

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Dagmar Lukajová

Ludvík Vítězslav Čelanský: Písňová tvorba

The Songs of Ludvík Vítězslav Čelanský

Praha 2012

vedoucí práce: Prof. PhDr. Marta Ottlová

Mé poděkování patří paní prof. PhDr. Martě Ottlové za vstřícný a laskavý přístup při vypracování této bakalářské práce

*Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů
Zároveň souhlasím se zapůjčením a používáním této práce ke studijním účelům*

V Praze dne 10. 1. 2012

Dagmar Lukajová

0. ÚVOD

Tato bakalářská práce se zabývá písňovou tvorbou Ludvíka Vítězslava Čelanského. Předmětem této práce je zpracování dostupných informací ohledně Čelanského písni a následný přehled jeho písňové tvorby a její zařazení na základě vybraných typů do kontextu doby.

Úvodní kapitola pojednává nejprve o vývoji písně v 19. století a první třetině 20. století a následně o Čelanského písňové tvorbě. Dále následují údaje o jednotlivých písních a jejich pramenné základně. Analytická část obsahuje textovou a hudební analýzu vybraných písni a popisuje, jakými prostředky je dotvářen smysl zhudebňovaného textu.

V Závěru jsou charakterizovány prostředky, které Čelanský používá při kompozici svých písni včetně způsobu uchopení básnického textu.

1. OBSAH

0. ÚVOD.....	4
1. OBSAH.....	5
1. 1 STRUČNÝ ŽIVOTOPIS LUDVÍKA VÍTEŽSLAVA ČELANSKÉHO.....	6
2. PÍSEŇ V EVROPĚ 19. STOLETÍ A PRVNÍ TŘETINY 20. STOLETÍ.....	7
2. 1. PŘEHLED.....	6
2. 3. ČELANSKÉHO PÍŠŇOVÁ TVORBA.....	14
3. PÍSNĚ L. V. ČELANSKÉHO.....	16
3. 1. LITERATURA O PÍSNÍCH L. V. ČELANSKÉHO.....	18
3. 2. STAV PRAMENNÉ ZÁKLADNY.....	19
3. 3. ANALÝZA TEXTOVÝCH PŘEDLOH A PÍSNÍ.....	20
3.3.1 Píseň o matičce.....	20
3.3.2. Písně na slova J. V. Sládka a Karla Želenského - výběr.....	26
3.3.2.1. Janek, č. 1.....	26
3.3.2.2. Sen, č. 5.....	31
3.3.2.3. Ženuško moje, č. 6.....	39
3.3.2.4. Účet, č. 8.....	44
3.3.2.5. Pivečko, č. 9.....	49
3.3.2.6 Ach, kdo zapomíná, č. 10.....	56
3. 4. PŘEHLED ZÁKLADNÍCH ZNAKŮ ČELANSKÉHO PÍSNÍ.....	62
3. 5. SROVNÁNÍ ČELANSKÉHO A NEŠVEROVA ZHUDEBNĚNÍ BÁSNĚ „ACH, KDO ZAPOMÍNÁ“.....	63
3.5.1. Stručný životopis Josefa Nešvery.....	63
3.5.2. Analýza Nešverova zhudebnění této básně.....	64
3.5.3 Nešverovo a Čelanského uchopení zhudebňovaného textu ve vztahu k formovému řešení písně.....	68
3.5.4. Čelanského a Nešverovo uchopení básnického textu.....	69
3.5.5 Přehled základních znaků písně Josefa Nešvery.....	70
4. ZÁVĚR.....	71
5. SEZNAM LITERATURY.....	73

1. 1. Stručný životopis Ludvíka Vítězslava Čelanského

Český dirigent a skladatel¹. Narodil se 17.7. 1870 ve Vídni, zemřel 27. 10. roku 1931 v Praze. Byl synem kapelníka Jana Čelanského a zpěvačky Marie Čelanské. Po studiu gymnázia v Havlíčkově Brodě a učitelského ústavu v Kutné Hoře studoval v letech 1892 – 1894 skladbu na pražské konzervatoři a dějiny kultury a herectví u E. Chvalovského na Dramatické škole Národního divadla. Krátce studoval též zpěv v pěvecké škole Františka Pivody a Růženy Maturové. Uplatnil se jako divadelní kapelník v Plzni v letech 1895 – 1896 a v Záhřebu v letech 1898 – 1899.

Od srpna 1899 do června 1900 působil v Národním divadle v Praze jako sbormistr a 3. kapelník. Jako divadelní kapelník působil později i ve Lvově a ve Varšavě, v Petrohradu dirigoval symfonické orchestry a v letech 1909 – 1910 byl dirigentem v Paříži v divadle Apollo. V roce 1901 založil Českou filharmonii ze členů stávkujícího orchestru ND. V roce 1907 zorganizoval a řídil operu v Divadle na Vinohradech. Zde opět dirigoval v letech 1913 – 1914. V roce 1915 – 1916 byl dirigentem opery v Plzni a nastudoval zde v roce 1916 Smetanovu Prodanou nevěstu a Dalibora a Dvořákovu Rusalku.

V letech 1918 – 19 byl šéfem České filharmonie a od roku 1919 do roku 1921 byl dirigentem Šakovy filharmonie v Praze. Poté působil hlavně jako pedagog. V roce 1927 dirigoval v Záhřebu Prodanou nevěstu. Skladatelsky se uplatnil jako autor jednoaktové opery *Kamilla* (1896/7), u které je zároveň i autorem libreta, a především v melodramech *Žebrák* (pro recitátora a orchestr, I. Turgeněv), *Země* (Vrchlický; oba z r.1894), *Balada o duši Jana Nerudy* (1895), *Česká píseň* (1902; Vrchlický), *Zvony* (1903; E. A. Poe), *Tryzna našim padlým* (1919; J. Kvapil) a scénický melodram *Bratři* o jednom dějství (J. Leger). Ze symfonické tvorby stojí v popředí symfonická trilogie *Adam*, *Noe* a *Mojžíš* (1915 – 18), symfonická báseň *Hymnus slunci* (1919) a symfonie *Z mého života*. Písně skládal především na texty J.Kvapila, J. V. Sládka a F. S. Procházky.

Přeložil také několik operních libret, např. ke Glinkově opeře *Život za cara* nebo k opeře *Werther* od J. Masseneta.

¹ Pozn...: shrnuto na základě: Čelanský, Ludvík Vítězslav; in: Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček (ed.), Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 1, Praha 1963, s. 185, Bohumír Štědroň

2. PÍSEŇ V EVROPĚ 19. STOLETÍ A PRVNÍ TŘETINY 20. STOLETÍ²

2. 1. Přehled

V Evropě v 19. století se vyskytují dvě kategorie (dva typy) písňového repertoáru. Od daleko méně početné „vážné kategorie“ s hlubším hudebním a myšlenkovým obsahem a zpracováním se postupně oddělila kategorie tzv. „populárních písní s méně komplikovanou hudební strukturou a odlehčeným obsahem. Do této kategorie můžeme zařadit i písně lidové. Tyto dvě kategorie se vyskytovaly ve všech evropských zemích. Zatímco někteří skladatelé preferovali jenom jednu kategorii, jiní přispívali svojí tvorbou do obou.

V obou uvedených typech písňového repertoáru převažují písně s klavírním doprovodem, výjimečně ještě s dalším obligátním nástrojem či dalším zpěvním hlasem nebo ve formě kvartetu. Četné jsou i úpravy původně divadelní hudby.

Hlavním parametrem pro rozlišení repertoárové kategorie písně jsou *znaky klavírního doprovodu*: populární typ písně byl obvykle podložen jednoduchým doprovodem, který korespondoval s jednodušší harmonickou strukturou, vážný typ písně kladl důraz na propracovanou klavírní fakturu, která často zrovnoprávovala klavírní part se zpěvem. Klavírní part dokresluje textový obsah, pro nějž je častým námětem hledání paralel přírodních a duševních stavů a bouří. Dalším možným kritériem pro odlišení repertoárového typu je *skladatelův přístup k deklamaci (a formové řešení z něj vycházející)*: Populární repertoár inklinuje ke kvadraticky utvářeným melodiím, ne nepodobným melodiím z předcházejícího století. Častá je strofická forma písně s doslovným opakováním doprovodu ve všech slokách. I když se skladatelé vážných písní nikdy úplně nezřekli principů strofické písně, upřednostňovali písně prokomponované, které nejlépe umožňovaly do všech detailů vyjádřit všechny nuance textové předlohy.

Kromě písní spadajících jednoznačně do jedné z těchto dvou kategorií, vznikají samozřejmě i písně, ve kterých se mísí prvky obou kategorií. Některé prvky mají obě kategorie společné, např. oblíbené byly variované strofické písně (s drobnými modifikacemi v dalších slokách,

²Tyto informace jsou čerpány z hesel *Song* a *Song cycle* ze slovníku The New Grove Dictionary of Music and Musicians:

Geffrey Chew a další, *Song*, in: Stanley Sadie + John Tyrell (ed.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. vyd., sv. 23, London 2001, s. 704 - 716
Susan Youens, *Song cycle*, in: (tamtéž), s. 704 - 716

Peter Jost a další, a heslo *Lied* čerpáno ze slovníku Die Musik in Geschichte und Gegenwart:
Lied, in: Ludwig Finscher (ed.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, sv. 5, Kassel 1996, sl. 1259 – 1328

umožňující přizpůsobení deklamace i smyslu textu v průběhu básně).

„Vážná“ píseň 19. století byla doménou **německých** skladatelů. Zakladatelská role na tomto poli přísluší Franzi Schubertovi, který navázal na dnes méně známé autory, jako byli např. Carl Friedrich Zelter (1758-1832) a Zumsteeg. Tito Schubertovi předchůdci, kteří v duchu 18. století vycházeli z požadavku, formulovaném J. W. Goethem, že skladatel má uvést posluchače hudebními prostředky do základní nálady básně a s pomocí hudebního proudu nechat výrazně deklamovat zhudebňovaný text, poskytli Schubertovi východisko pro vytvoření vlastní bohaté a různorodé písňové tvorby s jejím potenciálem především v rovině textové interpretace a utváření hudební struktury, která z textu vychází. Schubertova tvorba zahrnuje písně nejrůznějších formových řešení, od strofických (např. *Heidenröslein*, 1815) a přechodných typů (variovaných strofických, které celkově převládají) po prokomponované (např. *Ganymed-Hymne*, 1817). Téměř polovina všech Schubertových písní vznikla v letech 1815-17. Vedle četných písní na Goethovy básně zhudebňoval i básně nepřiliš známých autorů, např. G. Ph. Schmidta (*Der Wanderer*, 1816) a Wilhelma Müllera (dva nejznámější cykly: *Die schöne Müllerin*, 1823 a *Die Winterreise*, 1827).

Schubertovi současníci, jako například Conradin Kreutzer či Ludwig Berger (1777-1839) rozvíjeli spíše kompoziční principy písně 18. století.

Pozdější skladatelé Felix Mendelssohn-Bartholdy a Johannes Brahms navazují na Schuberta ve vyvážení zpěvního a klavírního partu, přičemž Mendelssohnova tvorba je pokládána za spíše konzervativní a samostatně nepřispěla k dalšímu vývoji písně. Jako žák Zeltera a později Bergera pokračuje v odkazu „berlínské písňové školy“ 18. století. Ke zhudebnění si vybírá hlavně básně od Goetha, J. von Eichendorffa a Heinricha Heineho. Jeho sestra, skladatelka Fanny Hansel-Mendelssohn, zkomponovala přibližně 300 písní v podobném stylu.

Přínosný je vklad Roberta Schumanna, který dále rozvinul rapsodický element Schubertových písní, zejména v klavírním epilogu cyklů *Dichterliebe*, *Frauenliebe und Leben* (Heine, Chamisso, oba z r. 1840). Schumann zhudebňuje podobně nejen texty básníků nové německé generace: Rückerta, Eichendorffa (*Liederkreis* op. 39), L. Uhlanda a H. Heineho (*Liederkreis* op. 24), ale také starší Goethovy texty (*Wanderers Nachtlied - Über allen Gipfeln ist Ruh*). Schumannův přístup ke kompozici písně je výrazně nový. S cílem hudebně ještě více vyzdvihnout básnický text, utváří výraznou zpěvní linku s charakterizujícím klavírním doprovodem. Nespokojuje se zpřítomněním základní nálady, ale vystihuje i nejdrobnější textové nuance a detaily. V klavírní sazbě se nespokojuje jenom s jednoduchými figuracemi, ale je propracována až k faktuře charakteristické pro sólovou klavírní skladbu. Písně na slova stejných básníků sjednocuje v cykly, které jsou dále stmelovány tonálním rozvrhem a

využitím spřízněných motivů a celkovým charakterem. Schumannovy písně se postupně staly reprezentantem *německé romantické písně*.

Z Schumannových současníků je třeba ještě zmínit Roberta Franze, který je autorem velmi rozsáhlého písňového díla (kolem 350 písní). Vycházel pravděpodobně ze Schuberta i Schumanna, byl ovlivněn i starou lidovou písní, církevní hudbou (modalita) a hudbou barokních autorů (Bach, Händel). Z kompozičních principů v písni často využívá půdorysu variované strofické písně a zdvojení zpěvního hlasu v klavíru. Ke zhudebnění si vybírá básně stejných autorů jako Schumann či Mendelssohn. Nejvýznamnější část (asi čtvrtinu) jeho písní tvoří zhudebněné básně Heinricha Heineho.

„Novoněmečtí“ skladatelé Wagner a Liszt mají na písňovou tvorbu značný vliv, a to nejen vlastními kompozičními počiny, ale i teoretickými spisy z padesátých let, v nichž své ideje propagovali. Po svých raných dílech (*Faust*, 1831) a několika písních z francouzského období a doby pobytu v Rize se Wagner k tomuto druhu navrácí v písních, které vznikly v Zürichu (*Wesendonck-Lieder*, 1857-58). Od druhé poloviny století už se skladatelé neomezují na doprovod písní klavírem, ale využívají i bohatých barev orchestru - vedle Wagnerových *Wesendonck-Lieder* komponovali písně s orchestrem i Gustav Mahler či Hugo Wolfa.

Liszt napsal více než 80 písní, většinou na texty Goetha, Schillera, Heina, Rückerta, Uhlanda a dalších, zhudebňuje také básníky italské (Petrarca), anglické (Tennyson) a maďarské (Petöfi). Již v jeho písních se objevují principy tematické a motivické práce, které uplatňuje ve svých pozdějších symfonických básních.

V návaznosti na přínos autorů novoněmecké školy komponují své písně Peter Cornelius (1824-1874), Adolf Jensen, Eduard Lassen, Felix Draeseke a August Gottfried Ritter.

Peter Cornelius byl zároveň básník, mnohé písně napsal na své texty, jako např. cyklus *Traer und Trost* (op. 3, 1854), *Lieder* op. 4 (1854) nebo *Weinachtslieder* (op. 8, 1856). V těchto cyklech se prolíná duchovní a světská píseň.

Jensenovy písně vycházejí ze Schumanna a v mnohém navazují na Liszta, zejména brilantností a závažností klavírního partu, který dominantně určuje linii zpěvního partu.

Písňová tvorba J. Brahmsa, čítající 204 sólových písní, se vyznačuje zcela opačnými principy, které deklaroval i slovně. Ze známého Brahmsova prohlášení (v dopisu Claře Schumannové z roku 1860) je patrné, že jeho názor na písňovou tvorbu se odlišoval od současného vývoje. Sám prosazoval návrat k principům lidové písně a píše jejich úpravy. V písních využívá variovanou strofickou formu a prostou, zpěvnou melodiku. Pouze v krátkém období okolo roku 1860 Brahms na poli písňové kompozice experimentuje a dospívá k prokomponovaným

formám (např. *Lieder* op. 32 na text Augusta vom Platen a G. F. Daumera).

Ve svých písních klade Brahms důraz na basovou linii v klavíru a kontrapunktické propojení s daným motivem (*Liebestreu*, op. 3/1, R. Reinick, 1853). Celkově Brahms vychází spíše ze Schuberta, i když básně klasiků a romantiků německé literatury (Goethe, Schiller, Eichendorff, Heine) zhudebňuje minimálně. Vybírá si spíše básně méně známých autorů pro jejich náladu, kvalita samotných básní není pro něj až tak důležitá. Možná i pro to, že chce hudebně dotvořit jejich náladu a mít větší prostor pro samostatný hudební obraz, což u dokonalých textů prakticky není možné. Brahms také zhudebňuje básně v lidovém tónu a básně s tématy z východní Evropy a Orientu (G. F. Daumer, J. Wenzig, S. Kapper). V závěrečném období píše Brahms písně s rezignujícími a smutnými texty: *Mit vierzig Jahren* (op. 94, 1884, Rückert) či *Auf dem Kirchhofe* (op. 105/4, 1866, D. von Liliencron). Brahmsovy písňové cykly se vyznačují zároveň vnitřní propojeností s kontrastem, někdy jsou označovány jako „Liedbouquet“. Důležité jsou *Romanzen aus L. Tied's Magelone* (op. 33, 1861-9) a za vrchol tvorby jsou považovány *Vier ernste Gesänge* (op. 121, 1896) na autorem vybrané biblické texty. Uplatňují kombinace archaických postupů ve vedení hlasů a v deklamaci, orchestrálně utvářený klavírní part a moderní modulační strukturu. Úseky Bible jsou v rámci cyklu řazeny s gradujícím záměrem a vyústí v oslavu velikosti lásky.

Výraznou orientaci na deklamační stránku písní zastupuje v Německu ke konci 19. století Hugo Wolf, u kterého stojí píseň zcela ve středu skladatelského zájmu. Napsal celkem asi 300 písní, z nichž většina patří do některého z pěti cyklů: *Gedichte von Eduard Mörike* (53 písní, 1888), *Gedichte von Joseph von Eichendorff* (20 písní, 1880, 1886-8), *Gedichte von Johann Wolfgang Goethe* (51 písní, 1888-9), *Spanisches Liederbuch (1888-9, 44 světských a duchovních písní na texty Heyseho a Geibela)*, *Italienisches Liederbuch* (1890-1, 1896, 46 písní, text J. Heyse). Wolf komponuje také humoristické písně, jako například *Storchenbotschaft* (č. 48 v cyklu *Mörike-Lieder*). Označení „Gedichte von...“ naznačuje skladatelovův přístup k básním a jejich tvůrcům, který je příbuzný schumannovskému úhlu pohledu. Wolf ve svých písních uplatňuje estetická maxima novoněmecké školy, výrazná je spjatost hudby s textem a z ní vycházející časté užití chromatiky či intervalů pro zpěv netypických. Zároveň Wolf nerezignoval na kantabilní, pravidelně členěné melodie, pokud nejsou v rozporu s jeho aktuálním kompozičním záměrem a čtením básně. Těžiště důležitosti se přesouvá na klavírní part, který zde výrazně interpretuje smysl textu, přijímá orchestrální charakter a využívá prvky typické pro orchestrální doprovod (tremola).

Mnoho ze svých písní Wolf instrumentoval pro symfonický orchestr, případně pro sbor a orchestr.

Pozdní Wolfovo dílo *Drei Gedichte von Michelangelo* (1897) se vyznačuje redukcí kompozičních prostředků, střízlivostí klavírního partu a prostými melodiemi.

Vliv německé vážné písně ovlivnil také tvorbu **českých** skladatelů. Němčina byla jazykem běžně používaným v českých zemích 19. století a čeština se začala prosazovat postupně. Vidíme to i na tvorbě Jana Jakuba Ryby, který komponuje na německé texty, a současně se stává průkopníkem písní na český text. Rybova tvorba zahrnuje *Zwölf böhmische Lieder* (1800), *Neue böhmische Lieder* (1808), *Dobrá Bětulinka* (1808) a balada *Lenka* (1808). Dalším skladatelem byl Václav Jan Tomášek (1774-1850), jehož písňová tvorba čítá čtyři sbírky, např. *Starožitné písně Rukopisu Královédvorského* (1825). Ve sborníku redigovaném Františkem Škroupem *Věvec zpěvů vlastenských uvitý a obětovaný dívkám vlastenským* z let 1835-39 a následujícím sborníku s názvem *Věvec* z let 1843-44 najdeme písně nejen od autora sborníku, ale také od Jana Nepomuka Škroupa, Jana Bedřicha Mottla nebo Jana Augusta Vitáska. Vitásek komponuje písně na české i na německé texty, mj. *Žalostná píseň na smrt milenky* z r. 1806, *Sechs neue Gesänge* z roku 1808 či příležitostně komponované písně jako *Marš každého Čecha ctného* (1809?) a *Vzhůru, Češi, pojďme směle* (rok vzniku neuveden). Podobně na české i německé texty skládá Jan Bedřich Kittl (1806-1868): např. *Zahradník*, *Nevěsta předoucí*, *Drei Gesänge*, *Drei Lieder* nebo *Sechs Gesänge*. Jan Václav Hugo Voříšek (1791-1825) komponuje písně především na německé texty, například *An Sie*, *Das Täubchen* nebo *Der Frühlingsregen*.

S výraznými skladatelskými zjevy Bedřichem Smetanou a Antonínem Dvořákem vstupuje česká píseň na kvalitativně jinou úroveň. Zatímco Smetana se věnuje písním jenom okrajově, upřednostňujíc ve vokální tvorbě útvar opery (cyklus *Večerní písně*), Dvořák představuje vyvrcholení české písňové tvorby 19. století i v mezinárodním měřítku. Zejména cykly *Cypřiše* (1865), *Moravské dvojzpěvy* (1875-76, 79), *Cigánské melodie* (*Zigeunermelodien*, 1880) a *Biblické písně* (1894) se staví vedle nejlepších cyklů Schumanna a Brahmsa.

Paralelně s Dvořákem tvoří i Karel Bendl (1838-1897), z jehož tvorby můžeme vyzdvihnout *Šest písní z rukopisu královédvorského* (1875), *Cigánské melodie* (1882) nebo *Cypřiše* (1882), i Vilém Blodek (1834-1874), který zaujal hlavně cyklem *Milostné písně* (1874). Karel Kovařovic (1862-1920) píše kromě písní s klavírním doprovodem *Osmero písní* (1881) a *Jarní květy* (1888) také orchestrální písně *Báj* (1879), *Smrt* (1881), *Svítání* (1917) a *Slovácká* (1917). Vojtěch Hřímálý (1842-1908) složil *Pět písní v národním slohu* (1873) a cykly *Lidská duše*, *Anif*, *Žal* a další. Na přelomu 19. a 20. století českou písňovou tvorbu zastupují díla Josefa Suka, Vítězslava Nováka, Josefa Bohuslava Foerstera a Leoše Janáčka, který vnáší do písňové tvorby svůj osobitý vklad.

Slovenskou písňovou tvorbu reprezentuje především výrazný skladatelský zjev Eugena Suchoně (1908-1993).

Písňovou tvorbu v **Rusku** zpočátku ovlivňují sbírky lidových písní z konce 18. století. *Ruské písně* se stávají formou sui generis. Velmi rozšířeným a oblíbeným typem je *romans*, který vzniká později asi od roku 1825 ve stylu francouzské písně a s francouzským textem. Za představitele těchto písní jmenujme především Michaila Ivanoviče Glinku (1804-1857) a Alexandra Sergejeviče Dargomyžského (1813-1869). Zpěvní hlas nese známky ruského národního koloritu. V pozdějších letech se věnovali formě *Romansu* hlavně Sergej Rachmaninov (1873-1943) a Nikolaj Karlovič Medtner (1880-1951). Velmi významná je písňová tvorba autorů „Mocné hrstky“, zvláště Modesta Petroviče Mussorgského (*Písně a tance smrti*, 1874-7), který dále rozpracovával deklamační styl Dargomyžského a přiblížil se k vyjádření strohému realismu. Jako první dospěl k deklamačnímu stylu přímo spjatému s konkrétním jazykem. Mussorgskij svou tvorbou výrazně přispívá k vývoji této formy a směřuje k principům písňové tvorby 20. století. Zatímco Petr Iljič Čajkovskij se písní věnovali spíše okrajově, ve tvorbě Alexandra Porfiroviče Borodina (1833-1887) a Nikolaje Rimského-Korsakova (1878-1940) zastává písňová tvorba významné místo.

Polská píseň vznikla z divadelní písně a francouzské písně na konci 18. století a později byla modifikována pod vlivem německé písně. Stanislaw Moniuszko (1819-1872) ve svých více než 300 písních uplatňuje vlivy polských lidových písní a tanců. Frédéric Chopin (1810-1849) složil 20 písní na texty St. Witwického a Adama Mickiewicze. Využívá strofického principu formování.

Ve **Švédsku** reprezentuje písňovou tvorbu Adolf Fredrik Lindblad (1801-1878), ovlivněný tradicí berlínské školy a zároveň inspirovaný švédskou lidovou písní. Díla **dánských** skladatelů Johanna Petera Emilia Hartmanna a Nielse Wilhelma Gadeho (1817-1890) z významového hlediska nepřekročila hranice své země, naopak tvorba **norského** skladatele Edvarda Griega (1843-1907) se stala součástí mezinárodního písňového repertoáru. Po zhudebnění básní německých autorů se Grieg vrací k norským lidovým námětům a k dílu Henrika Ibsena (např. *Peer Gynt* - jednotlivé písně nebo písně op. 25 z roku 1876). Ve Finsku zastupuje písňovou tvorbu Jean Sibelius (1865-1957), zhudebňující hlavně náměty domácích a švédských autorů.

V **Americe** komponuje písně např. Stephen Foster, který napsal kolem 200 písní s klavírním doprovodem pro jeden až čtyři hlasy. Ve **Spojeném království** vzniká především hojný počet prostých písní, často na milostný námět, tzv. „drawing-room ballads“, vážný typ písňového repertoáru představují autoři jako Bennett William Sterndale, Charles Hubert Parry nebo

Charles Villiers Stanford.

Ve **Francii** existují prosté útvary *romance* a *chansonette*. Pod vlivem Schuberta vznikají ve 30. letech tzv. *mélodies*, obdoba německé *Lieder*. Tento typ používají ve své tvorbě Hector Berlioz (*Les Nuits d'été*, 1840-41), Gabriel Fauré (*Le bonne chanson*, 1892-94), Claude Debussy (*Chansons de Bilitis*, 1899), dále Henri Duparc a Ernest Chausson.

Ve **Španělsku** a v **Itálii** se uplatňovaly hlavně světské písně operního původu.

V průběhu první třetiny 20. století se vývoj písně ocitá pod vlivem nových hudebních směrů, zejména dodekafonie a atonality, které dávají prostor pro experimenty v oblasti tematicko-motivické práce. Myšlenku dodekafonie uvedli v život skladatelé tzv. Druhé vídeňské školy, v jejichž dílech dominovala vedle komorní hudby právě píseň. Samozřejmostí byly písně s komorním obsazením nebo s orchestrálním doprovodem. Hlavním představitelem této školy byl Arnold Schönberg (1874-1951). Mezi jeho písně v tomto stylu patří *Lieder op. 14* z let 1907-8 a cyklus *Das Buch der hängenden Gärten op. 15* z let 1908-9, kde je práce s disonancemi již pevně ukotvena, a v neposlední řadě *Pierrot lunaire* z roku 1912. Schönberg ve své písňové tvorbě vychází hlavně z Brahmových písní, přesněji z kontrapunktické práce v klavírním partu. Dalšími významnými skladateli, kteří byli ovlivněni tímto směrem, jsou Alban Berg (1885-1935) a Anton Webern (1883-1945). Velmi důležité místo zastávala píseň zejména v jejich rané tvorbě.

Písňová tvorba tohoto období se vyznačuje vokální linií s důrazem na expresivitu, která klade na interprety do té doby neobvyklé virtuózní nároky v obtížných kombinacích nezpěvných intervalů. Zpěvní linka se přestává lišit od linky instrumentálního partu a dalo by se říci, že píseň nabývá rysů tzv. 'absolutní hudby'. V této době se skladatelé zaměřili i na oblast deklamace a Schönberg i jiní autoři převrátili ustálená deklamační pravidla. Například Béla Bartók vystavěl své písně na základě deklamačních principů lidové písně. Dokonce před rokem 1910 Charles Ives experimentoval s mluveným textem a snažil se o realistické hudební napodobení struktury mluvené řeči.

Kromě tvorby skladatelů Druhé vídeňské školy tvořila v tomto období významnou roli také písňová tvorba skladatelů francouzských, z nichž se písní intenzivněji věnovali Gabriel Fauré a Claude Debussy. Fauré instrumentoval celkem čtyři své písně, ale k této praxi zachovával určitý skeptický postoj. Upřednostňoval písně s klavírem. Z jeho tvorby spadající do tohoto období vynikají cykly *La chanson d'Ève op. 95* z let 1906-10, *Le Jardin clos op. 106* z roku 1914, *Mirages op. 113* z r. 1919 a *L'Horizon chimérique op. 118* z roku 1921, v nichž je patrný vliv skepticismu charakteristického pro období *Fin du Siècle*. Celkově tato díla odráží půvabnou rafinovanost Faurému vlastní.

Z Debussyho pozdější tvorby uveďme alespoň cyklus *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, který vznikl v roce 1913. V něm jsou již zřejmé náznaky nových hudebních směrů. Písňe komponovali i další skladatelé, i když jejich zájem o písňovou tvorbu byl spíše okrajový. Mezi ně patří Darius Milhaud se svými cykly na texty A. Gide a P. Claudela a *Poèmes juifs* op. 34 z roku 1916 a Francis Poulenc, autor několika písní a cyklů na texty Guillaumea Apollinaire a Paula Éluarda.

Písňové kompozici se věnovali také skladatelé Ottorino Respighi (1879-1936), autor cyklů *Deità silvane* z roku 1917 a *Cinque liriche* z roku 1918, a Gian Francesco Malipiero (1882-1973), mající zálibu ve starých textech. Jeho skladby jsou charakteristické renesančními a barokními kompozičními principy, které byly stavebním prvkem hudebního neoklasicismu vznikajícího ve 30. letech 20. století.

2. 2. ČELANSKÉHO PÍSŇOVÁ TVORBA

První písňová díla vznikají od roku 1895 (viz další kapitola) a poslední píseň pochází z roku 1930. Podle dostupných písní, které jsou uloženy v níže uvedených institucích, lze zmapovat Čelanského písňovou tvorbu v celém tomto časovém období.

Náměty jsou nejčastěji čerpány z prostředí lidového (selského) folkloru, které odráží témata mezilidských vztahů v pozitivním i v negativním smyslu. Zvláště se věnuje tématu lásky nebo stáří. Objevují se i náměty přírodní, jako například v písních „Jezero“ nebo „V lese“ z cyklu *Nálady*.

Textové předlohy ke svým písním čerpal nejčastěji z tvorby básníků Josefa Václava Sládka a Jaroslava Kvapila. Méně je v textových předlohách zastoupena tvorba Františka Serafinského Procházky a Karla Želenského, jehož báseň *Ženuško moje* je zařazena společně s básněmi J. V. Sládka do jednoho písňového cyklu (viz níže).

Posloupnost vzniku jednotlivých písňových děl nemůžeme zjistit podle opusových čísel, protože Čelanský své písňe neopouští, u většiny z nich je však uveden rok vzniku nebo vydání. Z písňové tvorby uvedené v literatuře o Čelanském jsou dostupné v pražských archivech pouze *Píseň o matičce* a cyklus deseti písní *Píseň na slova J. V. Sládka a Karla Želenského*. Každá z těchto písní nese svou dedikaci. *Píseň o matičce* věnoval Čelanský Emanuelu Maceškovi k nedožitému 27. výročí svatby s jeho ženou a současně matkou Rudolfa Macešky, který slova této písňe složil pod dojmem jejího úmrtí. Toto výročí je v dedikaci výslovně uvedeno.

První píseň z výše uvedeného cyklu *Písně na slova J. V. Sládka a Karla Želenského* věnoval Čelanský zpěvačce Anně Olivové-Adamcové, která účinkovala v jeho opeře *Kamilla* v Národním divadle v Praze. Rovněž druhá i třetí píseň jsou věnovány členům opery Národního divadla Vilemíně Hájkové a Bohumilu Ptákovi z vděčnosti za účinkování v této opeře. Čtvrtá píseň je věnována Jaroslavu Bělohorskému a pátá Maruši Viktorce Hereykové. Šestou a sedmou píseň věnoval Čelanský továrníkům, a to Karlovi Pošepnému ve Varšavě a Otakarovi Červenému v Kyjevě. Šestou píseň měl na repertoáru V. Kliment³. Osmou píseň věnuje Čelanský dle svých slov „všem ne-kollegům, kteří ‚Nikomú nic atd‘ “. Devátá píseň je věnována jeho příteli Ludvíku Lošťákovi. Poslední, desátou píseň věnuje přítelkyni a herečce Běle Horské z Petrohradu.

³Různé, Věstník pěvecký a hudební 1931/32, č. 3-4, s. 40

3. PÍSNĚ L. V. ČELANSKÉHO

Celkový počet Čelanského písňových děl je 9. Jak je uvedeno výše, první písňová díla Čelanského vznikla v roce 1895, a to dva cykly. Cyklus *Nálady* na vlastní text a cyklus deseti písní na slova Jaroslava Kvapila pod souhrnným názvem *Melancholické písně*, který dokončil v roce 1897⁴. Tento cyklus nebyl nikdy proveden ani vydán⁵. O rok později (1896) vznikly dva písňové cykly s názvem *Cyklus písní na básně Jar. Kvapila* a *Písně na slova Josefa Václava Sládka a Karla Želenského*. V roce zkomponoval 1902 *Dvanáct písní na slova Fr. S. Procházky* a v roce 1904 vznikla samostatná píseň *Ukolébavka s průvodem orchestru*. Na svou dosavadní písňovou tvorbu navazuje Čelanský až v roce 1916, kdy složil *Pět duchovních písní*. Roku 1930 složil už výše zmíněnou *Píseň o matičce* na text svého žáka Rudolfa Macešky. Kromě toho ještě Čelanský napsal *Písně*⁶, opět na slova J. V. Sládka, ale rok vzniku ani případného vydání není znám.

Píseň o matičce

Věnována Emanuelu Maceškovi, otci Čelanského žáka Rudolfa Macešky k 27. výročí svatby (29. 6. 1930) s tenkrát již zemřelou manželkou.

Text složil Rudolf Maceška. Píseň je určena pro zpěv a varhany nebo klavír, pro vyšší hlas, nejlépe lehký soprán nebo lehký tenor. Je napsána v tónině B dur, 3/4 metrum, 62 taktů.

Datace této písně je určena konkrétní událostí do roku 1930, viz výše.

První vydání pochází z roku 1931⁷ v Edici Česká hudba v Kutné Hoře.

Písně na slova Josefa Václava Sládka a Karla Želenského

Tento cyklus obsahuje celkem 10 písní. 9 z nich je na texty J.V.Sládka a zbývající je na text K. Želenského. Pořadí jednotlivých písní je: 1. Janek, 2. Dobré předsevzetí, 3. Ovčák, 4. Škoda mládí, 5. Sen, 6. Ženuško moje, 7. Chudobka, 8. Účet, 9. Pivečko, 10. Ach, kdo zapomíná. Písně č. 1, 2, 5 a 10 jsou určeny pro ženský hlas, ostatní pro hlas mužský, což je u každé písně ve vydání uvedeno.

⁴ Balthasar, Vladimír, O skladateli, in: tentýž, Sborník k padesátým narozeninám Ludvíka V. Čelanského, Praha 1920, s. 47, odst. 1

⁵ tamtéž

⁶ Bužga, Jaroslav.: Čelanský, Ludvík Vítězslav, in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. vyd., Personenteil 4, Kassel 2000, s. 524-525

⁷ Z naší edice, Česká hudba XXXIV, 1931/3, s. 16

Datace Vznik těchto písní se uvádí v letech 1896-7⁸.

První vydání: Rok prvního vydání nelze s jistotou určit. Vydání těchto písní potvrzuje Vl. Balthasar⁹, a sice nakladatelstvím J. R. Vilímek v Praze. Vzhledem k roku vydání této Balthasarovy knihy lze za rok prvního vydání považovat nejpozději rok 1920, vzhledem k dedikacím pěvcům účinkujícím při premiéře opery Kamilla (23. 10. 1897)¹⁰ lze však spíše usuzovat rok vydání k přelomu století.

Pět duchovních písní

Dle informací ze sborníku Vl. Balthasara¹¹ se jedná o písně na české a latinské texty. Jednotlivé písně tohoto cyklu jsou tyto: 1. Zdrávas královno, 2. Ave Maria, 3. Salve Regina (všechny tři písně jsou určeny pro ženský hlas) 4. Ave Maria (hluboký mužský hlas) 5. Zdrávas Maria (zda je určena pro mužský či ženský hlas Balthasar nespecifikuje).

Datace těchto písní spadá do roku 1916, konkrétně od konce dubna do konce června. Jako místo vzniku je uvedena Plzeň a Praha. První tři písně nesou přímo datum vzniku, a sice: č. 1 - 24. 7. (Plzeň), č. 2 - 15. 5. (Plzeň), č. 3 - 21. 5.. Písně č. 4 a 5 vznikly v červnu a nejspíše tedy v Praze. Konkrétní datum Balthasar neuvádí.

První vydání: Rok prvního vydání, resp. zda byly tyto písně vydány tiskem, není známo (viz odstavec níže).

Kromě výše zmíněné *Písně o maticce* a cyklu *Písně na slova...* neobsahují pražské archivy žádná vydání dalších písňových děl, a ani v dostupné literatuře nejsou vydání dalších děl zmiňována. Nelze proto ověřit dataci dalších cyklů, ani zda se datace vztahuje k době vzniku, což je pravděpodobnější, nebo případnému vydání.

⁸viz uvedené slovníky v Seznamu literatury

⁹ Balthasar, Vladimír, O skladateli, in: tentýž, Sborník k padesátým narozeninám Ludvíka V. Čelanského, Praha 1920, s. 47, odst. 1

¹⁰ Konečná, Hana: Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881 - 1983, díl 1., Soupis repertoáru, 1881 - 1983, Praha 1983

¹¹Balthasar, Vladimír, O skladateli, in: tentýž, Sborník k padesátým narozeninám Ludvíka V. Čelanského, Praha 1920, s. 50, odst. 1-5

3. 1. Literatura o písních L. V. Čelanského

Balthasar, Vladimír: Sborník k padesátým narozeninám Ludvíka V. Čelanského, Praha 1920

Annonce a dobové zprávy v časopisech

Zmínky o Čelanského písních obsahují níže uvedené časopisy.

Z naší edice, Česká hudba XXXIV, 1931/3, s. 16

Česká hudba XXXIV, 1930/3, notová část - Píseň o matičce

Literatura, *Věstník pěvecký a hudební* XXXV 1930/31, č. 2-3, s. 29

Různé, *Věstník pěvecký a hudební* XXXVI 1931/2, č. 3-4, s. 40

3. 2. Stav pramenné základny

Písňe L. V. Čelanského se nacházejí ve třech pražských institucích, kterými jsou Národní knihovna ČR, Městská knihovna a České muzeum hudby (dále ČMH). Konkrétně se jedná o *Písň o matičce* na slova Rudolfa Macešky pro zpěv a klavír nebo varhany a cyklus deseti písni s názvem *Písňe na slova J. V. Sládka a Karla Želenského* pro zpěv a klavír. První z nich, *Písň o matičce*, se ve všech těchto institucích nachází v podobě stejného vydání¹², v Městské knihovně pod signaturou 59 C 104, v Národní knihovně pod signaturou VZ 26294 a v ČMH pod signaturou XX B 112.

Písňe výše zmíněného cyklu se v Městské knihovně nacházejí v jednotlivých vydáních¹³ (sešity) se signaturou podle pořadí jednotlivých písni 1 - 10 VZ 26879. Písň č. 2 zde ovšem k dispozici není, i když je v katalogu uvedena. V Národní knihovně se tyto písňe nacházejí ve stejných sešitech původně vydaných jednotlivě, ale dodatečně svázaných dohromady. Uloženy jsou pod signaturou 59 B 128.

V ČMH se *Písňe na slova Josefa Václava Sládka a Karla Želenského* nacházejí pod signaturou I E 83 a XI C 324.

Internetová verze ČSHS uvádí, že mnoho Čelanského skladeb je v Kyjevě a v Paříži¹⁴. O které skladby se jedná, není blíže specifikováno. Čelanský například věnoval písň č. 7 „Chudobka“ z výše jmenovaného cyklu na slova Sládka a Želenského, továrníkovi v Kyjevě Otakaru Červenému. Kde se autograf této písňe nachází, se mi nepodařilo zjistit. Nelze proto vyloučit možnost výskytu některých z ostatních písni (autografů) v těchto lokalitách a další možný výskyt v majetku soukromých osob, například v pozůstalosti osob, kterým Čelanský své písňe věnoval. Informace o pozůstalosti těchto případných majitelů nejsou dostupné.

Výskyt **autografů** písňových děl není dosud znám.

¹² Edice „Česká hudba“, Kutná hora, 1930

¹³ nakladatelství Vilímek v Praze, rok vydání neuveden - viz pozn. 2 na předchozí straně

¹⁴ http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=3072, Klára Kolofiková, datum vyhledání: 21. 3. 2011

3. 3. Analýza textových předloh a písní

3.3.1. Píseň o matičce

Jako ptáče do hnízdečka

-- U -- U -- U -- U
přiletěla do nebička
-- U-- U -- U -- U
jedna dobrá dušička,
-- U -- U -- U --
naše milá matička.
-- U -- U -- U --

Opustila nás, tatíčka,
-- U -- U -- U -- U
poslala však andělíčka,
-- U-- U -- U -- U
by nás chránil, opatroval,
-- U -- U -- U -- U
za ni střežil a miloval,
-- U -- U -- U -- U
naše dobrá, naše milá matička.
-- U -- U --- U U -- U U

Naše dobrá matička,
-- U -- U -- U --
prosí za nás, oroduje,
-- U -- U -- U -- U
i za hrobem nás miluje
-- U -- U -- U -- U
naše milá, naše dobrá, matička.
-- U -- U -- U -- U -- U --

Forma básně je tvořena třemi slokami. První a třetí sloka sestává ze čtyř veršů, zatímco druhá sloka je složena z pěti veršů.

V této básni se vyskytuje ve všech slokách metrum trochejské. Počet slabik ve verši v jednotlivých slokách je následující: v první sloce je počet a pořadí 8,8,7,7, ve druhé 8,8,8,8,11 a ve třetí 7,8,8,11. V první sloce se objevuje vazba rýmu *a a a a*, tzv. úplná v rámci kvantitativního rozšíření sdružených rýmů. Metrum prvního a druhého verše je trochejské, ve třetí a čtvrté je daktylotrochejské s daktylskou stopou slov *dušička* a *matička*. První a druhý verš má závěr (gender) ženský, čili nepřízvučný, třetí a čtvrtý verš má závěr daktylský.

Ve druhé sloce je sdružený rým *a a b b a* s tzv. limerickou vazbou rýmu. Metrum prvního verše je daktylotrochejské a nepřirazenou přízvučnou slabikou *nás* a závěr daktylský. Tento verš je sylabotónický. Zde se nachází césura (tj. hranice slovního celku, která se nachází uprostřed stopy) na slovu *nás*. Ve druhém až čtvrtém verši je metrum jednoznačně trochejské,

závěr ženský. Ve třetím verši se též objevuje césura, a to ve slově *chráníl*. Pátý verš, též sylabotónický, má metrum daktylotrochejské s nepřirazenou přízvučnou slabikou slova *naše*. Závěr tohoto verše je daktylský.

Ve třetí sloce je obkročný rým *a b b a*. První a čtvrtý verš má metrum daktylotrochejské a závěr daktylský. Metrum druhého a třetího verše je trochejské a závěr obou veršů je ženský. Ve třetím verši se vyskytuje césura na slovu *nás*. Césury v těchto verších mapují systematické rozložení slovních celků, neboli frázování.

Za pravidelně rytmicky členěnými verši následují na konci 2. a 3. strofy jedenáctislabičné verše, kterými význam těchto veršů umocňuje. Čelanský tyto verše zhudebňuje v delších rytmických hodnotách a konec těchto veršů opakuje, aby tak ještě více zdůraznil jejich obsah. První sloku navíc pro tento účel uvádí dvakrát.

Tato báseň vypovídá o smutku nad ztrátou milované bytosti a zároveň o nezměrné lásce, kterou tato bytost rozdává a kterou rovněž přijímá. Báseň reflektuje víru ve věci „mezi nebem a zemí“.

Píseň je napsána v tónině B dur v třídobém taktu, bez tempového či přednesového označení. Píseň má 62 taktů.

Začíná třítaktovou **introdukcí** v hlavní tónině B dur, která navozuje základní náladu písně, za níž začíná první sloka metaforickým přirovnáním v prvním verši **první sloky** (4) *Jako ptáče do hnízdečka* a pokračuje druhým veršem *přiletěla do nebička*. Melodie zpěvní linky začíná v obou verších na tónech vzestupného tónického kvartsextakordu $f^1-b^1-d^2$ a po mírném vyklenutí dále sestupuje zpět na f^1 . Slova *ptáče* a *hnízdečka* mají vyznačené slabiky podložené tečkovanou čtvrtkou s osminou. Třetí a čtvrtí verš *jedna dobrá dušička | naše milá matička* tvoří stupňovitě klenutou melodickou linku, která takto ještě více podtrhuje význam slov. Čtvrtý verš *naše milá matička* se odvíjí stupňovitě od es^2-f^2 a sestupuje na c^2 s harmonickými funkcemi septakordu $g-h-d-f$ na IV. stupni tóniny D dur rozvedeného do $c-es-ges$ a následně tónického kvartsextakordu, který je rozvedený do septakordu $d-fis-a-c$ na III. stupni v rámci terciové příbuznosti.

Druhé půlverší je podloženo obou veršů půlovou hodnotou na poslední slabice slova *dušička* a *matička* pro zdůraznění přízvučné poslední slabiky těchto slov. U slova *matička* při opakování posledního verše podkládá poslední slabiku čtvrt'ovou hodnotou a poté následuje čtvrt'ová pauza. Kromě výše uvedených výjimek jsou rytmické hodnoty v jednotlivých taktech stejné, v podobě dvou osminových a dvou čtvrt'ových hodnot. Opakování posledního verše probíhá v harmonickém sledu akordů tóniky, zmenšeně zmenšeného septakordu II. stupně $c-es-ges$ a směřujícího do T na slově *matička*. V tomto místě je z hlediska obsahu textu navozena počáteční náladu písně, která takto nabývá až lehce elegického vyznění. Hned vzápětí začíná druhé uvedení první sloky.

Opakování první sloky (14) je po hudební stránce řešeno úspornějšími prostředky vzhledem k rytmickým hodnotám jak zpěvního hlasu, tak i klavírního doprovodu. První dvouverší je zhudebněno stejnými prostředky jako v prvním uvedení této sloky, s výjimkou dvou čtvrt'ových not na místo tečkované čtvrtky s osminou prvního půlverše obou veršů. V této části je zpěvní hlas podložen čtvrt'ovými a půlovými hodnotami v oktávách v klavírním partu za účelem zvýraznění zpěvní linky z hlediska slovního významu. Ve třetím a čtvrtém verši je každá slabika podložena čtvrt'ovou notou, s výjimkou druhé slabiky slova *milá*, která je podložena dvěma čtvrt'ovými notami. Výjimku tvoří poslední slabiky na konci obou veršů ve slovech *dušička* a *matička*, které jsou podloženy půlovou notou. Zpěvní hlas v prvním a druhém verši klesá stupňovitě od f^2 v sekvencích stávajících z velké a malé sekundy a malé nebo velké tercie, konkrétně v prvním a druhém verši. Zpěvní linka ve třetím verši je tvořena menšími vzestupnými a sestupnými postupy, dosahující na g^2 a odtud klesá v rámci opakovaného posledního verše pomocí rozložených akordických tónů na slovech *naše milá* k f^1 a odtud jde stupňovitě na slově *matička* stupňovitě na b^1 . Ve třetím verši jsou slova *jedna dobrá* podložena čtvrt'ovými hodnotami a slova *dušička* v půlových tečkovaných hodnotách. Harmonicky jsou tato slova dokreslena funkcemi ve sledu tónika bez tónické primy, alterovaný II. stupeň *cis-e-g*, dominantní tercokvartakord *c-es-f-a*, tónika, mollová subdominantna *es-ges-b*, tónika, rozvedená do nónového akordu *c-e-g-b-d* na prvních dvou slabikách slova *dušička*. Na poslední slabice tohoto slova je nónový akord rozveden do dominantního kvartsextakordu *c-f-a* a v dominantním vztahu k němu se přidává sextakord *es-g-c* směřující do alterovaného neúplného septakordu *d-fis-c* s vynechanou kvintou. Ten směřuje do kvintakordu VI. stupně *g-b-d* na slově *naše* a chromatickým směřuje skrz alterované kvintakordy *c-es-ges* a *cis-e-ges* do tóniky (B dur) na slově *milá* a následné opakování tohoto verše skrz funkce tóniku, měkce malý septakord *c-es-g-b*, dominantní kvartsextakord *c-f-a* směřující do tóniky. Klavírní doprovod na slovech *naše milá* probíhá ve čtvrt'ových hodnotách a po opakování celého verše tvoří doprovod v půlových tečkovaných hodnotách. V tomto místě je z hlediska obsahu textu umocněna počáteční nálada písně, která takto nabývá až elegického vyznění.

Druhá sloka (29) začíná po jednotaktové pauze a v *pianissimu* veršem *Opustila nás, tatíčka*, jehož slova naznačují smutnou náladu mluvčího, která je vykreslena slabou dynamikou. Zpěvní hlas prvního půlverše sestupuje na tónech $d^2-c^2-b^1-f^1$ tónického kvartsextakordu, druhý půlverš *tatíčka* a oba půlverše verše třetího *poslala však andělíčka* začínají na stejných tónech s výjimkou posledního tónu, který leží na posledních slabikách, stoupá od *ges¹* k a^1 . V tomto úseku je tímto vyjádřen neklid a smutek mluvčího. Oba půlverše ve třetím verši jsou zhudebněny shodným postupem *g-a-b-a*. Čtvrtý verš *za ni střežil a miloval* začíná stejným sestupem jako výše zmíněný půlverš *andělíčka* a dále pokračuje zmíněným postupem *g-a-b-a*. Rytmičné podložení slabik těchto čtyř veršů je stejné jako v první sloce (dvě osminy a dvě

čtvrťky). Pátý verš *naše dobrá, naše milá, matička* je zhudebněný pomocí čtvrt'ových not s tím, že první slabika každého slova je podložena dvěma čtvrt'ovými notami spojenými obloučkem. Poslední slabika verše ve slově *matička* je podložena půlovou notou, tedy stejnými hodnotami jako ve sloce první. Mluvčí vzpomíná na milovanou bytost, která bude všechny chránit i po smrti. Harmonický průběh prvních dvou veršů začíná nejprve tónickým kvartsextakordem, v dalším taktu stejným akordem s alterovaným tónem *f* na *fis* a dále kvintakordem VI. stupně a neúplným terekvartakordem *as-b-d*. Basová linie postupuje chromaticky z *f* na *as*. Rytmická složka je obohacena o synkopy tvořené ligaturovanými osminami přes jednotlivé takty a tečkovanými čtvrt'ovými hodnotami na 2. dobách, které jsou spojené ligaturou předešlými osminami. Za nimi následuje vždy ligaturovaná osmina s přesahem ligatury do dalšího taktu. Klavírní podklad ke zpěvnímu hlasu ve třetím a čtvrtém verši tvoří melodický obrys zpěvní linie ve dvojhmatech v obou rukách a basovou prodlevou na *g* v průběhu těchto dvou veršů. V pátý verš je podložen akordy ve čtvrt'ových hodnotách v pravé ruce a půlovými hodnotami v levé ruce a následně tečkovanými půlovými hodnotami v obou rukách s harmonickými funkcemi stejnými jako na konci první sloky. Poslední takt druhé sloky končící poslední slabikou slova *matička* je zhudebněn vzestupnými dvojhmaty v obou rukách od kvintakordu VI. stupně, směřující do dominantního kvintakordu *f-a-c* na začátku třetí sloky.

Ve **třetí sloce** (43) jsou první dva verše *Naše dobrá matička | prosí za nás, produje* hudebně uchopeny takto: První slabiky slov prvních půlveršů *Naše dobrá* a *prosí za nás* jsou podloženy tečkovanou čtvrt'ovou notou a osminou spojenými obloučkem, za nimiž na další slabice stojí čtvrt'ová hodnota. Ve druhém půlverši prvního verše u slova *matička* je první slabika rytmicky vyjádřena dvěma osminami a čtvrtkou spojenými legatovým obloučkem a druhý půlverš druhého verše *roduje* je první slabika podložena dvěma osminami spojenými obloučkem a poslední slabika *roduje* spočívá na půlové hodnotě. Třetí verš *i za hrobem nás miluje* je podložen čtvrtkami, s výjimkou poslední slabiky obou půlveršů, které jsou podloženy tečkovanou půlkou (*hrobem; miluje*), kde mluvčí opět zdůrazňuje obsah slov v domnění, že je matička bude milovat i po smrti.

Melodická linie zpěvního hlasu se pohybuje ve stupňovitých krocích okolo tónu *c*² a melodický oblouk není tudíž tolik vyklenutý. Klavírní part na místě prvního a druhého verše je zredukován po dobu tří taktů na půlové hodnoty s tečkou spojenými ligaturou držící dominantní kvintakord *f-a-c* v obou rukách po dobu dvou taktů a tónický kvartsextakord ve třetím taktu na půlových tečkovaných notách. Takto jsou podložena slova obou veršů kromě poslední slabiky obou druhých půlveršů, která je podložena dvojhmaty v obou rukách s obrysem melodie zpěvního hlasu předešlých slabik těchto druhých půlveršů *matička* a *roduje*. Třetí a čtvrtý verš, který je opakován je rytmicky vyjádřen čtvrt'ovými hodnotami a

navíc ve třetím verši je poslední slabika každého půlverše zdůrazněna půlovou hodnotou. Melodická linka postupuje od tónu f^2 stupňovitě na c^2 v obou půlverších třetího verše *i za hrobem nás miluje* a klavírní doprovod tvoří oktávové dvojhmaty v terciích, opisující melodickou linku zpěvního hlasu za účelem posílení významu těchto slov. Z harmonického hlediska jde o tonální vztahy tóniky a dominanty. Zpěvní linka čtvrtého verše se slovy *naše milá* probíhá ve čtvrt'ových hodnotách chromaticky od h^1 do d^2 a následným kvartovým skokem na g^2 na slovu *milá*, kde je význam tohoto slova zdůrazněn. Na prvních slabikách těchto dvou slov jsou čtvrt'ové noty spojeny legatovým obloučkem. Klavírní part tomto místě v pravé ruce tvoří melodický obrys zpěvního hlasu pomocí alterovaných akordů stejným způsobem jako v předchozích slokách na stejném půlverši *naše milá*, které jsou zhudebněny stejnými postupy. Na začátku dalších slov tohoto verše nastává změna metra na 4/4 po dobu jednoho taktu v půlverš *naše dobrá*, kde slovo *naše* leží na dvou osminách ve slovu *dobrá* je první slabika podložena dvěma čtvrt'ovými notami s legatovým obloučkem v kvartovém skoku $e^2 - a^2$, který tónový vrchol písně a s pokynem *ritenuto* ve zpěvním hlase a *ritardando* v klavírním partu tvoří gradační vrchol celé písně po stránce významu textu i dynamické. V tomto místě se nachází alterovaný septakord IV. stupně $e-g-b-d$, který je rozveden do kvartsextakordu $e-a-cis$. Následující takt s opakovaným čtvrtým veršem *dobrá matička* nese opět třídobé metrum. Zpěvní hlas klesá stupňovitě od g^2 na b^1 ve čtvrt'ových notách a první slabiky těchto dvou slov jsou podloženy čtvrt'ovými notami spojenými legatovým obloučkem. Ve slovu *matička* je prostřední slabika podložena čtvrt'ovou a tečkovanou půlovou notou, která je spojena čtvrt'ovou notou v následujícím taktu na poslední slabice. Klavírní doprovod opět tvoří melodický obrys zpěvního hlasu pomocí čtvrt'ových not a následně půlových ve funkčním sledu kvintakordů $c-es-g$ ležících na f v basu střídajících se s tónikou, která nastupuje ve třetím taktu od konce se zvukomalebným dvojhmatem $ges-b$. Od místa nástupu třídobého metra probíhá dynamické ztišování přes *pianissimo* až k piano *pianissimo*, které významově vyzdvihuje až pietní úctu k milované zemřelé bytosti.

Klavírní part se vyznačuje jednoduchým rytmickým zpracováním. Rytmická složka je přizpůsobena rytmice zpěvního hlasu a většinou je tvořena stejnými hodnotami. Melodie zpěvního hlasu je v pravé ruce většinou zdvojená za účelem zvýraznění této melodie jako celku a pro dokreslení smyslu textové předlohy.

Dotváření smyslu zhudebňovaného textu

V této písni Čelanský interpretuje zhudebněný text a dokresluje celkovou náladu písně, kterou dotváří líbivou jednoduchou melodií a jednoduchým doprovodem, převážně ve čtyřhlasé

sazbě. Čelanský těmito prostředky zároveň zdůrazňuje a několikrát opakuje slova *naše dobrá*, *naše milá* a *matička*, na nichž klade největší důraz co do vykreslení jejich obsahu. Z deklamačního hlediska používá hlavně čtvrt'ové a půlové hodnoty jak ve zpěvním tak v klavírním partu podle rytmické struktury verše. Čelanský pro tuto píseň zvolil tóninu B dur, která jemně podtrhuje celkovou náladu písně. Vzhledem k zásahům do textové předlohy v podobě opakovaných slov a odlišným zhudebněním těchto částí básně je zhudebněný text je spíše interpretován než přednášen. Pro polohu mluvčího volí Čelanský slabou dynamiku (*p-pp*), teprve až v závěru na melodickém vrcholu písně se vyskytuje *forte* a vzápětí probíhá *decrescendo* do posledního taktu. Toto dynamické řešení předznamenává meditativní rozpoložení mluvčího, které prostupuje celou písní.

Závěr

Tato píseň je koncipována velmi jednoduše, a sice jak z hlediska zvolených harmonických prostředků, které nijak nevybočují z tonálního systému dané tóniny, tak jednoduchým zpracováním zpěvní linky a z převážné většiny homorytmickou sazbou klavírního partu. Tyto prostředky jsou zvoleny účelově vzhledem k této příležitostné kompozici pro danou událost.

3.3.2 Písňe na slova J. V. Sládka a Karla Želenského - výběr

Pozn.: Není-li uvedeno jinak, textová předloha Čelanského písni je shodná s vydáním Sládkových básní.

3.3.2.1. Janek (č. 1, J. V. Sládek)

Kdo to neví, že je hloupý.

-- U -- U -- U -- U
marno mu to říkat; —
-- U -- U -- U
stokrát jsem ti nadhodila,
-- U -- U -- U -- U
že mi můžeš tykat.
-- U -- U -- U

Stokrát jsem ti pověděla,
-- U -- U -- U -- U
kde mne najdeš samu,
-- U -- U -- U
tys to slyšel, také přišel,
-- U -- U -- U -- U
vzal sis s sebou mámu.
-- U -- U -- U

Teď, kdybych ti potmě řekla:
-- U -- U -- U -- U
„Janku, mám tě ráda!“ —
-- U -- U -- U
ty si pošleš pro hubičku
-- U -- U -- U -- U
svého kamaráda.
-- U -- U -- U

Tak ti mámě na kolenou
-- U -- U U -- U U
budou vnuci sedět,
-- U -- U -- U
a ty o tom, - Janku milý,
U -- U -- -- U U --
nebudeš nic vědět.
-- U U -- U --

Forma básně je tvořena čtyřmi slokami trochejským metrem ve všech verších. Počet slabik každého verše je ve všech slokách v počtu 8,6,8,6. Uspořádání rýmů je v první sloce *a b b b*, tedy kombinace střídavého a úplného, ve druhé a čtvrté sloce *a b c b* s přerývkou, ve třetí sloce kombinace sdruženého a střídavého rýmu *a a b a*. Závěry veršů ve všech čtyřech

slokách jsou ženské, nepřízvučné. V první sloce se nachází césura na slovu *neví*, ve druhé na slovu *slyšel*, ve třetí na slovech *Ted'* a *Janku* a ve čtvrté sloce na slovu *tom*.

Báseň vypovídá o nesmělosti v partnerském vztahu v projevování citů ze strany partnera. Z hlediska melodiky připomíná charakter lidových písní.

Píseň je napsána v tónině G dur a v dvoudobém taktu (2/4) pro adekvátní využití trochejského metra. Je určena pro ženský hlas. Počet taktů je 34.

Z hlediska rytmického podložení slabik je vyjádřena střídáním osminy a dvou šestnáctin na místě prvního verše. První slabiky slov jsou podloženy osminou a druhé slabiky dvěma šestnáctinami. Slabiky druhého až čtvrtého verše jsou podloženy každá jednou osminovou notou s výjimkou druhé slabiky čtvrtého verše, která leží na dvou šestnáctinových notách. Toto řešení odpovídá schématu střídavých přízvučných a nepřízvučných slabik v této básni.

Začíná jednotaktovou **introdukcí** s tempovým označením *Ne příliš rychle* a s přednesovým pokynem *Rozmarně* a v dynamice *fortissimo* na tónickém kvintakordu, která uvozuje první sloku.

První sloka začíná veršem *Kdo to neví, že je hloupý | marno mu to říkat*. Ten je po dynamicky vyhocené introdukcii vyjádřen slabou dynamikou (*p*) v klavírním partu a *mf* zpěvním partu. Přednesový pokyn *Rozmarně* navozuje v řeči mluvčí určitou ironii. Ve druhém verši *stokrát jsem ti nadhodila | že mi můžeš tykat* podává mluvčí žertovným, až lehce vyčítavým způsobem partnerovu nesmělost. Mezi druhým půlveršem *nadhodila* a čtvrtým veršem je vložena koruna, která takto dává prostor pro vyřčení obsahové pointy první sloky ve čtvrtém verši *že mi můžeš tykat*.

Linka zpěvního hlasu se pohybuje v prvním verši střídavě na tónech h^1 a a^1 . Klavírní part po úvodním taktu s tónickým kvintakordem ve *fortissimu*, v pravé ruce v *pianissimu* opisuje ve dvojhmatech melodii zpěvního hlasu a v levé ruce probíhá figurovaný šestnáctinový doprovod ve velkém rozkladu tónického kvintakordu (G dur). Osminové podložení slabik ve druhém verši je z hlediska zpěvního hlasu vyjádřeno střídavě vzestupnými a sestupnými kroky od tónu c^2 na g^1 . V klavírním partu je v pravé ruce osminový sled akordů opisujících ve vrchních tónech zpěvní hlas, nijak nevybočující z tóniny. V dalším taktu na první době se opět objevuje opět šestnáctinová figura v levé ruce pod slovem *říkat* a na druhé době v pravé ruce leží opět tónický kvintakord ve *ff* z úvodního taktu, který vyjadřuje ironicko-žertovnou náladu mluvčí, v níž je zbarven třetí verš (*stokrát jsem ti nadhodila*), který jde stupňovitě od fis^1 a následným kvartovým skokem na d^2 a odtud stupňovitě na g^2 . Klavírní podklad k tomuto verši opisuje melodii zpěvního hlasu v osminových a šestnáctinových dvojhmatech v oktávách v pravé ruce pro dokreslení slov verše *jsem ti* a poslední dvě slabiky slova

nadhodila. První půlverš je podložen šestnáctinovou figurou v levé ruce. Čtvrtý verš *že mi můžeš tykat* je melodicky veden kolem tónu f^1 sestupně k d^2 . Klavírní part v pravé ruce odráží melodicky zpěvní linku ve vrchních tónech akordů v dominantních vztazích k tónině G dur se zvukovým ozvláštňením pomocí souzvuku *a-g-cis-fis* (v tomto sledu) na druhé době, kde místo tónu e je průchodný tón *fis*. Rytmická struktura klavírního partu je totožná s melodickou linií zpěvního hlasu, která plyne v osminách.

Druhá sloka je v prvních třech verších *Stokrát jsem ti pověděla, | kde mne najdeš samu, | tys to slyšel, také přišel* zhudebněna stejným způsobem jako sloka první, opět v původním tempu. To znamená, že rytmický podklad slabik a melodie zpěvního hlasu, jakožto i klavírní doprovod jsou vypracovány stejnými prostředky. Mluvčí zatím nijak nestupňuje svůj lehce vyčítavý tón. Výjimku tvoří až klavírní podklad ke čtvrtému verši *vzal si s sebou mámu*, kde jsou v levé ruce basové oktávy ve čtvrt'ových hodnotách oproti klavírnímu podkladu ke čtvrtému verši první sloky, kde leží v osminách kvartový skok $d-a$. Na druhé době místo zvukově ostřejšího výše zmíněného souzvuku *a-g-cis-fis* stojí akord *a-cis-fis* v terciové příbuznosti s akordem dominantní tóniny.

Před nástupem čtvrtého verše následuje opět koruna, opět pro zvýraznění pointy slov, kterými mluvčí naráží na nerozhodnost partnera v projevu citů a na jeho nesamostatnost - rozhořčení mluvčí navíc podtrhuje pokyn *ritardando* a též koruna na obou slabikách na slově *mámu* (čtvrt'ové noty), zdůrazněné akcentovanými čtvrt'ovými dominantními sekundakordy (též s korunou) *g-a-cis-e* s přidanou tónikou d v basu.

Třetí sloka se liší od předcházejících dvou několika faktory. Ve zpěvní linii i v klavírním partu se objevuje tečkovaný rytmus, a to hned na první slabice prvního verše *Ted' kdybych ti po tmě řekla* a první dvě slabiky druhého půlverše *po tmě* jsou podloženy tečkovanou osminou a šestnáctinou. Tyto slova říká mluvčí poněkud „nahlas“ (dynamické označení f), už se rozhořčením nijak netají, navíc slovo *řekla* je zdůrazněno pokynem pro zpomalení (*ritardando*). Za prvním veršem následuje koruna vyjadřující pauzu pro „vyřčení“ slov druhého verše *Janku, mám tě ráda*, která mluvčí říká ve ztišené dynamice (pp). Koruna se objevuje znovu mezi slovy *Janku* a *mám tě*, která takto dává prostor mluvčí, aby vyjádřila city k Jankovi a ještě na obou slabikách slova *ráda*. Toto řešení náladu mluvčí ještě umocňuje.

Melodie zpěvního hlasu jde stupňovitě v mírném oblouku od h^1 na e^2 a zpět. Klavírní doprovod k tomuto verši je tvořen dvojhmaty s obrysem zpěvní linie ve vrchním hlasu v pravé ruce. Harmonické funkce jsou v dominantních vztazích k tónině G dur. Melodická linie je tvořena tónovými skoky ($a^1-d^1-h^1-g^1$), naznačující tóny akordů *d-fis-a* a *cis-e-g-h*, které tvoří v klavírním partu v obou rukách podklad k tomuto verši ve čtvrt'ových hodnotách na slovech *Janku, mám tě* a v osminových hodnotách na slově *ráda*.

Třetí verš *ty si pošleš pro hubičku*, kde mluvčí líčí skutečnost jak se věci mají, je rytmicky ztvárněn stejnými hodnotami jako první dva verše předcházejících slok, tedy střídající se s osminou a se dvěmi šestnáctinami. Melodická linka zpěvního hlasu se opět pohybuje stupňovitě od g^1 do c^2 . Klavírní doprovod tvoří osminové akordické postupy střídáním T a D. Melodický obrys ve vrchních tónech akordů je patrný v místě druhého půlverše. Levá ruka tvoří jednoduchý bas v akordických tónech. Na konci tohoto verše v místě taktové čáry se před slovy čtvrtého verše *svého kamaráda* opět vyskytuje koruna z již známých důvodů, tedy pro vyjádření pointy těchto slov. Verš je vyjádřen osminovými hodnotami na každé slabice s pokynem *ritardando* na prvním slově a melodicky sestupuje od c^2 na g^1 . Klavírní part v tomto místě je vyplněn osminovými notami a pauzami a z funkčního hlediska jej tvoří dominantní měkce malý septakord *a-c-e-g* z dominantní tóniny a následně dominantní septakord *d-fis-a-c* ve vztahu k tónice. Poslední dvě slabiky slova *kamaráda* jsou podloženy arpeggiováním tónickým kvintakordem v obou rukách ve *forte*. Další takt, který spojuje třetí a čtvrtou sloku je vyplněn dominantním kvintakordem ve dvoučárkované oktávě s dominantou v basu v osminových hodnotách s dynamickým pokynem ve *fortissimu* a s návratem do původního tempa (Tempo I.).

První verš **čtvrté sloky** je rytmicky a melodicky zpracován jako první verš první a druhé sloky, jak ve zpěvním tak i klavírním partu. Zpěvní hlas probíhá ve silné dynamice (*f*), zatímco klavírní part ve slabé (*p*) za účelem vyzdvihnutí významu vyčítavých slov *Tak ti mámě na kolenou*, která pokračují ve druhém verši slovy *budou vnuci sedět*. Slabiky těchto slov jsou podloženy osminami a taktéž akordy v klavírním partu jsou ve staccatovaných osminových hodnotách. Zpěvní linka stoupá k vrcholu na e^2 a odtud směřuje na g^1 . Klavírní doprovod je zde tvořen pomocí subdominantních a dominantních funkcí ve vztahu k tónice. Na poslední době v taktu druhého půlverše za slovem *sedět* použil Čelanský opět tónický kvintakord ve *fortissimu* jako dramatický prostředek (upomínající rozhořčení v myslí mluvčí) pro nástup třetího a čtvrtého verše se slovy *a ty o tom, Janku milý, | nebudeš nic vědět*, který je hudebně zpracován jako první verš třetí sloky (viz výše) s šestnáctinou na první slabice a na slově *Janku* s hodnotami jedné osminy a dvou šestnáctin (na rozdíl od tečkované osminy s šestnáctinou v případě prvního verše třetí sloky). Navíc je zde pokyn *ritardando* pro posílení významu slov a *crescendo* k první slabice slova *Janku*, kde je pokyn *forzato*. Klavírní podklad tohoto verše tvoří v obou rukách dvojhmaty ve vztazích tóniky, subdominanty a dominanty. Melodická linka je opět opsána ve vrchních tónech dvojhmatů. V místě taktové čáry na pomezí třetího a čtvrtého verše je opět koruna jako účinný dramatický prostředek v této písni. Ve čtvrtém (posledním) verši *nebudeš nic vědět* je změna metra

z dvoudobého na třídobé (3/4) a tempovým pokynem *Rychle*, jako „rázné“ zakončení písně a ironického, lehce vyčítavého ladění celé písně, i když hrdinka (mluvčí) básně tuto skutečnost líčí lehce nadneseně. První dvě slabiky jsou podloženy osminovou notou, zbývající slabiky čtvrt'ovou. Čtvrt'ové noty slova *vědět* jsou navíc *staccatované* pro úsečné vyřčení tohoto slova. Linie zpěvního hlasu jde terciovým krokem od *h'* nahoru a odtud o sekundu níže na *c'* a odtud postupně na *a'* k tónu *g'*, kde končí. Klavírní doprovod sestává s osminových not a pomlk a z harmonických funkcí dominantního a subdominantního vztahu k tónině G dur, na jejíž tónice také píseň končí.

Klavírní doprovod nijak zvlášť nevykazuje virtuózní požadavky. Jak je zmíněno výše, opisuje zpravidla melodii zpěvního hlasu a rytmicky je členěn obdobně jako zpěvní hlas.

Dotváření smyslu zhudebňovaného textu

Žertovně-ironické vyznění básně Čelanský částečně dotváří rytmickým pojetím a „lidovou“ melodikou zpěvní linky. Hlavní těžiště pro dotváření smyslu textu připadá na klavírní part, kde zmíněná ironie je vyjádřena rytmickým opisem zpěvní linky a převažujících osminových akordických útvarů artikulovaných obloučky a staccatovými tečkami. Takto koncipovaný klavírní part má spíše rysy doprovodu, který díky těmto artikulačním prostředkům vzbuzuje dojem jisté strohosti v projevu mluvčí. Mimo takto pojaté zhudebnění básně dotváří Čelanský těmito zvolenými prostředky obsah slov posledních veršů všech čtyř slok umístěním koruny na taktovou čáru mezi třetím a čtvrtým veršem, čímž vyzdvihuje pointu každé sloky, a také pomocí pokynu *ritardando* nebo *Meno* (2. verš třetí sloky) a tím ještě více dokreslí obsah a pocity mluvčí.

Zhudebněný text je v této písni vzhledem k doprovodnému charakteru klavírního partu spíše přednášen.

3.3.2.5. Sen (č. 5, J. V. Sládek)

Zdalo se mi o tobě.

-- U -- U - U--
ve snu zdálo se mně,
-- U -- U -- U
že my spolu letíme,
U -- -- U --UU
daleko z té země.
-- UU -- -- U

Kolem šije sepjala
-- U --U -- UU
ruce jsem ti obě,
-- U -- U -- U
křídla moje klesala, —
-- U -- U -- UU
ty's mne tisknul k sobě.
-- U -- U -- U

Tak jsme přišli v neznámé
-- -- -- U -- UU
nadhvězdnaté kraje
-- U -- U -- U
a my náhle věděli,
U -- -- U -- UU
že jsme u bran ráje.
-- -- -- U --U

A o lásce zpívaly
U -- UU -- UU
andělů tam roje; —
-- U-- U --U
já však jenom cítila
-- U -- U --UU
na svém srdci tvoje.
-- U -- U -- U

Forma básně sestává ze čtyř slok o čtyřech verších. Počet slabik jednotlivých veršů je 7,6,7,6. První sloka má rým s vazbou *a a a a*. Metrum prvního verše je daktylské a závěr tedy daktylský, ve druhém verši trochejské a závěr ženský, čili nepřízvučný. Ve třetím verši se objevuje jamb (*že my*), pak trochej (*spolu*) a daktyl (*letíme*), tedy daktylský závěr. Ve čtvrtém verši se nejprve vyskytuje daktylská stopa (*daleko*), za níž následuje nepřirazená přízvučná slabika (*z té*) a stopu trochejskou (*země*).

Druhá sloka má přerývaný rým s vazbou *a b c b*. První tři verše mají stejnou metrickou strukturu, tedy metrum prvního verše je daktylotrochejské, druhého trochejské a ve třetím verši se vyskytuje stopa jambická (*a my*), trochejská (*spolu*) a daktylská (*letěli*). Čtvrtý verš má metrum trochejské. Závěry veršů jsou daktylský, ženský, daktylský a ženský.

Třetí sloka má rým *a a b a* s limerickou vazbou. První verš začíná dvěma nepřiřazenými přízvučnými slabikami (*Až ta*), za nimiž následuje trochejská stopa (*země*) a daktylská (*pod náma*). Závěr je tedy daktylský. Druhý verš má metrum trochejské, závěr ženský. Třetí verš má opět stopu jambickou (*a ty*), trochejskou (*hvězdy*) a daktylskou (*hořely*) a tudíž závěr daktylský. Čtvrtý verš má dvě jambické stopy (*a já jsem se*) a trochejskou (*bála*). Závěr tohoto verše je ženský.

Čtvrtá sloka má střídavý rým s vazbou *a b a b*. První verš má metrum daktylotrochejské se závěrem daktylským. Druhý verš má metrum trochejské se závěrem ženským. Třetí verš má též daktylotrochejské metrum s daktylským závěrem. Metrum čtvrtého verše je trochejské se závěrem ženským.

Pátá sloka je tvořena limerickým rýmem *a a b a*. První verš je tvořen nejprve dvěma nepřiřazenými přízvučnými slabikami (*Tak jsme*), za nimiž následují slova s trochejskou stopou (*přišli*) a daktylskou (*v neznámé*). Verš má tedy závěr daktylský. Ve druhém verši je metrum trochejské, závěr ženský. Třetí verš má pořadí metrických stop stejné jako první tři sloky a závěr taktéž daktylský. Čtvrtý verš má první dvě slabiky nepřiřazené, přízvučné (*že jsme*), za nimiž následují slova s trochejskou stopou. Závěr tohoto verše je ženský.

V šesté sloce je obsažen přerývaný rým *a b c b*. První verš má první stopu jambickou (*a o*), za níž následuje nepřiřazená nepřízvučná slabika (*lásce*) a jambická stopa (*lásce zpívaly*) s následujícími dvěma nepřiřazenými nepřízvučnými slabikami (*zpívaly*). Závěr verše je daktylský. Druhý verš má metrum trochejské a závěr ženský. Třetí verš má první dvě slabiky nepřiřazené přízvučné (*já však*), za nimiž následuje trochejská a daktylská stopa. Závěr je daktylský. Čtvrtý verš má metrum trochejské se závěrem ženským.

Báseň vypovídá o snu dívky, která v něm se svým milým se vznášela do stále větších výšin jejich lásky.

Píseň se na první pohled liší od předchozí větší propracovaností klavírní sazby. Začíná třítaktovou **introdukcí** v hlavní tónině *As dur* v 3/4 taktu s tempovým označením *Volně*.

Zde se jednoduchým motivem dvou dvaatřicetin a tečkované osminy ve tvaru dvojmatů pravé ruky utváří počáteční, pomalu plynoucí snivá nálada písně. Celkový počet taktů je 66.

První sloka začíná ve 4. taktu stejným motivem jako introdukce ve slabé dynamice (*pp*) prvním veršem *Zdalo se mi o tobě*, kterým nás mluvčí uvádí do svého snu a taktéž pokračuje veršem druhým *ve snu zdalo se mně*. Zpěvní linka jde u obou veršů stupňovitě od *e¹* do *h¹*. První půlverše obou veršů jsou rytmicky totožné v sylabickém podložení slov, a sice dvěma osminami a dvěma čtvrtkami. Druhý půlverš *o tobě* v prvním verši podložen sylabicky dvěma osminami a čtvrtkou a druhý půlverš druhého verše *se mně* dvěma čtvrtkami pro zachování

přízvučných slabik verše. V klavírním partu jsou oba první půlverše podloženy úvodním taktem z introdukce. Druhé půlverše podkládá Čelanský tóny dominanty *es-g-b* v pravé ruce ve dvojhmatech (kromě akordu na 1. době) a v levé ruce oktávovými postupy dominantních tónů spolu se synkopickým modelem z introdukce v podobě dvou dvaatřicetin s tečkovanou osminou. V místě druhého půlverše druhého verše (takt 7) dynamika sílí na *f* na 1. době následujícího taktu, kde na 2. době začíná třetí verš *že my spolu letíme* v ještě zesílené dynamice (*ff*) v klavírním partu, přičemž zpěvní hlas nastupuje (2. doba) slaběji ve *forte*. Čelanský tímto způsobem zvýrazňuje obsah výpravných slov hrdinky. Zpěvní linka postupuje z *e*² kvintovým skokem na *as*¹. Klavírní part nabývá větší zvukové plnosti díky oktávám v levé ruce a sextám se zdvojeným spodním tónem v oktávách v pravé ruce, tvořící rytmický model osminy a dvou šestnáctin a tečkované čtvrtky s osminou. Druhý půlverš *letíme* je ve zpěvním hlasu zeslabován a tímto je naopak zdůrazněn jeho obsah. Klavírní part je v tomto místě ztišen (*pp*) a zabarven tónicky po dominantních akordech. Čtvrtý verš *daleko z té země* uzavírá první sloku nástupem ve *forte* a s fermatou na první slabice, čímž mluvčí zdůrazňuje význam toho, že spolu letí stále výše. Verš je rozčleněn na tři takty pro každé slovo (*daleko/ z té/ země*). Tím nabývá verš lehce meditativní charakter. Zpěvní linka postupuje od tónu *e*² na *c*² v synkopickém pojetí slova *daleko* (osmina-čtvrtka-osmina; taktéž v klavírním partu) a v dalším taktu na půlové hodnotě (*z té*) a dvou osminách (*země*). Klavírní part pokračuje dále v podobném rytmickém členění, navíc v taktu 11 (*z té*) znějí akordy pravé ruky o oktávu výše (až do taktu 17), zatímco oktávy levé ruce stupňovitě klesají na G o oktávu níž za střídání dynamického růstu (*f*) a klesání (*pp*). O oktávu výše znějící akordy pravé ruky takto zvukomalebne vyjadřují pomyslné výšiny, kterými ve snu letí milenecká dvojice. Harmonický pohyb probíhá okolo vzdálenějších tónin G dur a C dur. Následuje jednotaktová mezihra (13), za níž následují verše druhé sloky v klavírním partu harmonicky rozvedené do subdominantní tóniny (Des-dur).

Druhá sloka začíná slovy prvního a druhého verše *Země byla hluboko, | hvězdy plály tiše*, které jsou podloženy stejnými hodnotami jako ve sloce první. Slova reflektují skutečnost, že milenci ve svém snu dosahují oněch výšin. Tato skutečnost je vyjádřena slabou dynamikou (*pp-ppp*). Zpěvní hlas je v prvním verši vyjádřen kvintovým skokem z *a*¹ na *des*¹ (*hluboko*) a ve druhém verši pohybem od *des*² na *e*² a skrz *des*² na *c*² a kvartovým skokem na *g*¹. Klavírní part je nadále tvořen akordy v pravé ruce patřícími do tóniny Des-dur a oktávami v ruce levé s převažujícími osminovými hodnotami, s výjimkou prvního verše, kde v pravé ruce je půlverš (*hluboko*) synkopicky podložen osminou a čtvrtou. Slovo *plály* je následně dokresleno šestnáctinovou triolou pravé ruky na poslední době. Ve třetím a čtvrtém verši *a my spolu letěli | stále výš a výše* začíná mluvčí pociťovat nejistotu ze stálého „stoupání“. Tento pocit je

jednak vyjádřen nástupem třetího verše ve středně silné dynamice (*f*) a nárůstem dynamiky v klavírním partu (*f*) pod slovem *letěli* a v místě čtvrtého verše oktávovými a akordickými vzestupnými chody v pravé ruce se sestupnými oktávami v ruce levé (stále v tónině Des-dur) při rostoucí dynamice (*ff*) na slovu *výše* s tremolem v oktávě na v levé ruce a akordy tóniny C dur v pravé ruce. Tento znepokojivý pocit hrdinky je ve zpěvním hlase vyjádřen stupňovitě od des^2 do g^2 s dynamickým vyhocením (*ff*), odkud se skokem vrací na c^2 . Další takt (22) v tónině F-dur tvoří ve vyhocené dynamice (*fff*), v akordech ve vysoké poloze a oktávách levé ruky jednotaktovou mezihru před další slokou. Obavy mluvčí jsou tímto velmi expresivně vyjádřeny. Před taktovou čarou leží fermata, která předznamenává obavu mluvčí z přílišné výšky.

Třetí sloka začíná verši *Až ta země pod náma | mizeti se zdála* ve ztišené dynamice (*pp*) s přednesovým pokynem *Meno*. Mluvčí tím vyjadřuje obavy a zároveň údiv z těchto výšin. Slova prvního půlverše jsou sylabicky podložena osminami, navíc s korunou na slabice země. Druhý půlverš je podložen šestnáctinami s korunou na slabice náma, kterou Čelanský zdůrazňuje dlouhou slabiku. Druhý verš nastupuje na 2. době následujícího taktu (24) se sylabicky podložený akcentovanými osminami prvního půlverše a dvěma čtvrtkami druhého půlverše *zdála*. Zpěvní linka obou veršů tvoří malý melodický oblouk jdoucí stupňovitě od c^2 na e^2 a dolů na a^1 . Klavírním part dokresluje tato slova osminovými oktávami a čtvrtkou pravé ruky a v levé ruce půlovou a čtvrt'ovou hodnotou s rozvodem tóniny F dur do tóniny a moll. Konec druhého verše (*zdála*) je podložen kvintakordem tóniny a moll v tečkovaných půlových hodnotách, evokující mizící krajinu. Toto zpomalení předznamenává dynamický nárůst i rytmické zhuštění klavírního partu (*Poco più*) v místě třetího verše *a ty hvězdy hořely*, který je takto dokreslen. Zároveň se vrací tónina F dur. Slova jsou sylabicky podložena dvěma osminami a dále čtvrtkami, na slově hořely s akcenty. Zpěvní hlas jde po tónech vzestupného sextakordu a^1-c-f^2 na d^2 . Tato slova, která sděluje mluvčí neklidným tónem, jsou v klavírním partu podkreslena akcentovanými dvojhmaty pravé ruky, které ve spodních tónech (druhého půlverše) opisují zpěvní linku ve stejných rytmických hodnotách a v levé ruce šestnáctinovými sextolami s tóny kvintakordu F dur v místě prvního půlverše a téhož zvětšeného na místě druhého půlverše (*f*). Zde stojí pokyn *ritardando* (27), aby byl význam slova *hořely* ještě více dokreslen. V dalším taktu následuje čtvrtý verš *a já jsem se bála*, kterými hrdinka projevuje svůj strach naplno. Tempový pokyn je *molto meno* a dynamické označení je *pp*, tvořící kontrast k taktům předcházejícího verše. Slova verše jsou sylabicky podložena čtvrtkou, půlkou, dvěma čtvrtkami, tečkovanou půlkou (s akcentem) v ligatuře se čtvrtkou a čtvrtkou. Zpěvní hlas klesá stupňovitě od d^2 na f^1 . Klavírní part tvoří kontrastní

plochu k předešlému dění. je redukován na čtvrt'ové a půlové hodnoty (i tečkované) a na převážně homofonní sazbu (kromě t. 30 s průchodnými tóny ve čtvrtkách). Z harmonického hlediska se zde objevují akordy tónin h moll, G dur, d moll, C dur a zpět F dur. Tento verš zatím tvoří první pointu básně, kde se strach hrdinky vystupňuje.

Čtvrtá sloka s verši *Kolem šíje sepjala | ruce jsem ti obě* přináší moment, kdy hrdinka překonává strach a zároveň si uvědomuje, že není sama. Pro vyjádření této skutečnosti zde použil Čelanský dvoudobý takt a přednesovo-tempové označení *Vášnivě* a *rychle*. Slova tohoto dvouverší jsou podložena sylabicky osminami s výjimkou čtvrtky na poslední slabice. Tyto dva verše jsou hudebně spojeny do jedné fráze. Zpěvní linka se pohybuje na tónech v rozsahu as^1-des^2 s menšími kroky velké a malé tercie. Je navíc zvýrazněna střední dynamikou (*mf*) oproti klavírnímu partu, kde je dynamika slabší (*p*). Klavírní part je opět koncipovaný jinak než v každé předchozí sloce. V levé ruce je po dobu těchto veršů (32-35) tvořen dvěma šestnáctinami a osminou, které jsou ligaturované s čtvrtkou na stejných tónech F-c-f. V pravé ruce je tento model opačný, tedy čtvrtka a dvě šestnáctiny s osminou tvořící dvojhmaty. V těchto taktech se střídá tónina F dur a Des dur. Toto řešení navozuje zklidnění, které je vzápětí narušeno průběhem třetího verše *křídla moje klesala*, kdy se hrdinka lekne, což je vyjádřeno dynamickým pokynem *forte* v obou partech a pokynem *meno* pro částečné zpomalení. Slova jsou sylabicky podložena osminami s výjimkou čtvrtky na slabice *klesala*, která tvoří synkopu. Zpěvní linka sestupuje od f^2 na b^1 , čímž je vyjádřen obsah textu. Tento verš je v klavírním partu podložen paralelními sestupnými sextami a oktávami zároveň (*a-f-a*, *g-e-g*) ve čtvrt'ových hodnotách a v levé ruce osminovými tvary zvětšeného kvintakordu *f-a-cis* na prvním půlverši *křídla moje*. Druhý půlverš *klesala* je dle zpěvního hlasu též podložen synkopicky osminou, čtvrtkou (akcentovanou) a osminou v pravé ruce a v levé tečkovanou čtvrtkou s osminou v oktávě (*fis-g*). Zde probíhá *decrescendo* do *pp*, kde začíná čtvrtý verš *tys mne tisknul k sobě* (oba tyto verše tvoří jednu frázi). Zde se navrácí rychlejší tempo (*Più moto*) a můžeme říci, že i původní nálada hrdinky, která se zklidnila v náruči milého. Slova jsou podložena sylabicky dvěma čtvrtkami, dvěma půlkami s akcenty (*tisknul*) a dvěma čtvrtkami, z nichž druhá je ligaturovaná se čtvrtkou v dalším taktu na slabice *sobě*. Zpěvní hlas klesá od tónu d^2 (*tys mne*) na a^1 (*tisknul*) a na d^1 (*k sobě*). Z dynamického hlediska začíná v *mezzoforte* a končí ve *forte* na slovu *k sobě*. totéž probíhá v klavírním partu, který opět cituje rytmický model z taktů 32-35, tentokrát se střídáním funkcí tónin d moll, A dur a D dur. Toto řešení umocňuje zklidnění hrdinky s vědomím, že v náruči milého se ničeho bát nemusí. Po třítaktové mezihře (se stejnou rytmickou strukturou) začíná další sloka.

V **páté sloce** (45) je návrat do třídobého taktu a do hlavní tóniny As dur. Začíná jednotaktovým úvodem, který cituje v akcentovaných oktávách pravé ruky počátek introdukce a zároveň první sloky, tentokrát na tónech subdominanty Des-dur a v poněkud vyhocené dynamice (*ff*) s přednesovým označením *Molto grave*. Tempový pokyn je opět *Volně*. Tento vyhocený úvod předznamenává změnu pocitů hrdinky zpět k obavám z neznámé krajiny, které jsou obsaženy ve slovech prvního a druhého verše *Tak jsme přišli v neznámé | nadhvězdnaté kraje* ve ztišené dynamice (*pp*). Slova prvních půlveršů (*tak jsme přišli; nadhvězdnaté*) jsou sylabicky podložena dvěma osminami a dvěma čtvrtkami, navíc s fermatou na slovu *přišli*. V prvním verši je druhý půlverš *v neznámé* podložen sylabicky čtvrtkami a ve druhém verši *kraje* podložen ligaturovanou tečkovanou půlkou se čtvrtkou v dalším taktu (50) a nakonec ještě čtvrtkou. Zpěvní hlas jde stupňovitě od *as'* na *c²* a zpět na *a'* (*v neznámé*) a dále od *des'* na *a'* a skrz *b'* na *c²* a odtud kvartovým skokem na *f²* (*kraje*). Klavírní part v místě prvního půlverše (*Tak jsme přišli*) opisuje v akordech Des-dur rytmicky i melodicky zpěvní hlas ve stejné dynamice (*pp*; 46). Od dalšího taktu se výrazně mění do podoby akordických rozkladů (Des) obou rukou v šestnáctinách a na poslední době v taktu v triolách jdoucích až do čtyřčárkované oktávy, odkud opět v rozkladech směřují dolů v septolách (48) a dále ve dvaatřicetinách. Zde Čelanský zvukově a vzhledem k vysoké poloze i barevně dokresluje slova *nadhvězdnaté kraje* a taktéž těmito figuracemi reflektuje neklid v duši hrdinky a zároveň její údiv. V taktu 51, kde začíná další verš, nastává opět změna tóniny, a to F dur. Třetí a čtvrtý verš *a my náhle věděli, | že jsme u bran ráje* přináší uklidnění ve slovech hrdinky, která se již přestala bát a se svým milým oddává se pocitům lásky. První půlverše jsou sylabicky podloženy stejnými hodnotami jako v případě prvního a druhého verše, opět s fermatou v prvním půlverši na slovu *náhle*. Druhý půlverš prvního verše *věděli* je podložen synkopicky osminou, čtvrtkou a osminou a ve druhém verši je půlverš *ráje* sylabicky podložen tečkovanou půlkou a půlkou. Zpěvní hlas se pohybuje na tónech *c²-d²-e²-d²* (*a my náhle; že jsme u bran*) a na druhém půlverši *věděli* leží na tónu *c²* a *a'*. Druhý půlverš druhého verše *ráje* leží na *g²* a *c²* a tvoří tak melodický a dynamický vzestup (*f*), který vyvrcholí v poslední sloce. V klavírním partu jsou tyto verše podloženy akordy v obou rukách, které rytmicky opisují zpěvní linku. Až po první půlverš druhého verše je ve vrchních tónech akordů (p.r.) citována melodie zpěvního hlasu. Harmonické funkce patří do tóniny F dur, a moll a C dur (konec 4. verše). Konec čtvrtého verše (*ráje*) je v pravé ruce vyjádřen akordy se synkopou na 1. dobách (54-55), v levé ruce tremola v kvintách na základních tónech tóniny C dur, kde dynamika roste do *fortissima*, které přetrvává v poslední sloce. Tento až majestátní závěr vyjadřuje cíl, kam milenecká dvojice ve snu dospěla.

Šestá sloka (56) začíná verši *A o lásce zpívaly | andělů tam roje* v silné dynamice (*ff*), kde hrdinka vyjadřuje nadpozemský význam lásky. První verš je sylabicky podložen dvěma osminami a půlkou ligaturovanou se čtvrtkou (*lásce*) a čtvrtkou. Zpěvní hlas se nachází na tónech $f^2-g^2-a^2-g^2-f^2$ a tvoří tak melodický vrchol celé písně, která v metaforické rovině reflektuje téma lásky - v tomto ohledu umístil Čelanský pauzu za slovem *lásce*, aby jej takto v návaznosti následujících slov. Druhý verš je sylabicky podložen dvěma osminami a pak řevrtkami a melodicky sestupuje od f^2 na d^2 .

Klavír tyto dokresluje obsahový význam obou veršů sextolovými figuracemi akordických rozkladů v levé ruce a synkopickými akordy v pravé ruce. Harmonický podklad k těmto veršům tvoří zv. kvintakord *f-a-cis* (56), přičemž v pravé ruce v dalším taktech (57-58) v pravé ruce se vyskytuje zm. kvintakord *cis-e-g* rozvedený do tóniny *d moll* (59), odkud směřuje skrz zm. m. kvintakord *fis-a-c-es* (60) a následně tutéž funkci *d-f-as-c* do hlavní tóniny *As dur* (62). Nástup třetího verše je uveden jednotaktovou mezihrou v hlavní tónině (*As dur*), ve velmi ztišené dynamice (*ppp*). Třetí a čtvrtý verš *Já však jenom cítila | na svém srdce tvoje* líčí souznění milenců ve vzájemném objetí. Oba verše mají slovy podložená sylabicky. První půlverš *já však jenom* je podložen tečkovanou čtvrtí s fermatou (*já*) a osminami a druhý *cítila* akcentovanými čtvrtkami. Melodicky verš klesá od e^2 na e^1 . Druhý verš s přednesovým pokynem *S vášní* a v tiché dynamice (*pp*) je podložen sylabicky dvěma osminami a následně čtvrtkami. Kromě první osminy jsou další noty označené fermatou. Zpěvní hlas se zde pohybuje na tónech $e^1-f^1-g^1-f^1-e^1-c^1$, připomínající úvodní taky introdukce a první takt sloky první, třetí a páté. Klavírní part podkládá třetí verš ligaturovanými akordy hlavní tóniny v tečkovaných půlových hodnotách. Na poslední době taktu druhého půlverše *cítila* je zpomalen, aby lépe vyzněla následující slova čtvrtého verše. Ta jsou podložena v levé ruce oktávovými akordy (*As-es-as*) a dvojhmaty v pravé ruce opisujícími ve vrchních tónech zpěvní melodii. Tento verš zakončuje celou píseň a dotváří tak její pointu spočívající v apoteóze nezměrné lásky.

Dotváření smyslu zhudebňovaného textu

V této písni je zastoupeno převážně co do vykreslení obsahu slov mluvčí. Text je interpretován hlavně skrz klavírní part. V této písni klade Čelanský větší důraz na deklamaci, tj. přízvukně slabiky obsahově důležitých slov zvýrazní ještě akcentem nebo fermatou. Pocity a nálada hrdinky jsou dokresleny výběrem tónin. Změnu v pocitech hrdinky Čelanský vyjadřuje změnou tóniny často v terciové příbuznosti. Je-li změnou pocitů uklidnění, vrací se Čelanský do hlavní tóniny nebo použije jinou durovou tóninu v terciovém vztahu. Naopak slova (verše) pocity strachu vyjadřuje navíc slabou dynamikou a jejich vyznění tak činí pojímá jako niterné. Před nástupem těchto slov ovšem Čelanský dynamiku účelově silně

vyhrotí. Tato píseň je celkově více popracovaná, jak z hlediska sazby a rytmických vzorů v klavírním partu, tak propracovanosti vokální linie z hlediska zvolených deklamačních prostředků a větším rozsahem (c^1-a^2), umožňující takto lepší hudební vyjádření daných pocitů prostřednictvím vokálního partu.

3.3.2.6. Ženuško moje, neboj se (č. 6, Karel Želenský)

Ženuško moje, neboj se.

-- U U -- U -- U U
že dostávám už vrásky,
U -- U U U -- U
že vzdychám často z hluboka –
U -- U -- U -- U U
víš, to je všecko z lásky.
U U U -- U -- U

Když líbám tě tak častokrát,
-- -- U U -- -- U U
já vím, že tě to mrzí;
-- U U -- U -- U
nu, počkej jen, však dočkáš se,
U -- U -- U -- U --
já z lásky umřu brzy.
-- U U -- U -- U

Obleč mne pěkně v rubáš ctný
-- U -- -- U -- U --
a dej mi zvonit hranu,
U -- U -- U -- U
pak dej mi sladkou hubičku,
U -- U -- U -- U U
a já, a já zas brzy honem vstanu!
U -- U -- U -- U -- U -- U

Forma básně sestává ze tří slok o čtyřech verších. První sloka má počet slabik v jednotlivých verších 8,7,8,7 a s přerývanou vazbou rýmu *a b c b*. Metrum prvního verše je daktylské na prvních třech a posledních třech slabikách a u prostředních dvou je trochejské. Závěr prvního verše je daktylský. Metrum druhého verše tvoří jamb s dvěma nepřirazenými nepřízvučnými slabikami a jamb s poslední nepřirazenou nepřízvučnou slabikou. Závěr je ženský, nepřízvučný. Třetí verš je z metrického hlediska tvořen třemi jamby s následnými dvěma nepřízvučnými nepřirazenými slabikami. Závěr je daktylský, tj. s přízvukem na 3. slabice od konce. Čtvrtý verš je tvořen dvěma nepřízvučnými nepřirazenými slabikami a následně dvěma jamby a nepřirazenou nepřízvučnou slabikou. Závěr je ženský, nepřízvučný.

Druhá sloka má počet slabik ve verších 8,7,8,6. Vazbu *a b c b* tvoří přerývaný rým. Z metrického hlediska je verš sestaven střídavě z nepřirazené přízvučné slabiky a daktylu. Závěr verše je daktylský. Druhý verš je tvořen třemi jambickými stopami s poslední nepřirazenou nepřízvučnou slabikou a ženským, nepřízvučným závěrem. V tomto verši se nachází cézura, a to na slovu *vím*. Třetí verš sestává ze slov s jambickým rytmem a závěr má mužský, přízvučný. Zde jsou dvě cézury na slovech *nu* a *jen*. Čtvrtý verš má první slabiku

přízvučnou, nepřirazenou. Další stopa je daktyl a zbývající stopy tvoří trochej. Závěr verše je ženský, čili nepřízvučný. Césura je na začátku verše na slovu *já*.

Třetí sloka má počet slabik ve verších 8,7,8,9 a vazbu rýmu *a b b b*. První verš má první slabiku nepřirazenou, přízvučnou. Za ní následuje trochej, dvě nepřirazené přízvučné slabiky a daktyl. Závěr verše je mužský, přízvučný. Druhý verš sestává ze tří jambických stop a s poslední nepřirazené nepřízvučné slabiky. Závěr je ženský, nepřízvučný. Třetí verš sestává ze tří jambických stop a dvou nepřirazených nepřízvučných slabik. Závěr verše je daktylský (přízvuk na 3. slabice od konce). Čtvrtý verš má pět jambických stop a poslední nepřízvučnou nepřirazenou slabiku. Závěr verše je ženský, nepřízvučný.

Báseň líčí lyrické téma lásky a stáří ze strany staršího mužského hrdiny.

Píseň je psána v tónině C-dur v třídobém taktu s přednesovým pokynem „Volně“. Je určena pro nízký mužský hlas. Celkový počet taktů je 51.

Začíná dvoutaktovou **introdukcí** v silné dynamice (*f*) zesilující v druhém taktu do *ff* v druhém taktu na půlových tečkovaných notách s ligaturou do dalšího taktu. V prvním taktu pravé ruky jsou ve čtvrtkách exponovány funkce tóniky a dominanty a v levé klesající postupy od *g* na *c*.

První sloka začíná veršem *Ženuško moje, neboj se*, který je podložen sylabicky, slovo *ženuško* osminovou triolou *moje* čtvrtkou a *neboj se* šestnáctinou, tečkovanou osminou a čtvrtkou. Mluvčí ujišťuje svou ženu, aby se nebála, že stárne. Zpěvní hlas jde stupňovitě od *c* ke *g* ve středně silné dynamice dle citového rozpoložení mluvčího v tomto verši. Klavírní doprovod umocňuje tuto náladu jednoduchým rytmem ve čtvrtkách a půlce na akordu *e-gis-h* na slovu *moje* a slovo *neboj se* je podloženo vzestupnými šestnáctinovými kroky v oktávách a vícehlasou sazbou půlových a čtvrtkových not na 2. a 3. době v taktu. Harmonické funkce jsou tvořeny tónikou a dominantou s průtažným *gis* na 3. době. Druhý verš *že dostávám už vrásky* začíná ještě v předchozím taktu osminovou notou na první slabice *že* na 3. době tohoto taktu. Slova verše jsou podložena sylabicky v pořadí dvou osmin (*dostávám; vrásky*) a čtvrtkami (*dostávám už; vrásky*). Zpěvní hlas stoupá po tónech *gis-a-b* a následně opět chromaticky na *f*. Harmonický proud zvukově ozvláštňuje tón *cis* v basu s melodickými tóny *a-b-a* s tóny *e-g* v pravé ruce na půlových hodnotách s následnými triolovými osminami na poslední době taktu na slovu *už*. Slovo *vrásky* s tóny *g-ges-f* je v klavírním partu podloženo oktávovými dvojhmaty opisujícími zpěvní linku ve vrchních tónech. Part klavíru je tvořen kombinacemi půlových hodnot a osminových, případně osminovými triolami. Třetí verš *že vzdychám často z hluboka* má první slabiku podloženou dvěma šestnáctinami na skoku *f-d¹* a zpětným skokem pomocí dvou osmin na slovu *vzdychám*, dále čtvrtkami na slovu *často* a opět osminami na skoku *a-H* na slovu *z hluboka*, kde poslední slabika je podložena čtvrtkou. Verš opět začíná na poslední době předchozího taktu kvůli dodržení přízvuků jambického verše v hudebním podkladu a navíc je

verš zpomalen *ritardandem*. Klavírní part pod slovy *vzdychám často* sestává ze čtvrt'ových hodnot v obou rukách jdoucí v protipohybu slovo *z hluboka* je vyjádřeno v pravé ruce dvěma osminami a čtvrtkou podle zpěvního hlasu a v levé ruce dvěma šestnáctinami a osminou a dále v opačném směru v akcentech, více méně stupňovitě s výjimkou kvartového skoku v druhé půli taktu. Tato rytmicky bohatší část vyjadřuje závažný obsah slov mluvčího. Čtvrtý verš *viš, to je všecko z lásky* nastupuje opět na poslední době taktu kvůli dodržení jambického rytmu slov. Takt je v klavírním partu vyjádřen půlovými hodnotami s tečkou a korunou v obou rukách s oktávovými přírazy. První slabika verše *viš* je podložena čtvrtkou s korunou jako záměrné prodloužení slova ze strany mluvčího. Slova *to je* a *všecko* jsou podložena osminou a čtvrtkou a slovo *z lásky* leží na půlce s tečkou a korunou s oporou sextového skoku *g-e'*. Zpěvní hlas začíná ve *f* na tónu *c'* a odtud stupňovitě sestupuje v *mf* na *a* s následným kvartovým skokem na *d²* na slovu *lásky* a na *c'*. Klavírní sazba je vyjádřena v pravé ruce čtvrtkou a půlkou a levá ruka půlkou s tečkou. Harmonický podklad je zabarven akordy b-d-f a mimotonální dominantou *d-fis-a*, která směřuje do dominantního septakordu v D-dur *g-h-d-f* na slovu *z lásky*. Rytmičké zvolnění v klavírní sazbě dává prostor k vyniknutí zpívaných slov a jejich obsahu. Verš končí za dynamického vyhocení ve *fff* v klavírním partu v taktu 12 a v taktech 13-17 následuje mezihra mezi druhou slokou. Mezihra se vyznačuje zvukovou plností v silné dynamice s pokynem „Volně“. Rytmičké převažují čtvrt'ové noty prostrádané šestnáctinovými pasážovými postupy a arpeggiovými oktávami v levé ruce. Harmonické jádro tvoří tonální postupy s melodickými tóny v rámci funkcí tóniky a subdominanty. Mezihra končí v půlových hodnotách s tečkou na tónickém kvintakordu v zeslabené dynamice. V této sloce ujišťuje mluvčí svou ženu že ji bude nadále milovat a ať nemá obavy z jeho stárnutí.

Druhá sloka (18) začíná veršem *Když líbám tě tak častokrát*, kde se mluvčí vyznává ze svých trvajících citů. Je označen přednesovým pokynem „Dobrácky“ a vyznačuje se opětovným sylabickým zhudebněním verše v osminových hodnotách a čtvrtkách na slovu *častokrát*. Melodická linka se pohybuje stupňovitě oběma směry, spíše lineárně. Klavírní part je rytmicky zredukován na převážně čtvrt'ové, místy osminové noty. Druhý verš *já vím, že tě to mrzí* je na první slabice podložen osminou, dále půlkou (*vím*), osminovou triolou (*že tě to*), osminou a čtvrtkou s akcenty (*mrzí*). Mluvčí si je vědom, že vzhledem k jeho vysokému věku může jeho milá brzy ovdovět. Tato dvě poslední sousloví jsou mezi sebou oddělena čtvrt'ovou pomlčkou, která vyjadřuje pauzy v řeči mluvčího. Zpěvní linka postupuje po tónech *f-a-d*, tedy kvintovým skokem dolů a následně stupňovitě na *f* a zpět na *e*, na slovech *že tě to* a *mrzí*. Klavírní part má synkopický ráz díky osmině a následné ligaturované osmině s půlkou na tónech dominantního septakordu ve dvojhmatu *h-f¹* v pravé a tóny *g-d-g* v levé ruce, které

podpírají sousloví *já vím, že tě to*. Slovo *mrzí* leží na synkopovaném podkladu ve tvaru osminy a čtvrtky střídajících staccatové akordy subdominanty a tónicky, které pokračují v následujícím taktu, tvořícího přechod ke třetímu verši. Třetí verš se slovy *nu, počkej jen, však dočkáš se* je podložen na slabikách *nu* a *však* půlkou s tečkou a dále dle délky slabik osminou nebo čtvrtkou. Melodicky je verš zpracován sekundovým sestupným krokem z *c'* na *b* a odtud na *e* na prvním půlverši. Druhý půlverš *však dočkáš se* je zpracován stejně, akorát o velkou sekundu níže, tj. půltónovým krokem z *b'* na *a* a kvintovým na *d*. Tento sekvenční postup vyjadřuje ponurý tón mluvčího. Klavír pokračuje ve synkopických akordových postupech s přidaným tónickým septakordem *c-e-g-b* a na slovech *dočkáš se* je tvořen kvintakordem II. stupně *d-f-a*. Za tím následuje další spojovací takt před čtvrtým veršem *já z lásky umřu brzy*. V tomto verši Čelanský opakuje slova prvního půlverše *já z lásky*, kde zdůrazňuje prostřednictvím mluvčího význam těchto slov. První uvedení je podloženo sylabicky v pořadí půlka, půlka s tečkou a čtvrtka, klesající po tónech *c'-h-a* za doprovodu v tečkovaných půlkách tónického kvintakordu rozvedeného do akordu *e-gis-h* a subdominantní ho neúplného kvintakordu *f-a-c* s vynechanou primou. Druhé uvedení má slabiku *já* podloženou půlkou a slabiku *z lásky* pomocí oblouku na tónech *c'-d'-es'-d'-c'* ve čtvrtkách a s půlkou na *es'* za doprovodu půlových not s tečkou v klavírním podkladu na kvintakordu *d-f-a*, rozvedeného předchozím septakordem *a-cis-e-g* a následně na chromaticky rozvedeném sextakordu *c-es-as* s klesající dynamikou z *f* do *p*. Na slabice *z lásky* oblouk končí na *as*, které je enharmonicky zaměněno na *gis* na slabice *umřu* v rámci tóniny E-dur, chromaticky vzešlé z předchozí harmonické funkce, opět v synkopickém uspořádání. Slovo *umřu* má první slabiku podloženou tečkovanou půlkou a půlkou s odrazkou na *g* a druhou slabiku podloženou čtvrtkou. Harmonii tvoří dominantní septakord *g-h-f* s chybějící kvintou, který směřuje do tóniky. Tuto a třetí slokou spojuje jeden takt. Slova třetího a posledního verše vyjadřují pocity mluvčího, který neskrývá obavy z blízké smrti a zároveň neustále ženu konejší o jeho neutuchající lásce.

Třetí sloka (takt 38) má první verš *Obleč mne v rubáš ctný* na slabikách *obleč* a *rubáš* podložen dvěma osminami a další přízvukně či dlouhé slabiky podložené půlkou (*pěkně; rubáš; ctný*) a ostatní čtvrtkou. Mluvčí si je vědom situace, která může nastat a svou ženu na to připravuje. Melodicky je tvořen kvartovým a kvintovým skokem, střídanými sekundovými kroky. Klavírní podklad tvoří oktávy v tečkovaných půlkách a čtvrtkami v prostředním hlasu v synkopovaném rytmu v rámci funkcí tóniky, alterovaného II. stupně *e-gis-h* a subdominanty ve slabé dynamice. Druhý verš *dej mi zvonit hranu* začíná osminou na poslední době v taktu prvního verše kvůli dodržení přízvuků jambického rytmu. Je podložen sylabicky v pořadí střídajících se osmin a čtvrtek. Zpěvní linka jde chromaticky dolů po vzestupném sekundovém kroku *a-b*

na slovech *dej mi* a odtud klesá k tónu *f*. Klavírní part tvoří v pravé ruce dvě osminy a dvě čtvrtky na tónech *c-des* v oktávách a v levé ruce tečkovanou půlkou na *cis* se synkopovanými souzvuky dominantně znějícími souzvuky *g-a-cis*, které směřují do neúplného kvintakordu *d-moll* s vynechanou tercií, s oktávami s přírazy v pravé ruce znějící o oktávu výše. V dalším taktu (44) začíná na poslední době třetí verš *pak dej mi sladkou hubičku*. Zhudebněn je sylabicky s výjimkou slabiky *hubičku*, kde je podložen dvěma osminami. Slabiky *pak dej mi* jsou podloženy osminou, ostatní čtvrtkou. Zpěvní hlas jde od *f* terciovým krokem na *a*, odtud stupňovitě na *c'* a klesajíc na *g*. Dynamika klesá od *p* na *pp* a na slově *hubičku* se zpomaluje díky pokynu *ritardando*. Harmonický proud směřuje od akordů *d-moll* k nónovému akordu *g-h-f-a* s vynechanou kvintou a skrz průtažný tón *as* na 3. době do tóniky *C-dur* na slově *hubičku*, vyjádřené v klavírním partu tremolem, končícího na čtvrtce, která podkládá první slabiku čtvrtého verše *a já, a já zas brzy honem vstanu*, kterými mluvčí svou ženu utěšuje, že ji bude milovat i po smrti, navěky. Slova *a já* se opakují dvakrát za sebou ve tvaru čtvrtky s korunou na *já* a dále ve tvaru korunované čtvrtky a půlky v druhém opakování, v dynamickém ztišování do *ppp*. Harmonický podklad tvoří alterovaný subdominantní septakord v podobě *fis-a-c-e*, který směřuje do tóniky na druhém uvedení slova *já*. Tato slova jsou oddělená korunou od následujících slov *zas brzy vstanu*. Nastupují ve *fortissimu* sylabicky na tónu *g* a končí kvintovým skokem dolů na *c* na slově *vstanu*. Pod těmito slovy klavír mlčí, až za dozněním zpěvního hlasu zakončuje tuto píseň tónickým kvintakordem s vyhocenou dynamikou ve *fff*.

Dotváření smyslu zhudebňovaného textu

Kromě dokreslování smyslu zhudebňovaného textu převážně v klavírním partu, se zde setkáváme s opakováním slov, které Čelanský používá pro umocnění významu obsahové závažnosti těchto slov ze strany mluvčího. Smysl textu je dokreslen částečně i ve zpěvním hlase, pomocí stejných prostředků jako v ostatních písních, to znamená vhodně zvolené délky not, akcentace a užití fermat, které dokreslují význam a rozpoložení, ve kterém se mluvčí právě ocitá. Častým prostředkem pro tento účel je též *ritardando* jako zpomalující prostředek pro vyjádření myšlenkových pochodů v řeči mluvčího. Kromě základních harmonických funkcí se zde setkáme s vybočením do příbuzných tónin, včetně jejich enharmonické záměny. Těmito výše uvedenými prostředky Čelanský tuto píseň spíše interpretuje.

3.3.2.8. Účet (č. 8, J. V. Sládek)

Nikomu nic nejsem dlužen,

-- U -- U -- U -- U

ani mužům, ani u žen;

--U -- U --U -- U

co jsem dostal, to jsem vrátil,

-- U -- U -- U -- U

co jsem koupil, to jsem platil.

-- U -- U -- U -- U

Matce vlídnost, otci z lánu,

-- U -- U --U -- U

ženám lásku, mužům ránu;

-- U -- U -- U -- U

a kdo družně stál mi k boku,

-- U -- U -- U -- U

neškrtil jsem na úroku.

-- U -- U -- U--U

Pil jsem zdatně, rval se statně,

-- U -- U -- U -- U

světem šel dost neobratně; —

-- U -- U -- U -- U

prasklo-li mé žití na to,

-- U U -- --U -- U

zaplatil jsem; — stálo za to!

-- U-- U -- U -- U

Báseň je tvořena třemi slokami o čtyřech verších. Ve všech slokách je obsažen sdružený rým *a a b b* a zrovna tak mají všechny sloky osmislabičné verše. První a druhá sloka mají ve všech verších trochejskou stopu a v každém verši závěr ženský, nepřízvučný. Třetí sloka má první dva verše v trochejském metru. Třetí a čtvrtý verš mají první stopu daktylskou a nepřířazenou přízvučnou 4. slabiku a následně na posledních čtyřech slabikách metrum trochejské.

Hrdina básně s náznakem spravedlivého hněvu říká, že všechno, co dlužil, vrátil a furiantsky dodává, že se mu vše vrátilo spravedlivým metrem a nepřišel zkrátka.

Césury se zde vyskytují hojně, a to v první sloce ve slovech *mužům*, *dostal*, *koupil*, ve druhé sloce ve slovech *vlídnost* a *lásku* a ve třetí sloce ve slovech *zdatně* a *jsem*.

Píseň je psána v tónině D-dur, je určena pro mužský hlas. Metrum je třídobé a tempový předpis „Ne rychle“. Počet taktů je 35.

Začíná třítaktovou **introdukcí** ve *fortissimu* rázného charakteru v akcentovaných šestnáctinových akordech hlavní tóniny na těžké době s následnými osminami a čtvrtkami spojenými ligaturou.

První sloka začíná (4) veršem *Nikomu nic nejsem dlužen*, kterými mluvčí zahajuje ve spravedlivém hněvu svoji řeč. Je sylabicky podložen akcentovanými osminami a čtvrtkami, s

výjimkou dvou šestnáctin na druhé slabice *nikomu*. Pro tento účel je verš melodicky ztvárněn sestupnými kroky na tónech vrchního tetrachordu stupnice hlavní tóniny a končí spodním kvartovým skokem *h-fis* na slovu *dlužen*. Druhý verš *ani mužům, ani u žen* je od prvního oddělen pouhou osminovou pauzou. Podložen je šestnáctinovými hodnotami s tečkovanou osminou na slabikách slov *mužům* a *žen*. Zpěvní linka postupuje na tónech tónického kvintakordu *d-fis-a* a sestupuje zpět na *d*. Klavírní podklad k těmto veršům je tvořen stejným rytmickým schématem v podobě rázných šestnáctin na těžké době. Ve třetím verši *co jsem dostal, to jsem vrátil* mluvčí zdůrazňuje, že vždy vrátil, co dostal. V obou půlverších je verš sylabicky podložen dvěma osminami a dvěma čtvrtkami. Zpěvní hlas na prvním půlverši (*co jsem dostal*) jde kvartovým skokem od *a* na *d'* a druhý půlveš stupňovitě od *fis* s terciovým krokem na *h*, což dokresluje rázně podaná kategorická slova mluvčího. Klavírní part v těchto místech je tvořen stupňovitými staccatovanými dvojhmaty v obou rukách s šestnáctinami na těžké době. Ráznost doprovodu umocňují akcenty. Čtvrtý verš *co jsem koupil, to jsem platil* je podložen sylabicky v osminách a na slabikách *koupil* a *platil* dvěma šestnáctinami. Zpěvní linie je vedena obdobně jako v předcházejícím verši, s výjimkou posledního slova *platil*, kde poslední slabika leží na osmině a čtvrtce spojených ligaturou a následně dvěma osminami a zpěvní hlas na těchto notách jde od tónu *a* na *c'*. V tomto místě hudební proud zpomaluje na pokyn *ritardando* a zároveň zde dynamika narůstá až do *fortissima* v taktu 13, kde opět navazuje refrén v podobě prvního verše a druhého verše, uvedených ve stejné podobě a s pokynem „Široce a nadutě“. Toto opětovné uvedení obou veršů použil Čelanský jako účinný prostředek pro vyjádření citového rozpoložení v nitru mluvčího, který tímto ještě více stupňuje svoji potřebu zdůraznit, že není nic dlužen. První sloka je od druhé oddělena pouze korunou ležící v místě taktové čáry mezi těmito slokami, v závislosti na další text, kde mluvčí dále sděluje, co vracel. Harmonické funkce nevybočují ze vztahu mezi tónikou, dominantou či subdominantou.

Druhá sloka (16) s pokynem „Volněji a měkce“ se vyznačuje změnou tóniny, a sice do tóniny B-dur, v terciovém vztahu. První verš *Matce vlídnost, otcí z lánu* je v obou půlverších sylabicky podložen dvěma osminami a dvěma čtvrtkami. Zpěvní hlas stoupá na tónech tónického sextakordu *b-d-g* a odtud stupňovitě klesá na *f*. Dynamika je ztišená do (*p*), pro citové dokreslení slova *matce*. Klavírní podklad na prvním půlverši tvoří čtvrtky na dvojhmatech v obou rukách ve tvaru tónického kvintakordu, na 2. a 3. době se zvětšenou kvintou (*b-d-fis*). Na druhém půlverši je part tvořen oktávovými dvojhmaty, které ve vrchních tónech opisují zpěvní melodii. Z harmonického hlediska zde nenastává odklon od tónicko-subdominantního vztahu. Druhý verš *ženám lásku, mužům ránu* je sylabicky podložen šestnáctinami, osminami a čtvrtkami, s výjimkou obráceného tečkovaného rytmu na slabice

lásku. První půlverš je tvořen terciovým a kvartovým skokem *g-c'* právě na této slabice a navíc s korunou na tónu *c'*, pro rozšafné vyjádření tohoto slova. Druhý verš *mužům ránu* je dynamicky vyhrocený do *fortissima* dle obsahu slov a je tvořen sextovým a terciovým sestupným skokem, v akcentovaných notách. Klavírní podklad se vyznačuje přechodem z B dur do paralelní tóniny g-moll s alterovanou tercií a skokem do její subdominanty c-moll na poslední době na konci verše. Třetí verš *a kdo družně stál mi k boku* je veden sylabicky převážně ve čtvrtkách a dvěma čtvrtkami na slabice *družně* a půlkou na slovu *stál*. Konec verše *k boku* je podložen osminou a čtvrtkou. Oproti předchozímu verši probíhá v *pianissimu*. Zpěvní hlas jde terciovým krokem od *b* na *d'* a dále stupňovitě klesá na *f*. Klavírní part se vrací do tóniny B dur skrz alterovaný septakord na IV. stupni tóniny c-moll *cis-e-g-b*. Rytmicky je zvolněn ve tvaru půlek (i tečkovaných) a čtvrtek. Obě ruce mají stejný rytmus a tříhlasou sazbu v podobě kvintakordů. O zvolnění tohoto verše vypovídá i rozložení slov v rozmezí čtyř taktů. Stejně tak je tomu i v případě čtvrtého verše se slovy *neškrtil jsem na úroku*, který je rozložen na tři takty. Toto hudební pojetí dokresluje změnu nálady mluvčího, který se vždy spravedlivě odměnil těm, kteří ho nepodvedli. První slabika je podložena půlkou, další dvě slabiky dvěma osminami, další čtvrtkou a slabiky *na úroku* osminovou triolou a zbývající dvě slabiky osminou. Zpěvní linka jde sestupně od *b* na *f* a odtud sextovým skokem nahoru na *d'* a dále klesá stupňovitě na *d*. Klavírní part tvoří oktávové dvojhmaty v pravé ruce se zpěvní melodií ve vrchních tónech pod prvním půlveršem. Druhý půlverš *na úroku* je v klavírním partu podložen triolovými dvojhmaty a skupinou dvou osmin a na 3. době 32-tinovým vzestupným během převážně chromatického charakteru, který je zpomalený *ritardandem* a tvoří spojovací článek se třetí slokou. Z harmonického hlediska je předznamenán nástup hlavní tóniny D-dur.

Třetí sloka začíná v taktu 27 veršem *Pil jsem zdatně, rval se statně* s přednesovým pokynem „Furiantsky a volně“ a silnou dynamikou ve *ff* a navíc ve čtyřdobém metru po dva takty (27, 28). Tímto je vyjádřená nálada mluvčího, určená již přednesovým označením, tedy lehce žertovná. Verš je sylabicky podložen čtvrtkami, výjimku tvoří slabiky *zdatně* a *statně*, které jsou leží na dvou šestnáctinách. Linku zpěvního hlasu tvoří sekundový krok a následně vzestupný a sestupný terciový krok (ve druhém půlverši sestupný kvartový), v prvním půlverši od *d'* na *h* a ve druhém od *h* na *fis*. Furiantské vyznění obsahu textu umocňují akcenty na všech notách. Klavírní part je tvořen obráceným tečkovaným rytmem šestnáctiny a osminy s tečkou, na poslední době těchto dvou taktů ligaturované s čtvrtkou. Harmonický podklad tvoří akcentované tónické kvintakordy v obou rukách za účelem zvukové plnosti. Druhý verš *světem šel dost neobratně* (29) s již třidobým taktem a předpisem „Dobráccky“ je sylabicky na slabikách *světem* a *neobratně* podložen osminami a na *šel dost* a *neobratně*

čtvrtkou. Melodickou linii tvoří vzestupný terciový krok a následný sekundový sestupný krok a terciový skok níže, který je e druhém půlverši vyplněn sestupnými osminami. Dynamika probíhá v *pianu*. Klavírní podklad tvoří akordy ve staccatovaných osminách a akcentovaných čtvrtkách na poslední době se zpěvní melodií ve vrchních tónech a harmonických funkcích tóniny D-dur. Třetí verš *prasklo-li mé žití na to* začíná ve *forte* s předpisem „Furiantský“. První půlverš je sylabicky podložen dvěma osminami a dvěma čtvrtkami a druhý půlverš na slabice *žití* dvěma šestnáctinami (první s akcentem) a dále osminou (s akcentem) a šestnáctinou s tečkovanou osminou. Zpěvní hlas jde stupňovitě od *h* na *d'* a zpátky na *a*. Klavírní podklad sestává z půlových a čtvrtkových not v pravé ruce a z tečkovaného rytmu v levé ruce. Harmonický podklad je tvořen akordy subdominanty, VI. a VII. stupně v rámci tóniny. Čtvrtý verš „*zaplatil jsem, stálo za to!*“ je v prvním půlverši sylabicky podložen dvěma osminami a dvěma čtvrtkami s akcenty. Spolu s předešlým veršem tvoří tento verš pointu básně, ve které mluvčí sděluje, že v životě nepřišel zkrátka a nemá žádné dluhy ani v rovině mezilidských vztahů, tak ani materiální. Zpěvní linka sestupuje na tónech vrchního tetrachordu hl. tóniny a v klavírním partu je podložena tónickým kvintakordem na půlových hodnotách s tečkou a s dynamikou ve *fortissimu*. Od druhého půlverše je oddělen korunou v místě taktové čáry. Druhý půlverš *stálo za to* zaujímá dva takty. Slovo *stálo* je na první slabice podloženo šestnáctinovou triolou (*a-h-cis*) a dvěma osminami s korunou, které jsou spojené ligaturou na tónu *fis'*. Druhá slabika je podložena čtvrtkou ležící na *e'*. Slova *za to* leží na šestnáctině a tečkované osmině s akcenty. Klavírní part je rytmicky zjednodušen v podobě osminového dominantního septakordu *a-cis-e-g* (34) odděleného dvěma osminovými pauzami (druhá s korunou) a ve vyhrocené dynamice ve *fff* dvaatřicetinovou vzestupnou oktávovou kvintolou (*a-e²*) v pravé ruce a v opačném pohybu v levé ruce. Po doznění verše v posledním taktu (*za to*, 35) následuje na 2. době opět ve *fff* obrácený tečkovaný rytmus šestnáctiny a osminy na tónickém kvintakordu v obou rukách, kterým tato píseň končí.

Dotváření smyslu zhudebňovaného textu

Podobně jako v předchozích písních, je i zde znatelné dotváření smyslu textu v klavírním partu, který převážně svoji rytmickou sazbou a artikulačními prostředky dotváří základní náladu písně a také dokresluje účinek jednotlivých slov. Nálada mluvčího je kromě těchto prostředků obsažených v klavírním partu vyjádřena i melodickou a deklamační stránkou zpěvní melodie a v neposlední řadě pomocí dynamických kontrastů od tichého *pianissima* až do vyhrocené dynamiky (*fff*). Změnu nálady mluvčího dokreslují také modulační postupy do příbuzných tónin, často paralelních nebo terciově příbuzných. Kromě delších nebo

akcentovaných hodnot na přízvučných slabikách jsou slova verše pro vyjádření smyslu slov mluvčího rozvržena do více taktů v podobě delších hodnot na slabikách, ligatur nebo pauz mezi jednotlivými slovy. Stěžejní slova z hlediska smyslu textu, nálady a myšlenek mluvčího jsou kromě výše zmíněných prostředků označena korunou, která znamená pozastavení řeči mluvčího, aby byl tímto ještě více umocněn a dokreslen jejich smysl a účinek. Vzhledem k těmto parametrům lze říci, že zhudebňovaný text je v této písni interpretován.

3.3.2.9. Pivečko (č. 9, J. V. Sládek)

Pozn.: Čelanský oproti podobě Sládkovy textové předlohy opakuje po doznění páté sloky všech pět slok ve stejném pořadí.

Když pivečko pění,

-- U -- U -- U
v světě nad ně není;
-- U -- U -- U
kdo že pít nám brání
-- U -- U -- U
třeba do skonání? —
-- U -- U -- U

Pivečko má pěnu

-- U -- U -- U
a z nás nikdo ženu,
-- U -- U -- U
nad pivečko není,
-- U -- U -- U
kdo chce, ať se žení.
-- U -- U -- U

Lepší dobrá sklenka,

-- U -- U -- U
než falešná ženka,
-- U -- U -- U
po hubičce sládne,
-- U -- U -- U
a starosti žádné.
-- U -- U -- U

Když je pivo pravé,

-- U -- U -- U
však je také zdravé,
-- U -- U -- U
ve zlém i tom pěkném
-- U U -- -- U
do pravdy si řeknem.
-- U U -- -- U

Nelibo-li komu,

-- U -- U -- U
ať jde tiše domů.
-- U -- U -- U
Než se rozejdeme,
-- U -- U -- U
my si přijijeme!
-- U -- U -- U

Forma básně je tvořena pěti slokami o čtyřech verších v každé sloce. Počet slabik v každém verši je 6,6,6,6. Každá sloka má vazbu sdruženého rýmu *a a b b*. První, druhá, třetí a pátá sloka má ve všech verších trochejské metrum. Čtvrtá sloka má první dva verše v trochejském metru. Třetí a čtvrtý verš mají na prvním slovu daktyl a čtvrtou nepřirazenou přízvučnou slabiku (*tom* a *si*) a další slovo *pěkném* a *řeknem* v trochejské stopě. Všechny verše ve všech slokách mají ženský, nepřízvučný závěr. Ve druhé sloce se nachází césura na slovu *chce*.

Hrdina básně mluví rozšafně s notnou dávkou nadsázky o svém oblíbeném moku, který rád pije s přáteli.

Píseň je psána pro vyšší mužský hlas, v tónině G-dur v $\frac{3}{4}$ taktu s tempovým pokynem „Trochu rychleji, než valčíkovým tempem“ a s počtem taktů 123. Z formotvorného hlediska náleží každému verši jeden takt, s výjimkou čtvrtých (posledních) veršů v první, třetí a páté sloky, jejichž předposlední slabika leží po několik taktů, viz níže. Píseň sestává ze dvou částí, z nichž každá je tvořena těmito pěti slokami ve stejném pořadí. Princip kvadratury veršů zachovává Čelanský ve druhé a čtvrté sloce první části. Druhá část je z pěveckého i melodicko-rytmického hlediska bohatší a propracovanější.

Píseň začíná dvoutaktovou **introdukcí** ve dvojhmatech v oktávách v poloze o oktávu výše a v dynamice vyhrocené ve *fortissimu*. Slova prvního i druhého verše **první sloky** (3) *Když pivečko pění, | v světě nad ně není* jsou podložena slabicky osminou. Zpěvní hlas tvoří melodický oblouk tvořený stupňovitými kroky na třech stupnicích hlavní tóniny od g^1 skrz fis^1 nahoru na e^2 a odtud zpět na a^1 . Verše jsou v klavírním partu střídavě podloženy osminami a čtvrtkami v klavírním doprovodu. Pod prvním veršem jsou tedy dvojhmaty v osminách (*g-h-, fis-a*) s se zpěvní melodií ve spodních tónech. Druhý verš je v klavírním partu podložen čtvrtými tónickými kvintakordy v obou rukách. Třetí verš *kdože pít nám* je slabicky i melodicky vedený stejně (opět od g^1) a čtvrtý verš *brání třeba do skonání?* na třech d^2 a e^2 je na slabice *skonání* podložen čtvrtkou (d^1), která je spojena ligaturou s drženou tečkovanou půlkou od taktu 7 - 10, kde ligatura končí na půlce a kvintovým skokem dolů na g^1 na poslední slabice čtvrtý verš končí. Klavírní doprovod k těmto dvěma veršům je rytmicky vyjádřený stejně jako v případě prvního a druhého verše. Liší se pouze v místě čtvrtého verše, kde na místě tónického kvintakordu ve druhém verši stojí dominantní kvintakord. V místě držené tečkované půlky na výše zmíněné slabice je rytmický model stejný a na čtvrtkách leží opět tónický kvintakord. Dále následuje koruna na taktové čáře, která odděluje první a druhou sloku v taktu 11. V této sloce mluvčí vychvaluje tento mok, který by nejrady pil pořád a kdykoli.

První a druhý verš **druhé sloky** *Pivečko má pěnu | a z nás nikdo ženu* je podložen sylabicky v osminách a melodická linie postupuje na tónech paralelní tóniny e-moll, a sice od e^1 na h^1 a kvartovým skokem na e^2 a následně opět na h^1 (*ženu*). Klavírní podklad tvoří stejné dvoutaktové schéma s osminami v prvním a čtvrtkami ve druhém taktu. Liší se jen harmonickými funkcemi, tedy akordy tóniny e-moll na čtvrtkách. Třetí a čtvrtý verš *nad pivečko není, | kdo chce at' se žení* je podložen opět na slabikách osminou, s výjimkou slova žení na konci čtvrtého verše, které je podloženo šestnáctinou a tečkovanou osminou, čímž je zdůrazněno klíčové slovo z hlediska obsahu slov těchto dvou veršů. Zpěvní linka jde opět nahoru od e^1 na h^1 (první verš) a od a na e^2 přes terciový krok od cis^2 . Čtvrtý verš je v klavírním partu vyjádřen subdominantními vztahy z tóniny e-moll směřující do hlavní tóniny G-dur, a sice septakord $a-cis-e-g$, směřující do kvintakordu $d-fis-a$ a následně do tóniny G dur v taktu 15, kde začíná třetí sloka.

Mluvčí vyjadřuje své pocity při pití piva, které se nevyrovnají ničemu na světě, ani sňatku.

První a druhý verš **třetí sloky** *Lepší dobrá sklenka, | než falešná ženka* je opět sylabicky podložen v osminách, s akcentem na první slabice prvního verše. Melodicky jde zpěvní hlas od tónu d^2 stupňovitě dolů na g^1 a odtud nahoru na e^2 a klesá na h^1 . Tyto verše jsou v klavírním partu podloženy stejným rytmickým schématem s funkcemi hlavní tóniny. Třetí a čtvrtý verš *po hubičce sládně, | a starosti žádné* je sylabicky podložen stejným způsobem jako třetí a čtvrtý verš první sloky. Předposlední slabika žádné (podložená čtvrtkou) je v následujících třech taktech (19 - 21) podložená tečkovanou půlkou a v taktu 22 dvěma čtvrtkami a na třetí čtvrtce na poslední slabice verš končí kvintovým skokem z d^1 na g^1 . Melodická linie těchto dvou veršů jde od tónu a^1 stupňovitě na c^2 a odtud terciovým sestupným krokem na a^1 a dále na f^1 , odkud jde opět na a^1 a dále stupňovitě na d^2 na předposlední slabice slova žádné a dále k e^2 a skrz es^2 opět o půltón výše a zpět na d^2 a jak zmíněno výše skokem na g^1 , kde třetí sloka končí (23). Klavírní doprovod v místě držené slabiky (19 - 21) tvoří osminové dvojhmaty a dále osminy, které jsou na 2. a 3. době odděleny osminovou pauzou. Harmonické funkce v těchto místech tvoří akordy hl. a paralelní tóniny (19 - 20), dále kvintakord sníženého VI. stupně $es-g-b$ (21), který směřuje do subdominantního akordu $c-e-g$, směřující přes dominantu do hlavní tóniny (22). Od čtvrté sloky je oddělená korunou ležící na taktové čáře (23). Slovy této sloky pokračuje mluvčí ve svém chvalozpěvu, kdy pivo zlepšuje náladu a odhání starosti.

Čtvrtá sloka začíná v taktu 23 s prvními dvěma verši *Když je pivo pravé, | však je také zdravé* se sylabicky podloženými slabikami v podobě osminových hodnot, bez ohledu na délku slabik, tedy v rámci veršové struktury. Každý verš má stejnou melodickou linku tvořenou chromatickými kroky na slovech *Když je pivo* a *saak je také* od tónu fis^1 do h^1 ,

odkud klesá na a^1 . Zpěvní hlas probíhá ve středně silné dynamice oproti slabé dynamice (p) klavírního partu. Ten tvoří dvojhmaty v osminách na první a druhé době oddělené osminovou pauzou a dvojhmaty čtvrtce na třetí době, navíc akcentované a spolu s osminou na druhé době s dvojhmatovými přírazy, na tónech dominantního kvintakordu. Třetí a čtvrtý verš *ve zlém i v tom pěkném | do pravdy si řeknem* má slabiky opět podložené osminami a sekvenčně tvořenou melodickou linii ve vztahu k předchozím veršům, a to od tónu g do c^2 . Klavírní part je tvořen stejným způsobem jako v předchozích dvou taktech a tentokrát na tónech tónického kvintakordu.

Mluvčí zde naznačuje určitou soudržnost mezi pijáky, které spojuje obliba tohoto nápoje.

Hned v dalším taktu (27) začíná **pátá sloka** ve ztišené dynamice do *pianissima*. První a druhý verš *Nelibo-li komu, | ať jde tiše domů* mají slabiky podložené osminou a oba verše leží na jednom tónu (a^1). Tím mluvčí zdůrazňuje strohé vyznění těchto slov. Klavírní podklad tvoří čtvrtky, v levé ruce s dominantním kvintakordem a v pravé ruce akcentované dvojhmaty s přírazy ve tvaru spodní a na třetí době vrchní tercie. Třetí a čtvrtý verš *Než se rozejdeme, | my si připojíme* je v klavírním partu podložen stejnými hodnotami, akorát s funkcí tónického kvartsextakordu. Třetí verš leží na osminových slabikách o sekundu výše, tedy na tónu h^1 . Čtvrtý verš nastupuje o tercii výše na d^2 a na tomto tónu po celou dobu leží. Slabiky *My si připojíme* ve tvaru jsou podloženy střídavě půlkou a čtvrtkou. Slabika *připojíme* leží na dvou půlkách s tečkou spojených ligaturou a s akcentem na té první. Poslední slabika leží na tečkované půlce s korunou. Od taktu 31 na slovu *připojíme* probíhá nárůst dynamiky do *ff* v taktu 34 na konci sloky. Klavírní doprovod se vyznačuje plnějším zvukem díky oktávě na první době v basu a dvojhmaty v obou rukách na dominantním kvint- a septakordu. Závěr sloky zní v oktávách na primě dominantního stupně s trylkem na druhé době (34). Na taktové čáře je pokyn pro odsazení pro nástup druhé části v následujícím taktu 35.

Mluvčí svou řeč pointuje. Kdo nemá pivo rád, nemá v pijácké komunitě co dělat.

První sloka druhé části začíná v taktu 35. Přednesový pokyn pro zpěvní hlas zní „Vesele“ a pro klavírní part „Valčíkovým tempem“. První slabika *Když* je podložena tečkovanou půlkou s akcentem a slabiky ve slovu *pivečko* akcentovanými čtvrtkami a *pění* akcentovanou čtvrtkou a druhá slabika dvěma půlkami spojenými ligaturou a s akcentem na té první. Zpěvní hlas jde stupňovitě po jednotlivých slovech od tónu g^2 na e^2 . Klavírní part probíhá ve *fortissimu* a ve zvukové plnosti v podobě osminových tónů a dvojhmatů pravé ruky a oktávami na čtvrtce a akcentované půlové akordy na tónice, dominantě, subdominantě a i paralelními akordy na VI. stupni hl. tóniny G dur. Tyto rytmické modely utvářejí klavírní part až do konce písně kromě taktů 69 - 70, 73-89, 98 - 101, a 118 - 122. Od taktu 39 stojí druhý verš, který je slabicky podložen

střídavě čtvrtkou a půlkou s akcenty a poslední slabika *není* je podložena dvěma ligaturovanými půlkami. Melodický obrys je tvořen kvintovým skokem z e^2 (*v světě*) na a^1 (*nad ně*) a vzestupným kvartovým skokem na d^2 (*není*). Třetí verš (43) má slabiky podložené střídavě půlkou (s akcentem, liché) a čtvrtkou, pro dodržení přízvučných slabik trochejské stopy. Poslední slabika *brání* je podložena ligaturovanou čtvrtkou a půlkou v taktu 46. Zpěvní linka je tvořena sestupným terciovým skokem z d^2 (*kdo že*) na h^1 (*pít nám*) a vzestupným krokem na c^2 (*brání*). Čtvrtý verš (48) je na slovu třeba podložen čtvrtkou a půlkou (*třeba*), dále půlkou a čtvrtkou (*do skonání*) a na slabice *skonání* čtvrtkou a na poslední slabice ligaturovanou půlkou se čtvrtkou a dále ještě dvěma čtvrtkami. Linka zpěvního hlasu je tvořena terciovým krokem od c^2 (*třeba*) na a^1 (*do skonání*) a sekundovým vzestupným krokem na h^1 na předposledních dvou slabikách, přičemž na poslední slabice dále stoupá na c^2 a d^2 , kde je navíc pokyn ritardando. Na předělu tohoto taktu (50) a následujícího taktu je opět poznámka o odsazení, kvůli nástupu druhé sloky v taktu 51.

Druhá sloka je hudební stránce identická s první slokou, až na několik výjimek. Výjimkou První verš *Pivečko má pěnu* začíná na tónu g^2 na čtvrt'ových notách na slovu *Pivečko*, zatím co první verš první sloky začíná na stejném tónu slovem *Když* ale na s tečkované půlce. Dále je slovo *má* podloženo půlkou (fis^2) a slovo *pěnu* je podloženo stejným způsobem jako slovo *pění* v prvním verši první sloky (37-38). Druhý verš *a z nás nikdo ženu* je identický zpracován stejně jako v první sloce. Třetí verš *nad pivečko není* se liší v podložení posledních dvou slabik slova *není* (61-62) v podobě čtvrtky na první a ligaturovaných půlek na poslední slabice oproti třetímu verši první sloky, kde je půlka na první slabice a ligaturovanou čtvrtkou s půlkou na poslední slabice (45-46). Čtvrtý verš *kdo chce, ať se žení* se od čtvrtého verše první sloky liší akorát terciovým krokem a^1-c^2 (64, *ať se*), zatímco v první sloce leží slabiky na jednom tónu a^1 . Jinak je zpracován identicky jako v první sloce. Na předělu posledního taktu druhé sloky (66) stojí opět poznámka pro odsazení, kvůli nástupu Třetí sloky v následujícím taktu.

První verš **třetí sloky** *Lepší dobrá sklenka* je sylabicky podložen na lichých slabikách čtvrtkou a na sudých půlkou. Poslední slabika leží na obou půlkách spojených ligaturou (69-70). Zpěvní linku tvoří tóny es^2 (*Lepší*), f^2 (*dobrá*) a d^2 (*sklenka*). Harmonický podklad pod prvním slovem v klavírním partu tvoří akordy tóniny Es-dur (67), chromaticky vyvozené s D-dur v předchozím taktu. Slovo *dobrá* je vyjádřeno tóninou F-dur v diatonickém vztahu (68) a slovo *sklenka* leží na subdominantní tónině B-dur. Druhý verš *než falešná ženka* (71-74) je podložen stejným způsobem jako první verš první sloky (viz 35-38), tedy ve schématu půlka s tečkou na tónu c^2 (*než*) tři čtvrtky na tónech $c^2-d^2-es^2$ (*falešná*), čtvrtka a půlka s ligaturou na tónu b^1 (*ženka*).

Harmonický podklad tvoří tónina As-dur (72-73) a v dalším taktu v dominantním vztahu Es-dur. Třetí verš *po hubičce sládne* (75-77) je na lichých slabikách vyjádřen půlkou a na sudých osminou (*po hubičce*) a na slovu *sládne* je první slabika podložena dvěma osminami ($b'-g'$) a druhá půlkou. Melodická linie je tvořena skokem zvětšené kvarty z as' na d^2 a odtud skokem dolů na b' a g' . První dvě slabiky verše jsou v klavírním partu podloženy na druhé a třetí době osminovým velkým rozkladem akordu $f-as-c$ v pravé ruce a oktávou na půlce s tečkou na c^2 v levé ruce s melodickým tónem d' . Na slabikách *hubičce* je v klavírním partu vyjádřen subdominantní vztah k předchozí tónině, tedy velký rozklad akordu $b-d-f$ s oktávou na d v levé ruce. Poslední dvě slabiky verše jsou zabarveny tóninou Es-dur, v subdominantním vztahu k té předchozí. Za tímto veršem následuje jeden spojovací takt (78) v téže tónině s *crescendem* do *forte*. Za ním následuje čtvrtý verš *a starosti žádné*. První slabika na tónu c^2 je podložena tečkovanou půlkou, na slovu *starosti* čtvrtkou (d^2-c^2-b') a na slovu *žáné* čtvrtkou s akcentem a půlkou (es^2-b'). Harmonické funkce tvoří totéž schéma subdominantních vztahů. Následující takt (82) tvoří spojovací článek mezi třetí a čtvrtou slokou, s akcentovanými akordy téže tóniny (Es) a dynamicky vystupňovaný do *fortissima*.

Čtvrtá sloka začíná ve *forte* v taktu 83 s prvním veršem *Když je pivo pravé*. Slova *Když je* jsou sylabicky podložena půlkou a čtvrtkou slova *pivo pravé* na prvních slabikách čtvrtkou a na druhých slabikách půlkou, s akcenty na druhém slovu. Na rozdíl od první části se tedy liší jak rytmickým tak melodickým zpracováním. Zde probíhá melodie chromatickým klesáním z tónu es^2 na des^2 , vždy po dvou slabikách. Tóninový rámeček sestává z Es-dur, D-dur a Des dur, v podobě oktáv na půlce s tečkou v obou rukách s výplní příslušných akordů ve čtvrtkách či osminách (84). Mezi prvním a druhým veršem je spojovací takt ve čtvrt'ových sextakordech (Des). Druhý verš *však je také zdravé* (86-88) je sylabicky podložen stejnými hodnotami jako verš první, navíc s akcenty na posledních dvou slovech. Melodický postup je opět chromatický, tentokrát od tónu des^2 , rovněž po dvou slabikách. Chromatický postup je patrný i z hlediska tónin v jednotlivých taktech, a to Des-dur, C-dur a H-dur, ve stejném rytmickém uspořádání jako v předchozím verši. Za tímto veršem následuje opět jednotaktová spojka (89) ve čtvrt'ových sextakordech (H-dur). Třetí verš *ve zlém i v tom pěkném* má slabiky *ve zlém* a *pěkném* podložené čtvrtkou a půlkou a prostřední dvě půlkou a čtvrtkou. Zpěvní linku tvoří tóny $h'-cis^2-a'$, vždy po dvou slabikách. První dva takty (90-91) jsou v klavírním partu vyjádřeny v této části převažujícím modelem ve tvaru osminových dvojhmatů pravé ruky a tečkovanou půlkou v levé ruce se septimou $cis-h$, dohromady tvořící septakord VII. stupně v D-dur $cis-e-g-h$, který v následujícím taktu směřuje do tóniky s kvintou $d-a$ v basu. V těchto akordech leží i spojovací takt (93) se čtvrtým veršem *do pravdy si řeknem* (94-96). Ten je na slovech

do pravdy si podložen sylabicky půlkou a čtvrtkou a na slovu *řeknem* čtvrtkou a půlkou. Zpěvní hlas leží po dvou slabikách na tónech $g^1-h^1-fis^1$. Slova *do pravdy si* jsou v klavírním partu podložena akordy tóniny e-moll a slovo *řeknem* na akordech Fis dur, se zvýšenou tercií (*ais*). Poté následuje spojovací takt (97) před nástupem páté sloky.

Pátá sloka (98-105) je po hudební stránce ve stejné podobě jako v první části (27-34). Hned v dalším taktu následuje repríza první sloky (106-122) v téže podobě jako na začátku této druhé části, ovšem s odlišným zpracováním posledního verše *třeba do skonání* (118-122). Oproti začátku této části je uveden o sekundu výše na d^2 a podložen na lichých slabikách půlkou (s korunou na předposlední slabice) a na sudých čtvrtkou, kromě poslední slabiky, která je podložená tečkovanou půlkou s akcentem a čtvrtkou spojenými ligaturou (121-122). Zpěvní hlas stoupá chromaticky po jednotlivých slabikách od tónu d^2 až na g^2 na poslední slabice. Verš je uveden pokynem *ritardando* a dynamika stoupá z počátečního *fortissima* na *fff*, v taktu 121 na dvojhmatech v oktávách pravé ruky v poloze o oktávu výše v hlavní tónině G-dur, na jejímž kvintakordu na čtvrtkách v taktu 122 píseň končí.

Dotváření smyslu zhudebňovaného textu

Oproti předchozím písním je na první pohled více prohloubena Čelanského práce s textem, jehož smysl nedotváří pouze stylizací klavírního doprovodu nám již známými prostředky (deklamačními, artikulačními a přednesovými), ale rovnou dvojnásobným uvedením všech slok básně. Díky tomu dostává tento jednoduchý text nové rozměry, které více rozkryjí náladu a názory mluvčího, které jsou více vypointované ve druhé části této písně. První část písně především evokuje základní náladu proudící z textové předlohy, kterou Čelanský dotváří deklamačními prostředky charakteristickými i pro ostatní písně. Novým specifickým je prodloužení předposlední slabiky prvního, třetího a pátého verše na dobu dvou a více taktů, čímž je dotvářen a vyjádřen smysl daných slov ze strany mluvčího.

Zvolené deklamační prostředky pro druhou část ještě více vykreslují náladu a myšlenky mluvčího v lehce komičtější rovině oproti prvnímu zpracování. Oproti první části, kde jednoznačně převažují osminové hodnoty, jsou slabiky obsahově důležitých slov podloženy delšími hodnotami převážně čtvrtovými a půlovými v obou partech. Zároveň se sloky této druhé části vyznačují odlišnou melodií zpěvní linky a jiným rytmickým zpracováním akordického doprovodu, opět obvyklém schématu základních funkcí a příbuzných tónin s tóninou hlavní. Opakování všech slok ještě více umocnilo smysl a účinek chvalných slov mluvčího a jeho rozšafná nálada. Tímto způsobem zhudebnění nasvědčuje, že je text této písně interpretován, nikoli přednášen.

3.3.2.10. Ach, kdo zapomíná (č. 10, J. V. Sládek)

Ach, kdo zapomíná,

-- U -- U -- U

nemiloval;

-- U -- U

z marného jen srdce

-- U U -- -- U

přislíboval.

-- U -- U

Ach, kdo zapomíná,

-- U -- U -- U

na tom světě,

-- U -- U

už mu nikdy štěstí

-- U -- U -- U

nevykvete.

-- U -- U

Ach, kdo zapomíná

-- U -- U -- U

potěšení,

-- U -- U

tomu v ruce kvítek

-- U -- U -- U

v trn se změní.

-- U -- U

Ach, kdo zapomíná,

-- U -- U -- U

těžce hřeší,

-- U -- U

toho Pánbůh nikdy

-- U -- U -- U

nepotěší!

-- U -- U

Forma básně sestává ze čtyř slok, z nichž každá je tvořena čtyřmi verši. Ve všech slokách je počet slabik v každém verši 6,4,6,4. Všechny sloky jsou tvořeny přerývaným rýmem *a b c b*.

Všechny verše všech čtyř slok mají závěr ženský, tedy nepřízvučný.

První verš a druhý verš první sloky má metrum trochejské, třetí verš má první dvě slabiky s daktylskou stopu (*z marného*), třetí slabika je tzv. nepřirazená přízvučná (*jen*) a další slabiky (*srdce*) mají trochejskou stopu. Čtvrtý verš je v pravidelném trochejském metru. Ve druhé, třetí a čtvrté sloce mají všechny čtyři verše trochejské metrum. Slovo *Ach* na začátku každé sloky tvoří césuru.

Tato báseň tklivě vypovídá o nešťastné lásce a o tom, že zapomínat na dobré lidi a nevážit si dobrých věcí se vymstí.

Píseň je napsána v tónině b moll ve čtyřdobém taktu s počtem 29 taktů. Je určena pro ženský hlas.

Introdukci k této písni tvoří jeden takt, který navozuje tklivou náladu této písni. V levé ruce začíná ve středně silné dynamice (*mf*) na tónickém kvintakordu hlavní tóniny B dur v široké harmonii na celých hodnotách, ozdobený šestnáctinovou oporou a s ní spojený ligaturou. Part pravé ruky tvoří oktáva na *f* na tečkovaných čtvrtkách s přírazem a osminovou sextou (*f-des*), již předchází opora dvou šestnáctin v intervalu sexty (*f-des* a *g-es*). Sextové dvojhmaty dále pokračují v podobě zpomalených (*rit.*) kvartových dvojhmatů (a sextových v levé ruce) do první poloviny 2. taktu, zakončenými na čtvrtce prodloužené korunou, po nichž začíná první sloka.

První sloka (2) začíná na 3. době dvouverším *Ach, kdo zapomíná*, jehož slova vyjadřuje mluvčí tklivým tónem. Slova jsou podložena sylabicky tečkovanou čtvrtkou s korunou, dále osminami (*kdo zapomíná*) a poslední dvě slabiky půlkou s korunou a čtvrtkou. Druhý verš je sylabicky podložený dvěma osminami. Zpěvní hlas začíná v *pp* na tónu *d²* a ve druhém verš *nemiloval* v zesílené dynamice do *fortissima* dále klesá postupně na tón *f¹*, na kterém dvouverší končí. Klavírní part dotváří smysl verše opakováním úvodního akordu na půlových notách zpomalených korunou a ve slabé dynamice (*pp*). Dále postupuje ve stejné sazbě ve vrchních hlasech obou rukou na dvou osminách, půlce s korunou a čtvrtce, tvořící terciový dvojhlas se zpěvním hlasem v pravé ruce, zatímco levá ruka cituje zpěvní melodii o oktávu níže (*c¹-b¹-des¹-b¹*). V altu a tenoru leží na celých notách krajní tóny tónického kvintakordu. Druhý verš je podložen akordy pravé ruky, které opisují ve středním hlase tóny zpěvního hlasu (*a¹-g¹-f¹*) a v levé tercie *d* na ligaturovaných půlkách. Tato řídká sazba dokresluje niterné vyjádření těchto slov ze strany mluvčí. Třetí verš z *marného jen srdce* začíná taktéž na 3. době (5) a je sylabicky podložen osminami a čtvrtkami (*srdce*). Zpěvní hlas sestupuje na tónech tónického kvartsextakordu (*des²-b¹-f¹*) ve středně silné dynamice (*mf*). Čtvrtý verš *přislíboval* je podložen též sylabicky dvěma osminami a dvěma čtvrtkami. Zpěvní sestupuje v intervalu čisté kvarty na tónech (*ges¹-es¹-des¹*) a poslední dvě slabiky jsou zpomalené (*ritardando*) pro zdůraznění obsahu tohoto slova ze strany mluvčí. Klavírní part se proměnil do zhuštěné sazby v podobě rytmických modelů osminy a šestnáctinové trioly svírajících oktávu v pravé ruce a v levé tentýž vzor střídáný arpeggiovanými půlovými nebo čtvrt'ovými tónickými akordy. Dynamika probíhá v *mezzoforte* s menším nárůstem či poklesem. Po doznění prvního verše funkce směřují do subdominanty (Es), na níž stojí slova čtvrtého verše, jehož obsahový význam je basu dokreslen stupňovitým chodem v oktávách ve tvaru již zmíněného rytmického modelu jdoucím od *As* k *Es*, který vyústí na akordu III. stupně *des-f-*

as v zeslabené dynamice (*pp*) v jednotaktové mezihře před druhou slokou. V těchto verších se stupňuje citové rozpoložení mluvčí a její smutná nálada.

Druhá sloka s dvojverším *Ach, kdo zapomíná | na tom světě* (9) nadále rozvíjí smutné úvahy mluvčí. První verš má slabiky podložené osminami, s výjimkou dvou posledních, které jsou podloženy čtvrtkou. Druhý verš má první dvě podložené osminou a další čtvrtkou s korunou a půlkou s přírazem (*světě*). Melodie zpěvního hlasu se pohybuje v rozsahu h^1-e^2 . Dynamika probíhá v *mezzoforte* s přípisem *poco più* a postupně slábne do *pianissima* na konci dvouverší (*světě*), což dokresluje smysl a obsah těchto slov. Klavírní part je nadále tvořen stejným rytmickým tvarem, střídán dvojhmaty pravé ruky a čtvrtkami v levé ruce. Harmonický obrys tvoří vybočení do vzdálenějších tónin A dur, Cis dur, a moll a přechod skrz mollovou dominantu *f-as-c-es* do stejnojmenné B dur. Dále následuje mezihra před nástupem třetího verše tvořena v pravé ruce stejným rytmickým tvarem ve dvojhmatech s osminovými dvojhmaty na lehkých dobách spolu s oktávou na B v levé ruce s alterovaným akordem *fis-b-d* a *g-b-d*, směřující do subdominanty Es dur pod slovy třetího verše *už mu nikdy štěstí*. Ten je podložen sylabicky čtvrtkami s korunou na třetí slabice (*nikdy*) a na první slabice slova *štěstí* čtvrtkou a půlkou a na poslední slabice čtvrtkou. Hned v dalším taktu (14) navazuje čtvrtý verš *nevykvetete*, který má první slabiku podloženou dvěma šestnáctinami a ostatní slabiky osminou. Kromě druhé šestnáctiny jsou všechny noty akcentované. Melodie zpěvního hlasu je tvořena kvartovými skoky $b-es^2$ a c^2-f^2 (*štěstí*) a stupňovitě klesá na des^2 . První verš je v klavírním partu podložen půlkou a dvěma čtvrtkovými notami v oktávách v basu a akordy Es dur v pravé ruce, které přecházejí skrz tóninu F dur (*štěstí*) do tóniny Des dur, která v zesílené dynamice (*f*) a na zpomalených (*poco rit.*) akcentovaných osminových akordech této tóniny v obou rukách dokresluje závažnost slova čtvrtého verše *nevykvetete*. Dynamika se vzápětí ztiší (*pp*) po doznění tohoto verše druhé sloky při znějících akordech téže tóniny ve dvoučárkované oktávě. Poté následuje mezihra (15) tvořená nám již známým rytmickým tvarem (pravá ruka) na akordech hlavní tóniny b moll v silné dynamice (*f*) a v levé ruce tečkovanou čtvrtkou s oktávovým přírazem, s oktávovými akordickými skoky, které se zpomalí (*rit.*) před nástupem třetí sloky.

Nálada a myšlenková závažnost slov mluvčí se nadále stupňuje.

Třetí sloka je uvedena dvouverším *Ach, kdo zapomíná | potěšení*, kde první slabika je podložena čtvrtkou, dvěma osminami a opět čtvrtkou s korunou a oddělena osminovou pauzou, zdůrazňující tak povzdech mluvčí před vyřčením dalších slov. Další slabiky jsou podloženy stejným způsobem v prvním dvouverší první sloky. Zde navíc s akcenty na prvních třech slabikách slova *zapomíná*. Zpěvní hlas na první slabice je tvořen tóny $b^1-des^2-es^2-f^2$ ve ztišené dynamice do *pianissima*, a dále po rychlém zesílení do *forte* postupuje skrz tyto vrchní

tóny dolů na f^1 . Klavírní part pod slovy *Ach, kdo* tvořen v obou rukách v tónické tercii $b-d$ na celých notách prodlouženými korunou, navíc v levé ruce arpeggiovanými a slovo *zapomíná* je dokresleno arpeggiovaným tónickým kvintakordem levé ruky a v pravé ruce útvarem složeným z dvojhmatů na dvou osminách, půlce a opět dvou osminách, které jsou navíc na půlce a prvních osminách ozdobeny oporami v podobě dvou šestnáctin. Tyto dvojhmaty zdvojují ve spodních tónech zpěvní melodii. Druhý verš *potěšení* je podkreslen v pravé ruce dvěma osminovými dvojhmaty s oporou dvou šestnáctin a akordy $des-ges-b$ a $des-f-as$ ležících na čtvrtce a půlce. Levá ruka je tvořena osminovými sextami, oktávou (ges) šestnáctinovými rozklady akordů tóniny Des dur v *pianissimu*. Na třetí době dalšího taktu (19) následuje třetí a čtvrtý verš *tomu v ruce kvítek | v trn se změni*. Tímto metaforickým přirovnáním je dále stupňována smutná nálada a vážný tón mluvčí. Slova *tomu v ruce* jsou podložena osminami a první slabika *kvítek* čtvrtkou a půlkou a druhá slabika čtvrtkou. Čtvrtý verš je podložen dvěma zvukomalebnými staccatovanými osminami (*v trn se*), čtvrtkou a půlkou. Zpěvní linka jde od terciového kroku $b^1-des^2-b^1$ na sextový krok as^1-f^2 (*kvítek*) a zpět od des^2 dál na as^1 (*změní*). Dynamika probíhající v *mezzoforte* se ztiší na slovu *kvítek* do *pianissima*, čímž toto slovo citově dokreslí. Klavírní part tato slova dokresluje osminami pravé ruky, které jsou na poslední době tečkované (*v ruce*). Na přízvučných dobách jsou ozdobené oporou s dvěma šestnáctinami. Levá ruka tvoří akordy Des dur a Ges-dur s též tečkovanou osminou na poslední době. Slovo *kvítek* je podkresleno jednohlasem pravé ruky ($f^2-es^2-des^2$) na dvou osminách korunované půlce a čtvrtce ozdobené oporou s dvěma šestnáctinami. Levá ruka je tvořena dvojhmaty opisujícími ve vrchních tónech pravou ruku. Čtvrtý verš (21) je dokreslen akordy a oktávami v osminách s dominantně znějícím alterovaným akordem $es-g-b-des$. Též v klavíru jsou první dvě osminy staccatované pro zvukové dotvoření slov (*v trn se změni*). Poslední slabika verše *změní* je podložena osminovými oktávami levé ruky, které zesilují a navozují vyhrocenou náladu mluvčí ve čtvrté sloce, která navazuje na konec verše ve zpěvní lince.

Čtvrtá sloka (22) začíná opět veršem *Ach, kdo zapomíná* spojeným s veršem druhým *těžce hřeší*. Přednesové označení je *Velmi volně* a dynamika je vyhrocená do *fortissima*. První slabika *Ach* je podložena dvěma osminami a půlkou na tónech $des^2-es^2-f^2$ a druhá čtvrtkou (es^2). Slovo *zapomíná* je na první slabice podloženo diminucí hodnot slabiky *Ach*, a sice dvěma šestnáctinami s akcentovanou osminou ($es^2-f^2-ges^2$) a dále akcentovanými čtvrtkami ($f^2-es^2-des^2$). Druhý verš je podložen dvěma čtvrtkami (es^2-d^2), první z nich je ozdobena oporou (dvě šestnáctiny) a zdůrazněna akcentem a dále (*hřeší*) dvěma půlkami (es^2-f^2). Klavírní part tyto verše dokresluje osminovými akordy (Des dur) v pravé ruce a klesajícími

oktávami v levé (*Ach, kdo*) a dále v pravé ruce opisuje rytmus zpěvního hlasu a zpěvní linku ve středním hlasu (*zapomíná*) a v levé ruce tvoří oktávy v osminách a čtvrtkách na tónech As-A synkopovaný rytmus (2. a 3. doba). Druhý verš (24) je podložen stejnými akordy. V pravé ruce opisují ve vrchních tónech zpěvní hlas a rytmus a v levé ruce se vyskytuje synkopa na 1. době. Harmonické funkce se pohybují v dominantním vztahu tónin Des dur a As-dur. Závěr druhého verše (*hřeší*) v dalším taktu (25) je ztvárněn oktávami akordy Des dur v pravé ruce ve tvaru nám dobře známého tvaru z předchozích slok a v levé ruce půlovými notami s oktávovými přírazy, ve vyhrocené dynamice (*ff*). Třetí verš a čtvrtý verš *toho pán bůh nikdy nepotěší* (26-29) uzavírá myšlenky mluvčí, která vyjadřuje pokornou úctu k dobrým lidským vlastnostem a kdo se tímto neřídí, bude potrestaný. Třetí verš má slabiky podložené akcentovanými čtvrtkami, mezi nimiž je slabika *nikdy* podložena třemi čtvrtkami. Čtvrtý verš *nepotěší* má první slabiku podloženou dvěma osminami a další slabiky čtvrtkou, a dvěma půlkami, z nichž první je prodloužena korunou. Zpěvní hlas se pohybuje na tónech $es^2-f^2-g^2$ a dále klesá stupňovitě na des^2 a odtud stoupá k f^2 a opět klesá na des^2 . Klavírní part je tvořen půlovými notami na akcentovaných akordech Es dur a Des dur pravé ruky a na oktávách s oktávovými přírazy levé ruky (*toho pán bůh*). Na slovu *nikdy* dále akcentovanými čtvrtovými akordy pravé ruky a oktávami s přírazy v levé ruce s harmonickými funkcemi *ces-es-es*, rozvedené do mollové dominanty v moll *f-as-c* a přes akordy subdominanty *es-ges-b* a VI. stupně *ges-b-des*. Poslední (čtvrtý) verš je vykreslen půlovými akordy pravé ruky a oktávovými přírazy v levé ruce k basovému tónu As. poslední slabika verše a zároveň konec písně (29) je podložen v pravé ruce známým tvarem osminy a šestnáctinové trioly a dále dvěma osminami a korunovanou půlkou (všechny noty jsou akcentované) a v levé ruce půlovými akordy s oktávovými přírazy ve vyhrocené dynamice (*fff*). Harmonické funkce se vyznačují dominantním vztahem Des dur a As dur. Píseň končí na akordech tóniny Des-dur. Tato stylizace závěru umocňuje vážný projev mluvčí.

Dotváření smyslu zhudebňovaného textu

Na rozdíl od ostatních písní s výjimkou písně č. 5 (*Sen*) můžeme říci, že v této písni je dotváření smyslu obsahu textu zastoupeno rovným podílem jak z hlediska propracovanosti klavírního partu, tak i koncepcí zpěvní linky, která je oproti ostatním písním více propracována i po stránce deklamační. Závěry veršů, které jsou výhradně nepřízvučné, přizpůsobil Čelanský svému pojetí, a to konkrétně ve čtvrté sloce, kde poslední slabiky umístil na třetí (přízvučnou) dobu taktu (*změní*) nebo na první (*hřeší* ; *nepotěší*). Tím dosáhl větší působivosti verše z hlediska smyslu slov a umocnil tak závažnost myšlenek mluvčí. Zpěvní linka je více propracována s důrazem na dokreslení jednotlivých slov tím, že

přízvukné slabiky obsahově důležitých slov jsou podloženy více notami, čímž je nálada a vážnost řeči mluvčí ještě více dokreslena. K tomu přispívá také harmonická složka, obohacená (kromě obvyklých chromatických postupů) i vybočením do vzdálenějších tónin, které dodávají písni na závažnosti a na citově zabarvených slovech evokují intimní náladu. Vzhledem k celkové Čelanského koncepci této písně a zvolených prostředků lze tento zhudebněný text označit jako interpretovaný.

Závěr

Čelanský pojímá tento cyklus jako individuálně řešený, tzn. nevytváří a nepropojuje písně v rámci jednoho nebo více motivů. Případné souvislosti s podobnými modely (rytmickými nebo melodickými) svědčí spíše o prostředcích charakteristických pro Čelanského hudební řeč v písňové tvorbě a o příležitostné kompozici daných písní než o promyšlené koncepci celého cyklu. Kromě dvou písní s vážnějším námětem (č. 5 a 10) převažuje podobný, téměř stejný způsob kompozice i z hlediska dotváření zhudebňovaného textu stejnými hudebními prostředky. Společným znakem písní je volba tónin, které až na výjimku poslední písně jsou durové. Kromě písně č. 1, 2, 5, a 10 jsou napsány pro mužský hlas, převážně hluboký. Výraznějšího kontrastu v těchto písních nenajdeme, snad jen určitou různorodost můžeme najít ve volbě námětů, jako láska a podoby partnerského vztahu (č. 1, 2, 3, 5, 7, 10), stáří (č. 4, 6), smysl pro spravedlnost (8) a typ pijácké písně (č. 9).

3. 4. Přehled základních znaků Čelanského písni

	Název písň	Zhudebněná báseň (druh lyriky)	Zhudebněná písň		Dotváření smyslu zhudebněného textu
			formová struktura	tónina	
1	Píseň o matičce	lyrická	i A B B' C	B dur	Vykreslování nálady
2. 1	Janek	milostná, s reflexivními prvky	i :A: B A'	G dur	Dotváření ironického charakteru básně skrz klavírní part se zvýrazněním obsahu jednotlivých slov
2.5	Sen	milostná, lyrická	i A A' B C C' C'''	As dur	Vykreslování nálady
2.6	Ženuško moje	lyrická, s reflexivními prvky	i A A' B	C dur	Vykreslování nálady, opakování jednotlivých slov
2.8	Účet	reflexivní	i A B C	D dur	Vykreslování nálady a pointy jednotlivých slov
2.9	Pivečko	reflexivní	i AA'A"A"A"" BB'B"B"" A'''	G dur	Vykreslování nálady, dotváření pointy jednotlivých slov
2.10	Ach, kdo zapomíná	lyrická, reflexivními	i A B A' B'	b moll	Dotváření nálady a zvýraznění vyznění pointy jednotlivých slov

3. 5. Srovnání Čelanského a Nešverova zhudebnění básně J. V. Sládka „Ach, kdo zapomíná“

3.5.1. Stručný životopis Josefa Nešvery

Josef Nešvera¹⁵ se narodil roku 1842 v Praskolesech. Hudební základy získal od svého otce Františka Nešvery, který byl varhaníkem. V Praze v letech 1855-61 studoval střední školu pedagogického směru a zároveň pokračuje ve soukromých studiích hry na klavír a varhany u Josefa Krejčího a hudební teorie a skladby u Josefa Foerster a Františka Blažka. Krátce působil v Litni a od roku 1866 vykonával pedagogickou činnost v Hořovicích. Roku 1868 přijal místo ředitele kůru v Berouně, kde mimo jiné vznikly jeho první skladby.

V roce 1878 byl jmenován ředitelem kůru biskupského dómu sv. Ducha v Hradci Králové. Zde byl také učitelem zpěvu v biskupském semináři. Tyto činnosti vykonával až do roku 1884, kdy přijal na trvalo místo ředitele dómského kůru v Olomouci poté, co toto místo opustil Pavel Křížkovský. Nešverův hlavní význam spočívá ovšem na poli skladatelském, především co se týče chrámové tvorby i když oblast světské hudby zdaleka nevynechává. Zkomponoval několik desítek mší, jako například *Missae in B hon. B. M. Virginis* op. 16, *Scti procopii* op. 18, *Spiritus Sancti* op. 19 aj., dále *Jubilaei* op. 105, *Sine nomine, Angelorum, Dolorosa* op. 116, *České pašije* op. 17 nebo kantáty *Sv. Václave* na text J. V. Sládka, *První májová noc* a *Píseň o žních*. Stěžejním dílem je oratorium *De profundis* op. 49 provedené v Olomouci (10. 11. 1889), ve Vídni (1893), v Brně (8. 4. 1894) a roku 1904 dokonce na bridlingstonském festivalu v Londýně. Roku 1912 napsal oratorium *Job* op. 113, které bylo provedeno roku 1913 v Praze. Nešvera zkomponoval také dva melodramy, *Krajánek* op. 36 a *Česká legenda vánoční* op. 109. Z hudebně dramatické tvorby jmenujme aktovku *Bratránek* (1882), *Esther* (1889, nedokončená) a aktovka *Lesní vzduch* z roku 1896 na vlastní text, kterou později přepracoval na tříaktovou operu (1897). Vrcholem je folkloristická opera *Černokněžník*, t. *Radhošť* z let 1903-5 na libreto B. Remeše podle B. Kazničova (prem. 7. 2. 1908 v Brně). Poslední operu *Meerweib* vznikla v letech 1908-10 na německý text S. Pohla. Písňová tvorba čítá Starosvětské písničky (J. V. Sládek, 1891-5), *Milostné písňe* a další. Psal také pro ženské, mužské i smíšené sbory. Psal také pro klavír, housle, varhany, z komorních děl klavírní trio, smyčcové kvartety. Pro orchestr zkomponoval mimo jiných děl ku příkladu Slavnostní ouverturu a Symfonii g moll. Kromě toho se věnoval také kritické činnosti.

¹⁵ Pozn.: shrnuto na základě: Nešvera, Josef; in: Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček (ed.), Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 1, Praha 1963, s. 172-173, Bohumír Štědroň

3.5.2. Analýza Nešverova zhudebnění této básně

Ach, kdo zapomíná (J. V. Sládek)

Ach, kdo zapomíná,

-- U -- U -- U

nemiloval;

-- U -- U

z marného jen srdce

-- U U -- -- U

přisliboval.

-- U -- U

Ach, kdo zapomíná,

-- U -- U -- U

na tom světě,

-- U -- U

už mu nikdy štěstí

-- U -- U -- U

nevykvete.

-- U -- U

Ach, kdo zapomíná

-- U -- U -- U

potěšení,

-- U -- U

tomu v ruce kvítek

-- U -- U -- U

v trn se změní.

-- U -- U

Ach, kdo zapomíná,

-- U -- U -- U

těžce hřeší,

-- U -- U

toho Pánbůh nikdy

-- U -- U -- U

nepotěší!

-- U -- U

Forma básně sestává ze čtyř slok, z nichž každá je tvořena čtyřmi verši. Ve všech slokách je počet slabik v každém verši 6,4,6,4. Všechny sloky jsou tvořeny přerývaným rýmem *a b c b*.

Všechny verše všech čtyř slok mají závěr ženský, tedy nepřízvučný.

První verš a druhý verš první sloky má metrum trochejské, třetí verš má první dvě slabiky s daktylskou stopu (*z marného*), třetí slabika je tzv. nepřirazená přízvučná (*jen*) a další slabiky (*srdce*) mají trochejskou stopu. Čtvrtý verš je v pravidelném trochejském metru. Ve druhé, třetí a čtvrté sloce mají všechny čtyři verše trochejské metrum. Slovo *Ach* na začátku každé sloky tvoří césuru.

Tato báseň tklivě vypovídá o nešťastné lásce a o tom, že zapomínat na dobré lidi a nevážit si dobrých věcí se vymstí.

Píseň je napsána v tónině *f-moll*. Počet taktů je 34. Je určena spíše pro střední hlas. Pravidelně se střídá 2/4 takt na lichých verších a 4/4 takt na verších sudých. Liché verše zabírají vždy dva takty, zatímco sudé zabírají jeden takt.

Začíná jednotaktovou synkopovanou **introdukcí** ve sledu šestnáctinové pauzy, tři osmin a šestnáctiny v osminových akordech levé ruky, které ve vrchní sekundě *b-c* uvozují náladu písně.

První sloka (2) začíná dvouverším v *Ach, kdo zapomíná, | nemiloval* ve slabé dynamice (*p*). První verš *Ach, kdo zapomíná* má první slabiku podloženou třemi osminami, další slabiky šestnáctinami a poslední dvěma osminami. Druhý verš *nemiloval* je podložen sylabicky osminami, první z nich akcentovanou, kromě slabiky *nemiloval*, která je podložena tečkovanou osminou a dvěma dvaatřicetinami. Zpěvní hlas jde stupňovitě na tónech *c¹-d¹-e¹* (*Ach*) skokem na *as¹* odkud klesá přes *g¹* (*Ach, kdo*) na *f¹* a zpět na oktávový skok *c¹-c²* na slabice *zapomíná*. Na slovu *nemiloval* se hlas pohybuje na *d²* a následně klesá na *as¹*. Klavírní part dotváří náladu stejnými akordy levé ruky z introdukce včetně rytmických hodnot a sestupnými oktávami *c-b-as-e-f* v pravé ruce. Na slovu *nemiloval* se metrum mění na čtyřdobé, stejně tak tónina na subdominantní *b moll*. Třetí verš *z marného jen srdce* je v prvním půlverši *z marného jen* hudebně i rytmicky řešený shodně jako v případě začátku prvního verše. Ve druhý půlverši *srdce* leží první slabika na ligaturované čtvrtce s tečkovanou osminou a druhá slabika na dvou dvaatřicetinách. Druhý verš *přislíboval* je sylabicky podložen dvěma osminami a dvěma čtvrtkami. Těmito prostředky je řeč mluvčího na tomto slovu zpomalena a smysl tohoto slova je tím umocněn. Linka zpěvního hlasu je na slovech *z marného jen* vedena shodně jako v případě prvního verše s výjimkou na slovech *srdce* a *přislíboval*, kde nejprve leží na ligaturovaném *f¹* odkud klesá na *c¹* (*přislíboval*) a následně skáče na *g¹* a klesá opět na *f¹*. Klavírní part v levé ruce pokračuje ve výše zmíněném modelu, pravá ruka dotváří jednohlasou figurku *as¹-ges¹-b* s následnými oktávami *as-e-f*. Z harmonického hlediska jde o vztah dominanty a tóniky. Zmíněný rytmický model levé ruky a občasné motivky pravé ruky dokreslují náladu mluvčího. Hned v dalším taktu (8) začíná druhá sloka.

Druhá sloka (8) začíná veršem *Ach, kdo zapomíná | na tom světě*, který je na první slabice podložen čtvrtkou a osminou dále dvěma šestnáctinami (*kdo*) a sylabicky dvěma šestnáctinami (*zapomíná*) a dále sylabicky osminou a čtvrtkou (*zapomíná*). Zpěvní hlas postupuje od *c²* na *e²* a stupňovitě klesá na *b¹* a kvartovým skokem dolů na *f¹*. Dynamika se

dosud nijak výrazně nemění. Harmonický proud základních funkcí je nyní obohacen o paralelní tóninu As-dur. V levé ruce se objevují šestnáctinové akordické rozklady a v pravé ruce osminové a čtvrt'ové akordy As dur a Des-dur. Druhý verš *na tom světě* je na prvních dvou slabikách podložen osminou a na slabice *světě* osminou a dvěma šestnáctinami. Poslední slabika leží na čtvrt'ové notě. Zpěvní linka stoupá od tónu *b'* na *des²* a klesá stupňovitě na *as'*. V klavírním partu je v pravé ruce ve vrchních tónech dvojzmatů obkreslena zpěvní linka. Levá ruka je nadále tvořena šestnáctinovými rozklady *as-fes-as-des* a *as-fes-as-ces* tóniny „Ces-dur“. Zmíněné šestnáctinové figurace levé ruky prohlubují rozpoložení mluvčího a obsah smyslu jeho slov. Třetí verš a čtvrtý verš (11-13) *už mu nikdy štěstí | nevykvetete* jsou podloženy sylabicky osminou nebo čtvrtkou s výjimkou slabik *šťestí* a *nevykvetete*, které jsou podloženy dvěma osminami. Melodie zpěvního hlasu se pohybuje od *ges'* na tónech *as' - ces'* k *c'* a skokem na *c'*. V klavírním partu je tónina „Ces-dur“ enharmonicky zaměněna na H-dur, která skrz E dur přechází do dominantní tóniny fis moll a skrz gis moll a Des dur. V levé ruce probíhají nadále šestnáctinové figurace a melodie zpěvního hlasu je zdvojena ve vrchních tónech akordů pravé ruky. V dalším taktu následuje sloka třetí.

První druhý verš **třetí sloky** (14-16) se slovy *Ach, kdo zapomíná | potěšení* je po melodické a rytmické stránce koncipován stejným způsobem jako první a druhý verš sloky druhé s výjimkou druhého verše, který je na první slabice podložen čtvrtkou a poslední půlovou notou. Nálada mluvčího se nemění, ale je více dokreslena v klavírním partu. Nachází se opět v tónině As dur, v pravé ruce nejprve zní osminový tónický kvartsextakord a po osminové pauze osminový septakord *c-ges-as-c* spolu se šestnáctinami *d-es*. V dalším taktu (15) subdominantní osminové sextakordy *des-f-b* a osminový septakord *as-b-des* s vynechanou tercií a s šestnáctinami *g-f*. V levé ruce přetrvávají šestnáctinové rozklady akordu As dur a Des dur. Druhý verš (16) rytmicky v pravé ruce podložen obdobně ve schématu dvou osmin a osminy s dvěma šestnáctinami na akordech tóniny des moll a v levé ruce pokračuje v šestnáctinových rozkladech. Harmonický tok vybočuje do tóniny E dur a vyústí do septakordu *des-f-ces* zabarvující slova prvního půlverše třetího verše *tomu v ruce* (17). Ten je sylabicky podložen osminami. Druhý půlverš *kvítek* je na první slabice podložen dvěma osminami a na druhé čtvrtkou. Zpěvní hlas postupuje od tónu *as'* skrz *b'* a *des'* a *es'* a zpět na *des'* a *c'*. Klavírní part je nadále tvořen šestnáctinami v levé ruce a v pravé ruce na akordech *des-f-ces* a k ní v dominantním vztahu kvartsextakord *des-ges-b* na čtvrt'ových notách. Poté následují osminové akordy (pravá ruka) *es-g-b-es* a sextakord *c-es-as*. Part levé ruky je nadále tvořen šestnáctinovými rozklady daných tónin. Čtvrtý verš *v trn se změni* (19) je podložen čtvrtkou a akcentem, dvěma osminami (*se*), osminou a tečkovanou čtvrtkou. Zpěvní linka stoupá od *as'*

k c' a klesá oktávovým skokem na c' . Klavírní part tyto slova zabarvuje tóninou Des dur a C dur. V pravé ruce je ve vrchních tónech akordů zdvojena zpěvní melodie včetně stejných rytmických hodnot kromě půlové hodnoty na poslední době. V tomto místě třetí sloka končí. Za ní následuje třítaktová mezihra. V prvních dvou taktech (20-21) pokračují šestnáctinové figurace levé ruky. Part pravé ruky se vyznačuje synkopovaným schématem osminy a tečkované čtvrtky na akordech Des dur v silné dynamice (*f*) a paralelní B dur ve slabé dynamice (*p*). V dalším taktu (22) přebírá šestnáctinové figurace pravá ruka, zatímco v levé jsou ukončeny osminou. S tempovým pokynem *rit.* Skrz tóny septakordu *g-h-d-f* a následnému chromatickému postupu se připravuje nástup úvodního rytmického schématu charakteristického pro první sloku na stejných akordech, které charakterizují též sloku čtvrtou.

Tato mezihra předznamenává hudební i obsahový vrchol básně s dotvářením psychického rozpoložení mluvčího a dokresluje význam jeho slov.

Čtvrtá sloka (23-28) je zhudebněna identicky jako sloka první, tj. stejná melodicko-rytmická koncepce zpěvního a klavírního partu včetně stejných harmonických funkcí. Výjimku tvoří podložení poslední slabiky čtvrtého verše (*nepotěší*) tečkovanou čtvrtkou. Po skončení čtvrté sloky následuje šestiaktová dohra (29-34) v dvoudobém metru. Klavírní part je v levé ruce vyjádřen synkopovaným schématem šestnáctina-osmina-šestnáctina. V pravé ruce je rytmické schéma v podobě tečkované čtvrtky a dvou šestnáctin a dvou osmin a tečkované osminy a dvou dvaatřicetin, tedy reminiscence motivků první a čtvrté sloky. Dynamika od počátku dohry slábne. Harmonický proud se pohybuje v rámci tóniny f moll, As dur Ges dur a zmenšeného septakordu *e-g-b-des* směřujícího do hlavní tóniny f moll. V posledních dvou taktech nastává rytmické zvolnění v podobě osmin na těžkých dobách v pravé ruce a v levé ruce rytmické schéma šestnáctina-tři osminy-šestnáctina. Píseň končí v hlavní tónině f moll.

Nálada mluvčího se po celou dobu jeho vyprávění příliš nemění, alespoň co se týče způsobu zhudebnění textu. Nejvíce je v klavírním partu dokreslena během druhé a třetí sloky a v závěrečné dohře.

3.5.3. Nešverovo a Čelanského uchopení zhudebňovaného textu vzhledem k formotvornému řešení písně

Ve zhudebnění Josefa Nešvery je zřejmá větší formální sevřenost celku, která je dána několika faktory. Prvním z nich je rozmístění jednotlivých veršů do určitého počtu taktů. Šestislabičné verše (liché) Nešvera rozčleňuje do dvou taktů s tím, že každému půlverši náleží jeden takt, zatímco čtyřslabičné verše jsou umístěny do jednoho taktu. Jak je uvedeno na začátku analýzy písně, pravidelně střídá dvoudobý a čtyřdobý takt kvůli zvýraznění struktury veršů ve slokách, kde se střídají šestislabičné a čtyřslabičné verše. Šestislabičným veršům náleží dvoudobé metrum, čtyřslabičným čtyřdobé. Tímto je také jistým způsobem zdůrazněn smysl slov jednotlivých veršů.

Na rozdíl od zhudebnění Čelanského nezačleňuje Nešvera mezihru po první a druhé sloce, ale naopak mezi třetí a čtvrtou sloku. Řazení jednotlivých slok do následujícího taktu po skončení předešlé s výjimkou mezihry před čtvrtou slokou vypovídá o záměru držet se formy strofické písně v souladu s formou básně, která se k tomuto účelu nabízí a současně vytvořit určité napětí, které předznamenává a směřuje k vyznění pointy básně ve čtvrté sloce.

Z hlediska melodicko-rytmického zpracování linie zpěvního hlasu je kladen důraz na přízvučné (např. *Ach; hřeší*) nebo delší slabiky, které jsou podloženy dvěma notami, triolami, tečkovanými útvary nebo delší hodnotou. Z melodického hlediska jsou vyjádřeny intervalem oktávy nebo např. kvartovým či kvintovým skokem. Melodika zpěvní linky je jednoduchá, zmíněné rytmické útvary na přízvučných dobách ji vhodně obohacují. Nešvera dotváří text převážně v klavírním partu, který svým zpracováním tvoří určitý kontrast ke zpěvnímu hlasu a tvoří spolu s ním jednolitý celek.

3.5.4. Nešverovo a Čelanského uchopení básnického textu

Prostředky, které Nešvera používá při dotváření smyslu zhudebňovaného textu nejsou na rozdíl od Čelanského tak různorodé. V každé sloce Čelanský obměňuje linii zpěvního hlasu spíše melodicky i s harmonickými změnami v klavírním partu a tím umožňuje hlubší vyjádření nálady mluvčího a smyslu slov, tedy důležitost výpovědi. Pro zpěvní i klavírní part volí Nešvera spíše kratší hodnoty. Zpěvní linie je po této stránce ve srovnání se pojetím Čelanského bohatší, i když rozdíl není tak výrazný. Nešvera na rozdíl od Čelanského nezdvojuje často linii zpěvního hlasu v klavírním partu, ponechává jej samostatně, přesto tvoří intonační oporu. V této písni konkrétně zdvojuje tóny zpěvního partu u čtyřslabičných veršů *přisliboval* (konec 1. sloky), *na tom světě a nevykvetě* (2. sloka). Tuto skutečnost lze též označit jako určitý prostředek práce s textem za účelem vykreslení jeho významu. Oproti Čelanskému používá Nešvera v této písni výhradně doprovod figurativní a akordický v harmonické podobě, převážně v jednohlasé sazbě.

Poloha zpěvního hlasu se pohybuje převážně v jednočárkované oktávě s občasnými přesahy na *des²-es²*. Poloha klavírního partu zabírá prakticky celého rozsahu klavíru (do *des¹*), ale pohybuje se převážně ve střední poloze.

Čelanský ve srovnání s Nešverou užívá častěji akcenty na přízvučných dobách obsahově důležitých slov včetně tempových změn, jak zpomalení tak i zrychlení a v neposlední řadě označuje důležitá slova fermatou. Dle významu obsahu textu a nálad mluvčího textu použije Čelanský i delší hodnoty v obou partech nebo naopak zvolí větší pohyb nebo hustší akordickou sazbu. Stejně jako Nešvera použije pro tyto účely i volbu tóniny nebo vzdálenější akordický spoj i chromatický sled tónin. Zatímco Nešverova verze zhudebnění nevykazuje pestrou dynamickou škálu, Čelanský podle potřeby se nebrání užití kontrastních dynamických prostředků.

Po stránce deklamační se oba autoři výrazně neliší

Zhudebňovaný text v Nešverově písni lze označit jako interpretovaný, i když celkové možnosti dotváření smyslu zhudebňovaného textu jsou spíše limitovány striktně dodržovanými pravidly kompozice strofické písně. Od těchto pravidel se Čelanský naopak být jen lehce odchyluje a jeho volba formotvorných i hudebních prostředků dává prostor větší invenci při kompozici

3.5.5. Přehled základních znaků písně Josefa Nešvery

Název písně	Zhudebněná báseň (druh lyriky)	Zhudebněná píseň		Dotváření smyslu zhudebněného textu
		formová struktura	tónina	
Ach, kdo zapomíná	lyrická, reflexivní	i A B B' A coda	f moll	Dotváření celkové nálady písně

4. ZÁVĚR

Čelanského uchopení básnického textu

Básnický text není v Čelanského písních z hlediska výchozí struktury veršů a přízvuchných slabik zásadně měněn. Sloky básně zhudebňuje na principech strofické písně, ale nepodkládá každou sloku stejným klavírním doprovodem, pokaždé je klavírní podklad ke každé sloce jiný (až na pár ojedinělých případů). Tímto způsobem se písně blíží typu variované strofické písně, která je zároveň z hlediska formální struktury komponována poněkud volněji a s bohatší tektonickou strukturou, což se více projevuje právě v písních vážnějšího obsahového charakteru.

Čelanský dotváří celkovou náladu písně a vykresluje pointu jednotlivých slov nebo veršů. Zdůrazňuje taktéž obsahovou stránku básně a zároveň vhodnými prostředky hudebně vykresluje náladu mluvčího.

V každé písni se objevují prostředky, kterými dotváří smysl zhudebňovaného textu nebo zdůrazňuje vyznění pointy jednotlivých slov. Tyto prostředky jsou charakteristické spíše pro všeobecnou koncepci vypracování zpěvního a klavírního partu, které o záměrné prokomponovanosti celého cyklu nijak nesvědčí. Prostředky, které Čelanský používá, jsou například fermaty (koruny) stojící před nástupem dalších veršů, které umožňují efektivnější zdůraznění obsahově a myšlenkově závažných slov nebo obsahového smyslu jednotlivých veršů. Tyto prostředky využívá také v rámci frázování, kdy césurey a diereze zvýrazní právě fermatou, oddělí pauzou nebo umístí každé z těchto slov do jednoho taktu. Dalším prostředkem je volba dynamických a tempových pokynů pro tato stěžejní místa, která tvoří kontrast s předchozím hudebním průběhem. Nejedná se v pravém smyslu slova o prokomponovanost, ale jsou zde náznaky motivů, které se podle potřeby objevují kromě introdukce i v dalších slokách.

Čelanský také ve svých písních zohledňuje závažnost textové předlohy, tj. zda jde o text nadneseně žertovný, ironický nebo naopak vážný, a v tomto směru koncipuje míru propracovanosti klavírního partu. Například písně žertovného nebo ironického charakteru podkládá jednodušší sazbu včetně jednoduchého harmonického řešení, i když ne bez charakterizace obsahu textové předlohy. Vážnější písně se vyznačují naopak složitějšími rytmickými vzory, větší propracovaností harmonické složky obohacené o vybočení do vzdálenějších tónin včetně průtažných nebo průchodných akordů, které zvukově zvýrazňují náladu mluvčího či pointu některých důležitých slov a v neposlední řadě plnější sazbu umožňující sytější zvuk klavíru, využívající celého rozsahu nástroje.

Zhudebňovaný text je tedy dotvářen 1) zpřítomňováním celkové nálady písně a 2) dotvářením významu či obsahových souvislostí některých konkrétních slov. Nedokresluje tedy všechna slova, ale zaměřuje se na vykreslení charakteru a závažnosti textové předlohy jako celku. Jedním ze základních znaků Čelanského písni, které jsou zjevné v každé písni, je opisování tónů zpěvní melodie i v klavírním partu, zpravidla ve vrchních tónech akordů. Klavírní part je zpracovaný převážně akordicky, pasážové nebo stupnicovité běhy a figurace se objevují zřídka. Celkové možnosti dotváření smyslu zhudebňovaného textu jsou závislé na závažnosti obsahu textové předlohy a částečně limitovány strukturou veršů, kterou Čelanský výrazně nemění.

Co se týče deklamačních prostředků, používá Čelanský spíše kratší hodnoty a podložení slabik je až na výjimky výhradně sylabické. Delší hodnoty používá spíše tehdy, pokud chce takto zvýraznit koncová slova a jejich pointu. Zpěvní part tvoří jednoduché melodie, tvořené převážně stupňovitými kroky, ve většině případů bez melismatického (tj. více notami) podložení slabik. Zpěvní part písni nevykazuje známky virtuózních nároků, písně jsou komponovány spíše jako „pěvecky vděčné“. Prostota a jednoduchost zpracování je záměr, aby písně mohly provozovat prakticky všechny společenské vrstvy. Tyto písně lze proto zařadit do „kategorie“ ušlechtilého amatérského zpěvu, v té době hojně pěstovaný a podporovaný širokou veřejností. Do této „kategorie“ spadají kromě písni Čelanského i písně Josefa Nešvery, jak ostatně vyplývá z analýzy a srovnání kompozičního přístupu obou autorů.

Máme-li Čelanského písňovou tvorbu spolu s jejími znaky zařadit do dobového kontextu, musíme vycházet z výše uvedené charakteristiky na základě analýzy těchto dvou dostupných písňových děl. Kompoziční principy obsažené v těchto písních nevykazují z hlediska kontextu doby ve vývoji písňové tvorby žádné převratné inovativní postupy a koncepce v rámci zpracovanosti hudební složky.

5. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Josef Václav Sládek. Spisy básnické: Souborné vydání ve dvou dílech, Praha, J. Otto 1907
- Balthasar, Vladimír: Sborník k 50. narozeninám Ludvíka Vítězslava Čelanského, Praha 1920
- Riemanns Musiklexikon, Personenteil, Band 1, Berlin 1929
- Vladimír Helfert: Pazdírkův hudební slovník naučný II, Část osobní, sv. 1., Brno 1937
- Josef Teichmann: Postavy českého divadla a hudby, Praha 1941
- Gracian Černušák, Bohumír Štědroň. Zdenko Nováček (ed.), Československý hudební slovník osob a institucí, Praha 1963
- Mírko Očadlík, Robert Smetana, kol. autorů: Československá vlastivěda, Praha 1971
- Robert Smetana, kolektiv autorů: Dějiny české hudební kultury 1890 – 1945, sv. 1, Praha 1972
- Hrabák, Josef: Poetika, Praha 1973
- Malá československá encyklopedie, díl 1., Praha 1984
- Lébl – Ludvová: Nová doba 1860 – 1938, v: Hudba v českých dějinách, Praha 1987
- Ludwig Finscher (ed.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1996, 2000
- Sandra Malá: K problematice Večerních písní Antonína Dvořáka, diplomová práce, 2005