

HUDEBNÍ OBSAH

Borodinova bohatýrská opera je nositelem několika základních ideových záměrů. Vyjadřuje velikost, nezkrušitelnou moc ruského národa, lásku k vlasti a výzvu k její obraně, nezbytnost jednoty a spolupráce všech složek národa (tento poslední záměr vyjadřuje negativně: Igor se vydává do boje na vlastní pěst, nevyčkává, až všechna ruská knížata povedou jednotný úder proti nepříteli, a proto podléhá).

Borodinovi šlo o to, vytvořit mohutné a barvitě obrazy ruské minulosti, vyvolat ovzduší a náladu bohatýrského eposu a ruské byliny, dát ožít postavám a situacím, majícím vůni starého Ruska i Orientu. A podobně jako Smetanova Libuše, oslavuje Kníže Igor mohutnost a sílu národního dávnověku, aby z ní čerpala povzbuzení přítomnost i budoucnost.

Borodin staví na protikladném působení výrazně narýsovaných postav a staví je hned do několika skupin. Ústřední postava opery, Igor, a k němu rovně přidružená Jaroslava, ztělesňují mravní jádro díla, hrdinnou a čestnou vytrvalost, krácející cílevědomě za dobrým cílem; proti nim jsou stavěny dva protiklady: především svět Polovců,*) kreslený jako společenství s rovnoprávnou národní kulturou a poměrně vyspělou civilizací, kterému však chybí ono mravní jádro, vědomí pevného a dobrého cíle; a pak postava Galického a jeho družiny, povrchních, zlovolných prostopášníků, k nimž se přechodně druží též postavičky hudeců Skuly a Jerošky, půso-

*) Polovci, kočovný národ kmene turkotatarského, vl. jménem Uzi, staročesky Plavci, nejznámější pod jménem Kumáni.

bící jako shakespeareovské vyrovnávání napjatých a tragických situací komikou (nelze tu souhlasit s V. V. Berezovským, který v nich vidí živel rušivý, ba přímo protivný).

Stálou životnost díla zajišťuje jeho výrazné vlastenectví, plnokrevná, živoucí kresba postav, ryze hudební vyjádření obsahových záměrů a čistý národní charakter hudby.

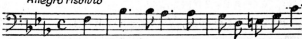
Borodinův hudební sloh stojí co do podílu myšlení melodickeho a harmonického asi mezi Musorgským, převážně melodikem a Rimským-Korsakovem, cítícím hlavně harmonicky. Více než oba však tíhne ke klasicismu, nemiluje romantickou neurčitost a citovou rozměklost. Libuje si v prostých, učených formách, plasticky zaokrouhlených melodiích, cítí však výrazně polyfonicky (to ovšem především v komorních a symfonických dílech).

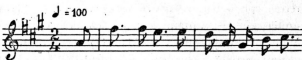
Jeho rytmika je živá, nezvyklá proti tradičnější rytmicke Kor-sakova, ale plynulá proti přerývané rytmicke Musorgského. Oba jmenované však předčí Borodin novátorstvím harmonickým, kde oblíba kvart a sekund v melodii se obráží v oblíbě sekund a kvart v harmonii. Zde působil silně na pozdější směry v hudbě, hlavně na francouzské impresionisty a ruskou hudbu nové doby.

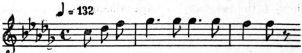
Borodin neužil ve své opeře žádné původní lidové melodie (podle svědectví ruských hudebních vědců), nýbrž tvořil sám — podobně jako u nás Smetana a Dvořák — melodie, jež vkládá lidu do úst, z hlubokého proniknutí do ducha lidové tvorby. Vrcholným projevem tohoto tvůrčího postupu je sbor vesničanů ve 4. jednání.

Při slovech „Ach, kde jsi“ objeví se v Jaroslavnině zpěvu názvuk na Igorův proslov z prologu, takt 5–6 („Však nezmění tu nikdo osud svůj“ – příklad 15a, b). Tento názvuk pak nese Jaroslavnin zpěv častěji, zejména v rozhovoru s Galickým (příklad 15c), a přesvědčivě dokresluje obraz ruské kněžny, vědomé své síly a důstojnosti.

Allegro risoluto

Př. 15a 

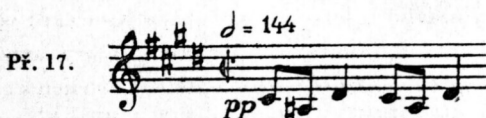
Př. 15b 

Př. 15c 

Bohatá dramatickým výrazem i vtipem je následující scéna Jaroslavny s dívkami, opakujícími nyní svou prosbu na vhodnější místo a jiným způsobem. Vážnost a naléhavost situace je geniálně spojena s lehounkým nádechem humoru, jak se dívkám nechce do toho, jmenovat násilníka, jak otálejí a mluví stále „kolem“, a jak po naléhání kněžny (opět názvuk na thema 15) a novém zdráhání konečně začnou jedna přes druhou v největším chvatu a rozčilení sypat svou obžalobu (duchaplné užití $\frac{5}{4}$ taktu v překotném tempu).

O myšlenkovém materiálu rozmluvy Galického a Jaroslavny bylo již pověděno, zbývá podtrhnout mistrovské zvládnutí všech odstínů charakteristiky obou postav i zvrátů v situaci.

Bojaři přicházejí zvěstovat neblahou zvěst. Hrozivě vystupuje motiv jejich zpěvů z hlubokých poloh do výše. Obludnost nebezpečí zavaluje nešťastnou kněžnu, jejíž úzkost se vzpíná s motivem 16, objevujícím se pak v půlových hodnotách za poplachu jako zhmotnění, zpřítomnění hrůzy. Důvěryplný a odhodlaný zpěv bojarů kněžně pomáhá, ale vzápětí znění zvonů oznamuje, že nepřítel je zde. V mohutné gradaci, vystavěné na zpodobnění zvuku zvonů a na vzrušeném, pobíhávém motivku 17 (na jeho argumentaci zaznívá nářek žen za scénou) vzchopí se bojaři s kněžnou v čele k obraně města. Na vrcholu zaznívá v plném zvuku orchestru drtivě motiv zatmění z prologu (10a) – neblahá předzvěst se vyplnila.



Druhé jednání nás přenáší rázem do úplně jiného ovzduší, do vlahé východní noci s jejími rozplývavými konturami a smyslným zemdlením. V jedné náladě před námi uplývá zpěv polovecké dívky (viz příklad 5b), tanec dívek i kavatina Končakovny (5c). Po krátkém intermezzu s ruskými zajatci a poloveckými strážemi vrací se zas úvodní měkce lyrická nálada. Mladistvý kníže Vladimír Igorevič, který upadl do zajetí se svým otcem po porážce u řeky Kajaly, zpívá o své lásce a touze a nalézá ozvuk u krásné dcery chánovy.

Obě tato čísla jsou slohově nadlehčena, aby tím tíživěji a opravdověji nyní zazněla arie Igorova, chmurné úvahy a bolestné vzpomínky poraženého vládce a vojevůdce, ústící do horoucího vyznání touhy po svobodě.

Pokřtěný Polovec Ovlur, který chce Igorovi dopomoci k útěku, je charakterisován dvěma motivy, které oba trefně vystihují jeho lstivost, opatrnost a úhořovitost (příklad 18a, b).



Př. 18a/b

V rozmluvě s ním vyvstává Igorovi na mysli okamžik slavnostního odchodu do boje (motiv v příkladu 9a), a tím i vědomí nutnosti pomoci svému národu. Prozatím však myšlenku na útěk odmítá.

Příkré protivy uzavírá v sobě postava chána Končaka: velkodušnost i lstivost, dobromyslnou hřmotnost i krvelačnou krutost. Igora si váží a uchází se o jeho přátelství i spojenectví. Motiv, který zaznívá při jeho příchodu (příklad 19), objevuje se často v mnoha obměnách; typickým jeho znakem zůstává vždy zmenšená kvinta či zvětšená kvarta.



Př. 19.

V rozmluvě s Igorem vízí se ke Končakovi obměny motivu 19, k Igorovi základní igorovský rytmus (za příkladem 1) a thema svobody (2).

Polovecký pochod zahajuje bezprostředně po velké baletní scéně původní *třetí jednání*. Jeho břesknost i barbarská útočnost skvěle doplňují charakteristiku poloveckého světa. S ním táhne domů s hojnou kořistí a zajatci chán Gzak. Když se s Končakem uvítají, zazní nesmazatelně se vrývající kvartová fanfára Polovců (příklad 20).



Př. 20.

Po sboru chánů (opět kvartový motiv), odcházejících se radit o dalších výbojích (a po sboru a tanci stráží, pocházejícím od Glazunova a téměř nikde nehraném), hovoří opět Ovlur k Igorovi; tento úryvek odpovídá jejich rozmluvě první, ovšem s opačným vyústěním. Končakovna, která vše vyslechla, vášnivě zadržuje mladého knížete a Igor je nakonec nucen prchnout sám. Jejich tercett je vystavěn na hudbě z dokončené části Borodinovy opery *Mlada*. Zaznívá tu motiv, pojatý pak Glazunovem výrazně i do přede hry (příklad 21) a blízký obrazu Končakovny, a motiv Igorův (2). Srážné finale, užívající motivů Končakova (19), sboru chánů a poloveckých fanfár (20), napsal podle dochovaných náčrtků a záměrů Borodinových Glazunov stejně jako většinu hudby tohoto dějství.



Pláč Jaroslavnin, uvádějící poslední, *čtvrté jednání*, soustřeďuje v sobě všechny stesk, všechnu bídu a neštěstí národa, jehož vůdce a otec byl poražen a zajat a jehož majetek i život těžce utrpěl nájezdy a pustošením nepřátel. Držená oktáva fis'-fis'' naléhavě kreslí bezútěšnost a prázdnotu udepané země a utištěného lidu. (Příklad 22).



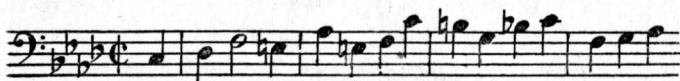
Hlavní myšlenka „Pláče“ je motiv 3, přenesený do měkkého tónorodu a střídá se s myšlenkami dalšími, velmi blízkými. Ozývá se také motiv loučení (příklad 11), rozvedený dovětkem.

Sotva dozní táhlé tóny „Pláče“ v orchestru, ozvou se z dálky nové táhlé zvuky – přicházející zástup ožebračených, zbídačelých vesničanů zpívá polyfonicky, a přece tak prostě lidově znějící píseň o svém utrpení. Tento vrcholný projev Borodina vcítění do duše národa je současně jedním z vrcholů jeho svérázného umění vokální polyfonie.

Po odchodu vesničanů pozoruje kněžna smutnými očima spálenou, zničenou krajinu – tu vidí přijíždět jezdce. V úzkosti

před novými bédami ozývá se motiv 16 (vždyť to zase mohou být Polovci!), ale úžas vystřídá brzy závratná radost: „Manžel můj se vrátil!“ Z motivku na tato slova je rozpředen přechod k jásavému dvojzpěvu, stavěnému z motivu 4b a motivu „snu“ (14). Při Igorově vyprávění zaznívá baladický motiv 23, ozvavší se po prvé v 3. dějství po návratu Gzakově se zajatci (toto místo se však vypouští).

Př. 23.

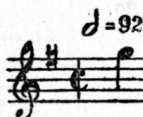


Posměch, zaznívající z písničky šumařů, mění se v údiv a strach: přidali se k straně Igorovi nepřátelské, nyní se Igor vrátil... Zrození spásného nápadu ve Skulově hlavě je neodolatelným příkladem Borodinova smyslu pro humor: z jednotlivých tónů skládá se znovu motivek „gudku“ a vplouvá do motivku vyzvánění (příklad 24).

A po vysvětlení celé věci sběhnuvšímu se zástupu notují šumaři novou píseň, s názvukem na motiv 9c z prologu. Mohutný a jásavý sbor všeho lidu (příklad 25) pozdravuje plesně knížete a jeho choť.



Př. 24.



Př. 25.

V orientalismu navazuje Borodin na Glinku, zejména na jeho Ruslana a Ludmilu, jeho odkaz však značně obohacuje a stává se inspirátorem Rimského-Korsakova (hlavně jeho Šeherezády).

V duchu orchestrální věty, v její stavbě a zvukovosti jeví se vliv Lisztův, jinak lze však Borodina pokládat za zjev z novoruské školy po Musorgském snad nejsvráznější.

Borodinova blízkost ke klasicismu se projevuje také v jeho názoru na operní formu. V jednom dopise píše: „Přitahuje mne zpěv, kantiléna, nikoli recitativ... Kromě toho přitahuji mne formy zakončenější, zaokrouhlenější, širší... Podle mého názoru v opeře, stejně jako v dekoraci, nemají místa mělké formy, detaily, drobnosti; vše má být kresleno velkými tahy, jasně, výrazně a pokud možno prakticky pro provedení, jak vokální, tak orchestrální. Hlasy mají být v popředí, orchestr v pozadí.“

Skutečně také Borodin se v Igoru nebojí užít formy klasické opery, rozčleněné v zaokrouhlená čísla, i když přechody navázaná, a vyjadřovat jevištní dění širokými plochami arií a jiných forem sólového zpěvu, prokomponovaných recitativů, ensemblů, baletních čísel a finál. Zásadně neužívá wagnerovského nepřerušovaného toku orchestrální věty s deklamovaným zpěvem a důmyslného, často však papírového přediva příznačných motivů. Příznačných motivů neužívá vlastně vůbec, bližší je mu spíše princip návratných myšlenek ve smyslu Cherubiniho a příbuznosti motivů, připínajících se k jednomu obsahovému okruhu. Příznačné motivické souvislosti se do

opery dostaly až při jejím dokončování po skladatelově smrti, hlavně vlivem Glazunovovým.

Dramatičnost Knížete Igora spočívá spíše ve vzrušeném vy-
hrocení jednotlivých scén a situací a v kresbě charakterů, než
ve vytváření jednotně sevřené a logicky nutné dramatické linie
celku, se zauzleními, obraty a rozuzlením. Tak je tomu ostatně
u převážné většiny ruských oper a souvisí to s odlišným po-
jímáním dramatičnosti vůbec. Tím se dosahuje oné epické šíře,
barevné propracovanosti a náladové síly scén, ztrácí se ovšem
na soustředěnosti celkového účinu.

Borodin zásadně neilustruje, nepopisuje, ale pracuje výra-
zově, líčí a vyjadřuje čistě hudebními prostředky obsah. Ši-
roké, rozvinuté arie osvětlují obraz s několika stran a ukazují
diváku vnitřní procesy hrdinů (Igor, Končak, Jaroslavna),
ariosa a kavatiny tlumočí jednotlivé nálady (Končakovna,
Vladimír Igorevič), podobně jako písně (Galický, hudci), kde
se však forma ukazuje do tvarů co nejpravidelnějších a obsah
se stává obecnějším.

Hudebním jádrem opery je soubor motivů, soustředěný ko-
lem postavy knížete Igora. Tyto motivy nejvýrazněji vystupují
v jeho velké arii v 2. dějství, která je tak vlastně středem celého
díla, s protipólem, který tvoří slavné polovecké tance, v nichž
je jakoby shrnuta celá náplň světa poloveckého. Kolem těchto
dvou ohnisek seskupují se pak ostatní myšlenky a obrazy.
Povšimneme si proto nejprve jich.

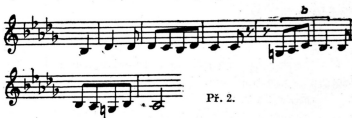
Volný, vážný úvod k arii – jím také počíná předehra opery –
má obsah převážně harmonický (příklad 1.). Je skvělým do-

kladem toho, jak v několika taktech zachytí Borodin jak postavu a její situaci, tak výrazný kolorit národní.



Př. 1.

Již počáteční recitativ nasazuje charakteristický rytmus k Igorovi se vířících themat – (p)  a po krátké vzpomínce na motiv zatmění z prologu (příklad 10b) zazní výrazné a pathetické hlavní thema Igorovo, mohli bychom snad říci „thema svobody“ (příklad 2).



Př. 2.

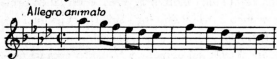
Zpěvně lyrické druhé vedlejší thema (příklad 3) vztahuje se k Jaroslavně, a z jeho dovětku (příklad 4a) je vytvořena hlavní myšlenka dvojzpěvu Jaroslavny a Igora při setkání v posledním jednání (jásavé splnění touhy), objevující se také v předešle (příklad 4b).



Př. 3.



Př. 4a



Př. 4b

Polovecké tance se sborem jsou rozložitým, neobyčejně barevným a jiskřivým baletním intermezzem, v němž jako by se slévala všechna nádherymilovnost, vášnivá a živočišná smyslnost orientu. Úvodní myšlenka (příklad 5a), svým plynutím obrysem a měnlivým rytmem hned navodí vůni východu. S ní ostatně jsou velmi příbuzné i motivy písně polovecké dívky i kavatiny Končakovny (příklad 5b, 5c), měkkých, vlahých a lehounce monotonních linií, i jeden z dalších motivů tanců.



Př. 5a



Př. 5b



Př. 5c

Př. 5d



Hlavní myšlenka, provázející tanec dívek, je podobného rázu, s vznosnou počáteční kvintou (příklad 6). K tanci mužů zaznívá zprvu fanatický a groteskní motiv v sólovém klarinetu (5d), pak energická obměna motivu 5. Všeobecný tanec provází myšlenka v metru třídobém (příklad 7), objevující se v jiné podobě (příklad 7b) po prvé jako jedna z vedlejších motivů v arii Končakově; její obměna v $\frac{4}{4}$ taktu provází nejprve vstup stráží při rozmluvě Končaka s Igorem („Hej, otrokyně přiveďte!“) a ozve se před závěrečnými takty celého baletu. Při tanci chlapců zní střemhlav se řítící motiv (příklad 8), příbuzný s hlavní myšlenkou 6., s níž se pak také v neobyčejně účinném nápadu polyfonickém spojuje, zobrazuje tak spojení tance chlapců a otrokyň. Strhující stretta užívá motivů 5d, 5a, a motivku s výraznou synkopou; vše se slévá do vířivého a mohutného proudu.

Př.
6.

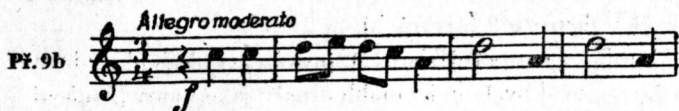
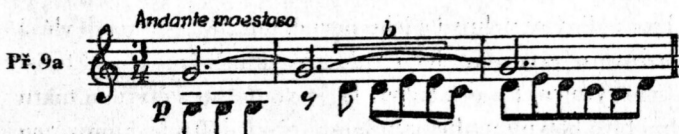




Př. 8.

V dalším budeme sledovat hudební obraz opery v posloupnosti dějové, především na číslech, pocházejících zcela od Borodina, a spatříme vnitřní souvislosti v hudební charakteristice jednotlivých skupin postav.

Slavnostní, poněkud napjatá nálada počátku *prologu* ústí do oslavného zpěvu lidu, jenž se účastní rozloučení s Igorem a jeho plukem (příklad 9a, b). Úryvek v příkladu 9a rozrůstá se v pevném unisonu mužského sboru do projevu nezlomné vůle národa (příklad 9c).



Zatmění kreslí Borodin přízračnými sekundakordy v dechových nástrojích a tremolovanou prodlevou ve smyčcích

(příklad 10a), pak plíživými chromatickými chody v basech a motivech, v lesních rozích s dusítky (10b).

Př.
10a

Moderato

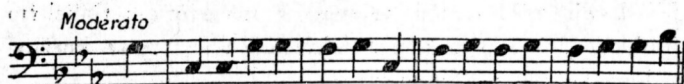
Př.
10b

Igor jediný se nehrozí a jeho pevné, mužné vystoupení vlévá sebedůvěru ostatním. Jeho zpěv, se zmíněným charakteristickým rytmem (za příkladem 1), se ve třetím a čtvrtém taktu velmi blíží hlavnímu thematicu Igora (příklad 2) a je doprovázen osminovými figurami, jejichž tříosminové předtaktí má kořen rovněž v thematicu 2 (úryvek b).

Akordický motiv (příklad 11), provázející příchod a odchod kněžen – snad bychom jej mohli označit jako motiv „loučení“ –, ozve se také v Pláči Jaroslavnině i v jejím duetu s Igorem v posledním jednání.

Př. 11.

Krátký zpěv knížete Galického přináší podstatný materiál jeho hudebního obrazu, z něho se pak vytváří jeho píseň i účast na rozmluvě s Jaroslavnou v prvním dějství (příklad 12a, b).



Př. 12.

Prvý obraz prvního jednání, pitka na dvoře Vladimíra Galického, je uveden oslavným voláním a písničkou šumařů, jejíž refrén zpívá sbor. Kvartové kroky ve volání „Sláva!“ jsou protějškem ke kvartám ve fanfárách Polovců (příklad 20). Motiv Skulovy písničky (příklad 13) je využíván k hojným charakteristickým obměnám, jeho druhé půlky se ujímá i Galický („Hoj, vy baby“), když odhání dívky, jež přišly prosit za svou unesenou družku.



Druhý obraz počíná ariosem Jaroslavniným. Z jeho thematického materiálu je nejvýraznější „motiv snu“ (příklad 14), jedna z prvních hudebních myšlenek, vytanuvších Borodinovi při kompozici Igora. Tato myšlenka zazní pak – jako „vyplnění snu“ – v duetu Jaroslavny s Igorem v posledním dějství jako kontrastní zpěvná myšlenka.

