitátorka + dechový kvintet	1988
Vacek Miloš	Mauerová Nad'a (Gajerová)	Tři pohádky o princeznách	recitace + komorní orchestr (různá obsazení – 5 verzí)	1997
Vaigl Antonín	Kainar Josef	*Nevídáno, neslýháno	dětská recitace + klavír	2007
Vaigl Antonín	Tára Jan	*Cukrová panenka	recitace + klavír	2013
Válek Jiří	Mařík Antonín F.	Damaškový buben	recitace + housle, klavír	1969
Válek Jiří	Žilka Václav	Pražský faun	recitace + flétna, harfa	1974
Válek Jiří	Matys Rudolf	Slavnosti ohně a vody	recitace + soubor fléten, harfa či klavír	1977
Válek Jiří	Válek Jiří (podle Vyskočila Ivana)	Sonáta o pomocném životě (satirický happening)	recitátor + klavír, housle, harmonika, bicí	1984
Vaňouček Josef	Bezruč Petr	Sviadnov	recitace + klavír ?	19..
Vanša Vlastimil	Nestěrenko V. M.	To je můj táta	2 recitátoři + klavír / 2 recitátoři + orchestr	1979
Včelák Jiří	Čech Svatopluk	Vyprávění vysloužilcovo	recitace + klavír ?	19..
Vejvoda Josef	Kafka Franz	*Odmítnutí	recitátor + klavír/orchestr, + jazz trio	2011
Vejvoda Josef	Kafka Franz	*Na galerii	recitátor + klavír/orchestr, + jazz trio	2011
Vejvoda Josef	Rilke Reiner Maria (přel. Kostecký Jiří)	*Promluv a žasni anděli	recitátor + orchestr + jazz trio	2011
Vejvoda Josef	Štolbová Eva (upr.	Vzpomínka na	recitátorka,	2013

	Vejvoda Josef)	Tonyho Scotta	recitátor + klarinet sólo, jazzové trio, orchestr	
Vendl Lukáš	Chase Věra	*Fénix	recitátorka + klavír	2012
Vendl Lukáš	Chase Věra	*Kočka	recitátorka + klavír	2012
Vetchá Soňa	Alighieri Dante (přel. ?)	*Zpěv 23 (Božská komedie)	recitace + klavír	2014
Vičar Jan	Balík Jindřich	*O fialce (přičleněno do vydání Melodrámký)	recitace + klavír	2004
Vičar Jan	Žáček Jiří	*Melodrámký (Uf ! – La la la – Juchů! – Dobrá voda – S větrem)	recitace + klavír	2004
Vičar Jan	Žáček Jiří	*Ze suterénu (Čerstvé zprávy – Hop hej! Mafiáni – Panenky z Dubí – Z ruky do ruky – Drozd v parku – Vlastenecká píseň k poctě velikánů – Radarová z Brd – Častuška o referen- du – Švejk de la Mancha)	recitátor + hoboj, fagot, rozhlasový přijímač a drozd v parku	2010
Vičar Jan	Erben Karel Jaromír (upr. Vičar Jan	*(Polo)vodník (přičleněno do vydání Melodrámký)	recitace + housle, viola, kontrabas	2012
Vičar Jan	Žáček Jiří	*Mám to s tebou kříž (přičleněno do vydání Melodrámký)	recitace + klavír	2012
Vignati Miloš (1897 – 1966)	Šiktanc Karel	Pohádky chudé na řádky	recitace + klavír (dětské)	19..
Viklický Emil	Shakespeare William (přel. Vondrovic Tomáš)	*Sonet č. 66	recitace + klavír, housle	1999
Viklický Emil	Shakespeare William (přel. Hilský Martin, Saudek Erik Adolf, Vondrovic Tomáš)	*Tři melodramy na sonet č. 66	recitace + klavír, housle	2000
Viklický Emil	Havel Václav	*Tajemství člověka	2 recitátoři + jazzový orchestr	2004
Viklický Emil	Poe Edgar Allan,	*Krkavec	recitace +	2007

	(přel. Macek Miroslav)		jazz.septet: hoboj, tenorsaxofon, fagot, trombon, klavír contrabas, bicí,	
Vipler Vlastimil Antonín	Kudrna František	*Klubíčko	recitace + klavír	[1935]
Voborský Kamil	Neruda Jan	Dětská balada	recitace + klavír ?	1904
Vočka Petr	Fischerová Daniela	*Perníková chaloupka	recitace + klavír	2000
Vočka Petr	Hrubín František	*Pohádka o chytrém Budulínkovi	recitace + klavír	2012
Vodička Emanuel	?	Tvůrcům české národní hymny	recitace + klavír ?	19..
Vodička Emanuel	Livorová Anna	Na panském ovse	recitace + klavír	1938
Vodrážka Karel	Bezruč Petr, Wolker Jiří, Neuman Stanislav Kostka, Kožíšek Josef	Melodramy na slova českých básníků (5)	recitace + klavír ?	19..
Vogel Jaromír	biblický text, (přel. Vycpálek Vratislav)	*Davidův žalm	recitace + klarinet, bas.flétna, hoboj, kytara, akustic. Kytara, baskytara	2004
Vogel Jaromír	Shakespeare William	*Sonet CXLI	recitace + soprán, housle, klavír, cembalo	2005
Vohanka Rudolf	Kláštorský Antonín	Legenda o sv. Petru, op. 6	recitace + orchestr	1918
Vohanka Rudolf	Matějovská Marie	U vysokých pecí	recitace + klavír	19..
Vohanka Rudolf	Neruda Jan	Matce	recitace + dětský sbor, klavír / recitace + dětský sbor, orchestr	19..
Voldán Bedřich	Vrchlický Jaroslav	Slza Twardowského	recitace + klavír	1919
Vostrá Alena	Sivek Zbygněv	*O zrcadle, které ukazovalo obráceně	recitace + klavír	2014
Vostřák Zbyněk	Kříčka Petr	Psaní od mrtvé	recitace +	1937

			klavír, housle	
Vrbík Stanislav	?	Veronika v žaláři	recitace + ?	1947
Vrbík Stanislav	Bezruč Petr ?	Hrabyň	recitace + ?	1947
Vycpávek Ladislav	Staroskotská balada (přel. Quis Ladislav)	*Dívka z Lochroyanu, op.2	recitace + klavír / recitace + orchestr	1907 / 1918
Vycpávek Vratislav	Vaňorná Zdena	*Zrod Svobody, op.43b	recitace + klavír	1945
Vycpávek Vratislav	Bezruč Petr	Smrt Domiciánova	recitace + klavír	1955
Vyhnálek Ivo	Hikmet Nazim	Mrtvé děvčátko	recitátorka + orchestr	1955
Walter Jaroslav	Sýkora V.	Pohádka lásky	recitace + ?	1953
Winter Josef	Vrchlický Jaroslav	Tři jezdcí	recitace + klavír	1894
Winter Josef (1870–1951)	?	Harold	recitace + ?	1...
Worek Michal	Pawlovská Halina	*Mám rovné zuby	recitace + klavír	2011
Wünsch Rudolf	Mickiewicz Adam	Koncert Jankiela	recitace + orchestr	1905
Wünsch Rudolf	Rohlíková Jindřiška	*V den pohřbu T. G. M.	recitace + klavír	1938
Zahradník Jakub	Čermáková Hannah Jarmila	*Pohádka	recitace, vozembouch + housle, fagot, trombon, bicí nástroje	2012
Zahradník Zdeněk	Jirásek Alois	Boží bojovníci	recitátor + klavír	1958
Zahradník Zdeněk	Bezruč Petr	*70.000	recitátor + klavír	1960
Zahradník Zdeněk	Šimánek Jiří	*Okouzlen sebou živote	recitátorka, recitátor + klavír	1960
Zahradník Zdeněk	Mácha Karel Hynek	*Máj	recitace + harfa, klavír, smyč. kvarteto / recitátorka, recitátor + harfa, klavír, smyč. kvarteto / recitátorka (Jarmila) + 2 recitátoři (Vilém, básník) + harfa, klavír,	1962

			smyč. kvarteto	
Zahradník Zdeněk	Seifert Jaroslav	*Píseň o Viktorce (3 melodramatické zpěvy)	recitátorka, recitátor + soprán, klavírní trio	1962
Zahradník Zdeněk	Štuka Ivo	*Zpívající vodopád	recitátorka, recitátor + klavírní trio	1963
Zahradník Zdeněk	Noha Jan	*Vezmi mě s sebou	recitátorka, recitátor + klavír	1965
Zahradník Zdeněk	Wolker Jiří	*Balada o snu	recitátor + housle, violoncello	1968
Zahradník Zdeněk	Skácel Jan	*Modlitba za atomového letce	recitace + klavír	2000
Zahradník Zdeněk	Hora Josef	*Máchovské variace	recitátorka, recitátor + klavír	2001
Zahradník Zdeněk	Mácha Karel Hynek	*Máj (klavírní výtah)	recitace + klavír	2002
Zahradník Zdeněk	Šiktanc Karel	*Adam a Eva	recitace + klavír	2002
Zahradník Zdeněk	Shaakespeare William (přel. Jiří Josek)	*Monolog Julie I	recitátorka + klavír / recitátorka + noneto	2003
Zahradník Zdeněk	Shakespeare W. (přel. Macek Miroslav)	*Sonety (Jak sklíčeně se cestou potácím –I, Duch vystavený zvlí haneb-nosti-CXXIX, Když moje jméno Wil – CXXXV)	recitátor + flétna, harfa	2005
Zahradník Zdeněk	Adamová Jitka	*Tobě (Samota-Tobě - Slzy v moři)	recitace + klavír	2006
Zahradník Zdeněk	Komenský Jan Amos	Via lucis (Cesta světla)	recitátor + harfa	2007
Zahradník Zdeněk	Svoboda Karel	*Návraty domů	recitace + klavír, housle	2007
Zahradník Zdeněk	Bergrová Zdena	*Hedvábní květů (3 melodramy na verše Zdenky Bergrové)	recitace + klavír	2008
Zahradník Zdeněk	Shakespeare William (přel. Saudek Erik Adolf)	*Monolog Julie II.	recitátorka + klavír / recitátorka + noneto	2008

Zahradník Zdeněk	Waldová Andrea	*Andrea (Naposled -Mít rád - Tvůj den)	recitátorka + housle, viola	2010
Zahradník Zdeněk	Hurník Ilja	*Koupel	recitace + klavír / recitace + hoboj, fagot, klavír	2011 / 2012
Zahradník Zdeněk	Hurník Ilja	*Loutky	recitace + hoboj, fagot, klavír	2012
Zahradník Zdeněk	Hurník Ilja	*Obraz	recitace + hoboj, fagot, klavír	2012
Zahradník Zdeněk	Dvořák Ladislav	*Byli jsme dávno	recitátorka + klavír	2014
Zámečník Evžen	Kučera Milan	Voják Urban	recitace + 3 violy	1966
Zelinka G.	Zuzánek Josef	*Svatební košile (parodie)	recitátorka, recitátor + klavír	19..
Zelinka Jan Evangelista (1893–1969)	Bezruč Petr	Sviadnov	recitace + ženský sbor	19..
Zelinka Jan Evangelista	Bubelová Lily	*Kdybych byla malým klukem (vydáno jako: Dva melodramy, č. 2)	recitace + klavír / komorní orchestr	1925
Zelinka Jan Evangelista	Renard Julius (přel. Laubová Klementina)	*Lovec obrazů (vydáno : Dva melodramy, op 35, č. 1)	recitace + klavír / recitace + komorní orchestr	1925
Zelinka Jan Evangelista	Renard Julius (přel. Laubová Klementina)	*Uzávěr lovu (vydáno: Dva melodramy, op 35, č. 2)	recitace + klavír / komorní orchestr	1925
Zelinka Jan Evangelista	Němec František	Soudničky	recitace + klavír ? / recitace + komorní orchestr ?	1926
Zelinka Jan Evangelista	Kopta Josef	*Prodavač panen (vydáno jako: Dva melodramy, č. 1)	recitace + klavír / recitace + komorní orchestr	1932
Zelinka Jan Evangelista	James Francis-Kadlec Svát'a	*Modlitba, abych šel do ráje s osly	recitace + klavír	1935
Zelinka Jan	Brojový ?	Samotné děcko	recitace +	1938

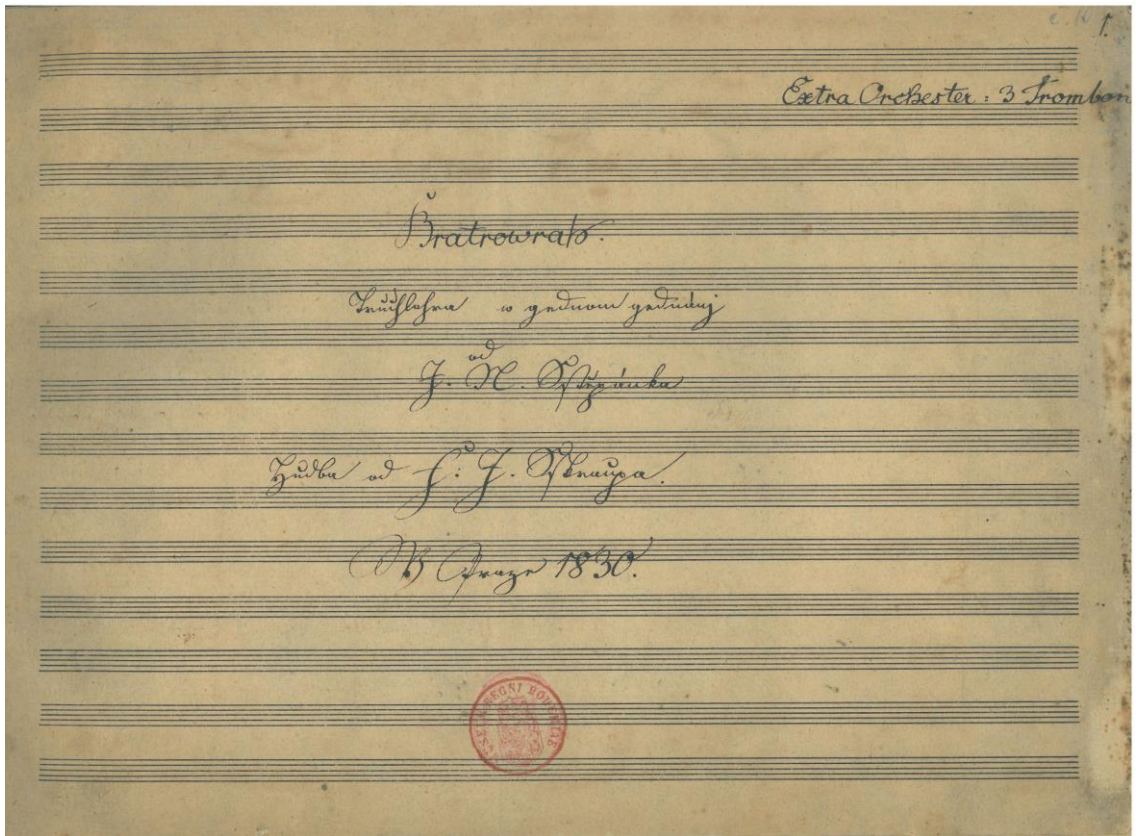
Evangelista			klavír	
Zelinka Jan Evangelista	Valja Jiří	Prázdniny	recitace + klavír	1938
Zelinka Jan Evangelista	Walterová O.	Mladé jaro	recitace + klavír ? / recitace + komorní orchestr ?	1938
Zelinka Jan Evangelista	Stavinoha K.	Italské brambory	recitace + klavír ? / recitace + komorní orchestr ?	1939
Zelinka Jan Evangelista	Čapek Karel	Pupence	recitace + klavír ? / recitace + komorní orchestr ?	1940
Zelinka Jan Evangelista	Drda Jan	Vodník v pivovaře	recitace + klavír	1943
Zelinka Jan Evangelista	Hruša Josef	Předměstí	recitace + klavír	1944
Zelinka Jan Evangelista	Neruda Jan	Balada o polce	recitace + klavír?	1951
Zelinka Jan Evangelista	Bezruč Petr	Stužkonoská modrá	recitace + klavír?	1952
Zelinka Jan Evangelista	Nezval Vítězslav	Balada o zvonici	recitace + klavír ? / komorní orchestr ?	1952
Zelinka Jan Evangelista	Semeráková Františka	Tanečnice	recitace +	1952
Zelinka Jan Evangelista	Čapek Karel	Vždy s úsměvem	recitace + klavír ? / komorní orchestr ?	1954
Zelinka Jan Evangelista, st. (1856–1935)	Čech Svatopluk	Šumařovo dítě	recitace + klavír	[1930]
Zentner F.K.	Krahník ?	21. červen 1621	recitace + ?	1893
Zich Otakar	Neruda Jan	*Romance o Černém jezeře, op. 6	recitace + klavír / recitace + orchestr	1907
Zich Jaroslav	Neruda Jan	*Romance helgolandská	recitátor + klavír	[1934]
Zouhar Zdeněk	Matina Vincenc Jan	Novoroční balada	recitace + klavír	1944
Zouhar Zdeněk	Severa I.	Žijem	recitace + klavír	1947

Zouhar Zdeněk	Li Tuan (přel. Mathesius Bohumil)	Klaním se mladému měsíci	recitace + klavír	1947
Zouhar Zdeněk	Li Po (přel. Mathesius Bohumil)	Zastavení v životě	recitace + klavír	1948
Zouhar Zdeněk	Zouhar Zdeněk	Jaro	recitace + klavír	1953
Zouhar Zdeněk	Černý Ervín	Tři melodramy	recitace + klavír	1995
Zrno Felix	Hájek L.	Píseň lesů	recitace + malý orchestr	1905
Zrno Felix	Němcová Božena	*Lesní panna	recitace + klavír	1923

Obrazové přílohy

ukázky rukopisů českých skladatelů:

František Škroup: *Bratrovrah* (NM–ČMH, sign. XIX E 2)
Jindřich Kàan: *Der Sànger, recitační part* (NM–ČMH, sign. II E 244)
Jindřich Kàan: *Leonore* (NM–ČMH, sign. II E 246)
Zdeněk Fibich: *Štědrý den, op. 9* (NM–ČMH, S 80/107)
Zdeněk Fibich: *Vodník, op. 15* (NM–ČMH, S 80/109)
Zdeněk Fibich: *Vodník, op. 15 orchestrální partitura* (NM–ČMH, S 80/108)
Zdeněk Fibich: *Hakon, op. 30* (NM–ČMH, S 80/99)
Zdeněk Fibich: *Hakon, op. 30, orchestrální partitura* (NM–ČMH, S 80/98)
Karel Kovařovic: *Všichni svatí tancovali* (NM–ČMH, S 115/34)
Otakar Ostrčil: *Kamenný mnich* (NM–ČMH, sign. Tr B 382)
Josef Bohuslav Foerster: *Klášter* (NM–ČMH, př.č. 46/98, č.227)
Karel Nedbal: *Prostá balada* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)
Pavel Bořkovec: *Jen jedenkrát* (NM–ČMH, př. č. 25/81, č. 1031)
Gideon Klein: *Topol* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)
Alois Hába: *Tagebuchnotizen* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)
Jan Klusák: *Vodík* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)
Jan Hanuš: *Střepinky z dětství* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)
Luboš Fišer: *Istanue* (NM–ČMH, S 275)
Sylvie Bodorová: *Zápas s andělem* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)
Vladimír Franz: *Křik strašidel* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)
Jiří Gemrot: *Milostná ronda* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)
Vít Clar: *Romance o černém hoři* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)
Miloš Štědroň: *Je to možné?* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)
Ivan Kurz: *Jak létali bohové* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)
Emil Viklický: *Sonet č. 66* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)
Jiří Teml: *Divadlo svět* (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)



František Škroup: Bratrovrah, (NM-ČMH, sign. XIX E 2)

(v g-mollu) (v 4/4 m)

Při pohledu
 práči mst
 zločiny
 mst největší
 obilí
 doba zraků
 Alchymy
 mst

Otevř
 g-mollu v 4/4 m
 Gaba me
 jak zpív
 buť
 v p...

p f

Vorspiel.

Was für' ich drüßten noch den Hof,
 Was auf der Louisa spielen?
 Laß den Gesang noch wüßten
 Im Saal mit den Kellern
 Der König spricht, der Kerya list,
 Der Kuba Kere, der König rief;
 Laßt uns herein den Altan!

Geyüßet sie mir ad la Jara

Geyüßet sie, schönem Kere!

Wah! waifer Simmal Mura bei Kere! Wer Kandi for

Jindřich Kàan: Der Sänger, recitační part, (NM-ČMH, sign. II E 244)

Handwritten musical score for Leonore from Jindřich Káan's opera. The page contains three systems of music. The first system is a piano introduction with a *ritenuto* marking. The second system is a vocal line with the lyrics "Leonore füh' ~~am~~ um's Morgenroth" and a *ritenuto* marking. The third system is a vocal line with the lyrics "empor aus schweren Träumen: Bist untreu Wilhelm?" and a *presto ritenu.* marking. A circular stamp "CMH HHO" and the number "A 115302" are at the bottom.

Jindřich Káan: Leonore, (NM-ČMH, sign. II E 246)

23

Vodník.

Zdeněk Fibich

The score is written in 4/8 time and features various tempo markings such as "Andante", "Andante.", and "Andante." in red ink. There are also red annotations like "ppp", "dominante", and "arco e legato".

Zdeněk Fibich: Vodník, op. 15, orchestrální partitura, (NM-ČMH, S 80/108)

Sostenuto assai. *Hakon.* *Zdeněk Fibich. Op. 30.*

Sostenuto assai.

Flauto I.
Flauto II.
2. Oboe
Corno ingl.
2. Clarinetto B.
Clarinetto basso B.
2. Fagotti
I. II.
Corni I.
III. IV.
Trombe C.
2. Tromboni Tenore
Tromboni basso
Timpany
Tasti
Triangolo
Arpa
Stabbande
I. Violini
II. Violini
Viola
Violoncelli I.
Violoncelli II.
Bassi

Sosten. assai

Zdeněk Fibich: *Hakon*, op. 30, orchestrální partitura, (NM-ČMH, S 80/98)

„Všichni svatí tancovali“ (Křesťanský)
 Básně napřel
 Ant. Klásterky.

Melodram + obj. Karel Kovařovic

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes the title and composer information. The second system begins with the tempo marking "Allegro" and dynamic markings "ff" and "f". The score contains various musical notations such as notes, rests, and fingerings. A large 'X' is drawn across the middle section of the score. The word "Začátek" is written in the middle of the score. The score ends with a "Ped." marking.

Karel Kovařovic: Všichni svatí tancovali, (NM-ČMH., S 115/34)

Allegro agitato. **KAMENNÝ MNICH**

①

ff

meno f

Na Továři Turek pán žude krajim vládně,

ff

na škole, mdi oběnan, rovná báne mādne, žude jest

marcato

mu p'korem,

②

95 378

Otakar Ostrčil: Kamenný mnich (NM-ČMH, sign. Tr B 382)

Sireň

Con moto quieto

Kláster
Kyriélou

Jan B. Foerster
op. 109-6

Piano *pp*

*Sprej kláster, spustí sa
ve klidné ustojivé ticho...*

Animato

Neb - ženu strunica, jazyk ráka z jense rady, list mchle unavá kviet

a ženáč kľučí unavá, jazyk tady nadvil se... a pochápe u tady...

riten.
pp

Josef Bohuslav Foerster: Klášter (NM-ČMH, př.č. 46/98, č.227)

3. část

Žebrák

Recitace
hra - ší - nu za oknem, v němž zá - clo - na se ohví, a

Flauto
mf marc. dolce

Viola

Vcllo
p

hud - ba ve - čo - rem, jez - ply - ne ja - ko re - ka... po - div - ný

arco
mf
saltando
arco
mf

byl to hlás, jez - v du - ši mě se třás a v sr - dci, kte - ré - če - ka.

nas - lůj tu, ae - du - jí - cí - muž - ny

mf marc. dolce

Ervin Schulhoff: Žebrák (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)



Tagebuchnotizen

Alois Hába, op. 101
(1970)

Zápisky v deníku

1 Andante

3předsložimma 3/4

Čekám e' ná věrnou pravdy a uniká náh

I. Violine Andante mf

II. Violine mf

Viola mf

Violoncello mf

2 Allegretto

věcnost

Proč mlčíme,

Allegretto

p

mp

mf

Archiv společnosti Zđ. Fibicha složky ČHS

Alois Hába: Tagebuchnotizen (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

5

3 5

Horečka subdominanty v symfonii Kráče.

mf *p* poco *soppressivo* 3

5 *mf* *p*

Hlas bláznivého hudec v plášti harlekýna.

3

Hodinka poslední,

pp *p* *pp* *p*

Jan Klusák: Vodík (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

7. (Vánoce v lese)

3/4 Andante misterioso

pochetto rit. a tempo

každý směl se chytit na vánoce, široce rozvířáru své slachovitě kuce, líbí se jich došálku

quantum animo

velký a ešlánníj den, neštedný večer svatý.

Jan Hanuš: Střepinky z dětství (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

rech. Istanue
Istami

handauza
kann/snas istas

zik-pat handauza

Sprech. Istanue
[auf] anda genau dastisi zik-pat magaurar

⑥

I) *Animato* ♩ cca 100
I Gong 12: *f* mit finger

II) *Animato* ♩ cca 100
II Gong 12: *f* mit finger

III) *Animato* ♩ cca 100
III Gong 12: *f* mit finger

IV) *Salcken* ♩ cca 100
⑥ *f* mit triangelschlügel in der Mitte der Röhren

a) Jeder Spieler in verschiedenem Tempo

Luboš Fišer: Istanue (NM-ČMH, S 275)

IV. 1/6 = 4/8 - 4 -

espr. pp pp sempre il ped. non cambiare l.s.

nehýbaj se a klidně lež, jako bys byla pod rentgenem, a na to comi říci chceš, zachvilíčku se rozpomenem.

aspr. b * Ped. espr. a z oči opět oteknes a schováš si je ra

úsměvem, jako bys byla pod rentgenem, nehýbaj se a klidně lež. a vstaň o tomto gestu němém já z tebou budu mlčet let.

pp poco rit. a tempo * Ped. * Ped.

a jako v sluhu překocenu vrtávají ruce na tvém jmelnem, nehýbaj se a klidně lež. * Ped. * Ped. * P * P *

Jiří Gemrot: Milostná ronda (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Handwritten musical score for guitar. The system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked "Andante". The piece is labeled "(Solo)". The notation features complex chordal textures with many accidentals and dynamic markings such as "mp" (mezzo-piano), "cresc." (crescendo), and "rall." (rallentando). There are also performance instructions like "golpa" and "sim." (simulazione).

Handwritten musical score for guitar with Czech lyrics. The lyrics are: "Kohouti když závoj noci zobákem začali klovat, svahem schází Soledad, stopou stínu hřebečkova." Below the lyrics, the tempo is marked "Andante" and the piece is labeled "Guitarrada kurti kempji colba parte (recit.)". The notation includes a 4-measure rest and dynamic markings like "mf" (mezzo-forte).

Handwritten musical score for guitar with Czech lyrics. The lyrics are: "Těla bronz a jas, a řadra. Rozhoupány jejich ovál duní zas jak kovářina, rozpálená do nachova." The notation includes a 5-measure rest and dynamic markings like "mf" (mezzo-forte).

Vít Clar: Romance o černém hoři (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Recitativo

Miloš Štědroň

4/4

voice Če-ské že-ny: sko-ro ka-žda če-ska že-na je o-va - Po-kud jde o je-jí

Pfe

voice při-jme-ní, ni-kdy ne-ní sva od ko-le-bky do hro-bu vždy-cky je ně-čí

Pfe

voice Povšim si toho Neruda ve fejetonu 1872 Za padesát let hrázastá Praha

Pfe

sfz

české ženy 0-1

BOBO

Miloš Štědroň: Je to možné? (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

10.

ml. *gliss e hem.*

cl. (in B) *gliss.*

soobam

klavir

existuje okolo čestí sít čísta vzdúňých cest. V jednotlivých regíonách jsou nečistěné vzdušná vlny... Věkdy tyto vlny mohou latentně existovat.

ml. *2a kobykan sul A/B*

cl. (in B) *gliss.*

soobam

klavir

Vimána má měnitelnou geometrii křidel... Při vstupu do nívaného vzdušného proudu je třeba nastavit geometrii křidel dle odporové směrnice.

mp

naturale

mp

Ivan Kurz: Jak létali bohové, (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

Školení H & S

Josef Marek
(17. 11. 1918)

3/1 Maestro [Gandemannus igitur]

Recit.

1870115

f, *marcato*

Pianoforte

f, *marcato*

Milí páni novináři : Seriózních deníků : Jakpak se vám dneska daří?

pp, *legato*

p, *legato*

Kdepak máte publikum?

sub. f, *legato*

mk. f, *legato*

© Josef Marek, 2012, Prague, Czech Republic
www.josefmarek.cz

All rights reserved
Printed in the Czech Republic

Josef Marek: Školení H&S (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

str. 2.

(Vzrůstající)
A ODIVÁ NA ZLATEM
NEMOHOUCNOST

A VTRHU
PRODÁVÁNÍ
DÍVĚT ČEST

simile

A POKÁLEVA
BEZÚHOVNÁ
VROCNOST

A UTLUMČENO TO
CO SILNĚ JEST

A UMĚNÍ JAK
PANAČKOVĚ
VLÍDE

post a post

A DOKTR BLBEC
KAŽE GENIUM

A LUMPŮVĚ SE
POSHIVAJÍ PRAVDE

A DOBRO BABĚ ŽEM
JAK SMEČETI DUM

crescendo u hlasu

simile

post a post cresc.

opřít

Emil Viklický: Sonet č. 66 (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)

12

31

|| Celý svět jest jeviště a všichni mužové

32

|| a ženy jsou pouze herci; vstupují a odcházejí zas a jeden

33

|| člověk hraje ve své době mnohé úlohy. *tam tam tam*

Jiří Těml: Divadlo svět (archiv Společnosti Zdeňka Fibicha)