

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filosofická fakulta**

Ústav hudební vědy

Hudební věda – Obecná teorie a dějiny umění a  
kultury

**SANDRA MALÁ**

**PÍŠŇOVÁ TVORBA ANTONÍNA DVOŘÁKA**  
*ANTONÍN DVOŘÁK'S SONGS*

**DIZERTAČNÍ PRÁCE**

VEDOUCÍ PRÁCE : Doc. PhDr. Marta Ottlová

2011

Na tomto místě bych ráda poděkovala za cenné rady a připomínky k mé práci své školitelce Doc. PhDr. Martě Ottlové a také Prof. PhDr. Jarmile Gabrielové, CSc.

Dále děkuji vedení a zaměstnancům Národního muzea v Praze - Českého muzea hudby – Muzea Antonína Dvořáka a také Literárního archivu Památníku národního písemnictví v Praze za vstřícnost a umožnění práce s prameny.

Poděkování také patří mému manželovi, za jeho celkovou podporu a pomoc s technickými záležitostmi práce.

*Prohlašuji, že jsem dizertační práci “Písňová tvorba Antonína Dvořáka” napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Berouně, dne 5. 5. 2011

Sandra Malá

# Obsah

Obsah.....	4
Úvod.....	6
Cigánské melodie Karla Bendla .....	8
Základní informace .....	8
Stav pramenů a literatury.....	10
Analytická část.....	11
Č. 1 Hoj, divoký jen cigán jsem.....	11
Č. 2 Když mne stará matka zpívat učivala .....	16
Č. 3 Vyskoč si, cigáne .....	21
Č. 4 Když zemře srdce cigána.....	26
Č. 5 Hej, při hudbě, zpěvu .....	30
Č. 6 Jedna kapka vody z Nilu posvátného .....	34
Č. 7 Struna naladěna.....	39
Č. 8 Kterak trojhranec můj .....	42
Č. 9 A les je tichý kolem kol.....	46
Č. 10. Ty má růže tmavá.....	51
Č. 11 Zvuč jen, zvuč, cimbále.....	55
Č. 12 Hoch ať v cimbál tluče .....	61
Č. 13 Při smrti cigána .....	66
Č. 14 Veselé a volné.....	69
Závěry.....	74
Charakteristika cyklu Cigánských melodií Karla Bendla.....	74
Uchopení smyslu zhudebňovaného textu v Cigánských melodiích Karla Bendla.....	76
Zpřítomnění cikánského .....	77
„Slovník“ prostředků Bendlovy hudební interpretace textu.....	78
Cigánské melodie Antonína Dvořáka .....	80
Základní informace a kontext .....	80
Stav pramenů a literatury.....	82
Zhudebňovaný text, verze notových vydání.....	85
Analytická část.....	87
Č. 1 Má píseň zas mi láskou zní.....	87
Č. 2 Kterak trojhranec můj .....	96
Č. 3 A les je tichý kolem kol.....	104
Č. 4 Když mne stará matka .....	111
Č. 5 Struna naladěna.....	117
Č. 6 Široké rukávy.....	123
Č. 7 Dejte klec jestřábu.....	129
Závěry.....	135
Výstavba písňového cyklu Cigánských melodií .....	135
Dvořákovův způsob práce s textem v Cigánských melodiích op. 55 .....	139
Zpřítomnění exotického.....	140
Platnost závěrů pro českou a německou verzi textu.....	141
Porovnání Cigánských melodií K. Bendla a A. Dvořáka.....	143
Zhudebnění stejných básní .....	143
Kterak trojhranec můj.....	143
Když mne stará matka .....	144
Struna naladěna .....	144
A les je tichý kolem kol.....	145

Zpřítomnění exotického a způsoby hudebního dotváření smyslu textu v Cigánských melodiích A. Dvořáka a K. Bendla .....	146
Výstavba cyklu Cigánských melodií u K. Bendla a A. Dvořáka.....	148
Přílohy .....	150
Antonín Dvořák, Biblické písně op. 99.....	154
Základní informace a kontext .....	154
Stav pramenů a literatury.....	156
Analytická část.....	163
1. Oblak a mrákota jest vůkol něho.....	163
2. Skryše má a pavezá má Ty jsi.....	169
3. Slyš o Bože! slyš modlitbu mou.....	174
4. Hospodin jest můj pastýř .....	182
5. Bože! Bože! Píseň novou.....	188
6. Slyš, o Bože, volání mé .....	196
7. Při řekách babylonských.....	202
8. Popatřiž na mne a smiluj se nade mnou.....	209
9. Pozdvihuji oči svých k horám.....	214
10. Zpívejte Hospodinu píseň novou.....	219
Závěry.....	223
Charakteristika Biblických písní .....	223
Výstavba cyklu Biblických písní .....	225
Způsoby práce se smyslem zhudebňovaného textu. Vliv charakteru textu na kompoziční řešení písní. ....	228
Dramaturgie cyklu.....	231
Antonín Dvořák, Žalm 149 op. 79 pro sbor a orchestr .....	235
Stav pramenů a literatury.....	236
Textová předloha.....	239
Analytická část.....	241
Závěry.....	253
Kompoziční charakteristika .....	253
Práce se smyslem zhudebňovaného textu.....	255
Srovnání práce se smyslem zhudebňovaného textu v Žalmu 149 op. 79 s písněmi Antonína Dvořáka. Žalm 149 a Biblické písně.....	260
Charakteristika písní Antonína Dvořáka z hlediska uchopení zhudebňovaného textu.....	262
Seznam použité literatury.....	266
Abstrakt .....	268
Abstract .....	269

## Úvod

Tato dizertační práce nabízí bližší pohled na problematiku skladatelského uchopení zhudebňovaného textu v písňových cyklech *Cigánské melodie* op. 55 (1880), a *Biblické písně* op. 99 (1894) Antonína Dvořáka. Do určité míry znamená tato práce návaznost v oblasti zájmu mé diplomové práce věnované Dvořákovým *Večerním písním* op. 3, 9, 31 (1876). Na základě podrobných analýz se zde pokusím postihnout rozmanité způsoby hudebního uchopení smyslu textu, přiblížit jednotlivá kompoziční řešení písní, která jsou mimo jiné právě daným textem ovlivňována. Další otázkou je výstavba písňových cyklů, vztahy jednotlivých písní k celku i k sobě navzájem.

Dvořákovy *Cigánské melodie* a *Biblické písně* nabízejí možnost zajímavého srovnání způsobu práce se zhudebňovaným textem, neboť textové předlohy představují zvláštní a zcela osobité typy: V *Cigánských melodiích* Dvořák zhudebňuje idealizovaný cikánský folklór, básně Adolfa Heyduka v německém překladu téhož autora. Zajímavá je i určitá formální návaznost mezi tímto básnickým textem a *Večerními písněmi* Vítězslava Háalka.

*Biblické písně* pak jsou z hlediska volby textové předlohy světem zcela kontrastním a znamenají v podstatě vůbec první zhudebnění textu s volným a nepravidelným veršem. Vliv takto nevšední textové předlohy na podobu písní bude podrobněji popsán a vysvětlen. Vedle přiblížení způsobů práce s textem se také nabízí otázka, do jaké míry se tyto principy budou podobat či naopak lišit ve zhudebněních natolik odlišných typů textu, vzniklých se vzájemným odstupem čtrnácti let.

Další otázkou bude, do jaké míry Dvořák při zhudebňování pracuje s běžněji používanými prostředky hudebního dotváření smyslu textu a zda podobné principy nalezneme například v písních dalších autorů. Jako kontext pro uvažování o Cigánských melodiích jsem z tohoto důvodu vybrala stejnojmenný písňový cyklus Dvořákova současníka Karla Bendla. Při volbě srovnávacího kontextu pro *Biblické písně* jsem dala přednost Dvořákovu *Žalmu 149* op. 79 pro sbor a orchestr před Brahmovými písněmi zhudebňujícími také biblický text (*Vier ernste Gesänge*). Zajímá mě především, jaké principy a prostředky práce se smyslem textu tu Dvořák užívá, a to proto, že *Žalm 149* vznikl v roce 1879, tedy 15 let před kompozicí *Biblických písní*. Ačkoli se nejedná o zhudebnění textu vzatého přímo z *Knihy žalmů Bible kralické*, poskytuje zkoumání Dvořákova *Žalmu 149* také mnohá cenná srovnání práce se zhudebňovaným textem.

Přestože je text skladby pravděpodobně přebásněním žalmu, jehož provenience je dosud nejasná, můžeme zde zkoumat skladatelovy principy uchopení textu velmi podobné obraznosti a emocionalitě jako v Biblických písních, která tu je i ve veršované podobě zachována. Další zajímavý úhel pohledu pak nabízí samotný hudební druh *Žalm 149*, tedy kantátová kompozice. Můžeme tak blíže poznat autorovo zacházení s textem – jeho strukturou i vnitřním smyslem – při zhudebňování ve skladbě odlišného hudebního druhu vlastní tradice a zároveň ve skladbě podstatně většího rozměru i obsazení.

První oddíl této práce je věnován *Cigánským melodiím* Karla Bendla a Antonína Dvořáka. Protože jádrem těchto kapitol věnovaných zhudebňování Heydukových *Cigánských melodií* jsou přímo analýzy a další poznatky vycházející přímo ze slov této textové předlohy, užívám zde termíny jako *cikánský*, *cikán*, (eventuelně původní dobový tvar *cigán* či *cigánovo* atd. v případě parafrázování textů) namísto *romský*, či *Rom* atd. A to především z praktických důvodů lepší srozumitelnosti textu a většinou, jak již bylo řečeno, v přímé vazbě na verše hovořící o *cigánovi* nebo jeho jménem. Mimo to v Heydukových textech, podobně jako mnohde jinde v literatuře 19. století, mají *cikán* a *cikánské* spíše roli symbolu spjatého s určitým souhrnem představ, jako jsou: nespoutanost, svobodomyšlnost, sepětí s hudbou, vášnivost a temperament, láska k přírodě, citová spontaneita; vyhnanci hledající ztracenou vlast či přímo ráj atd. a jako s takovým s ním různá umělecká odvětví pracují.

V druhém oddílu jsou obdobným způsobem pojednány *Biblické písně* a *Žalm 149*. Po základních informacích o konkrétním díle a jeho kontextu následuje vždy stručné shrnutí stavu pramenů a literatury. Stěžejní částí jednotlivých kapitol jsou analýzy jednotlivých písní a závěry o způsobu práce se smyslem textu za každou z nich. V závěru kapitol pak charakterizují celek daného písňového cyklu a přináším porovnání s vybranou kompozicí, která zde slouží jako srovnávací kontext. V samotném závěru práce pak nastiňuji některá všeobecnější zjištění, která se týkají způsobu uchopení zhudebňovaného textu ve zkoumaných Dvořákových písních.

Tato práce by tak mohla do určité míry přispět k porozumění Dvořákovu přístupu ke zhudebňovaným textům nejrůznějších typů, přiblížením Dvořákova hudebního ztvárnění *smyslu textu*. Jejím cílem není pouhé popsání „slovníku“ prostředků, kterými autor například smysl textu dále dotváří, ale také přiblížení způsobu práce s těmito principy v širším kontextu, společně utvářeném smyslem zhudebňovaného textu, jeho strukturou i zařazením dané písně do dramaturgie celku písňového cyklu.

# Cigánské melodie Karla Bendla

## Základní informace

Karel Bendl (1838-97) je autorem převážně vokálních děl, ale i orchestrálních a komorních kompozic. Zkomponoval mnoho oper, např.: *Lejla* (1867, 1874), *Břetislav* (1869), *Starý ženich* (1871-74), *Černohorci* (1881), *Dítě Tábora* (1886-88)... Rozsáhlá je Bendlova sborová tvorba pro pražský Hlahol (mj. i *Cigánské melodie* jako fantazie pro sóla, sbor a orchestr /90. léta?<sup>1</sup>). Mezi jeho kompozicemi nalezneme mnoho dvojzpěvů a sólových písní včetně dětských (*Z jara mládí* (nedat.), *Dětské písně* 1880).

## Vznik Cigánských melodií

Ačkoli starší literatura považovala za rok vzniku Bendlových *Cigánských melodií* rok jejich vydání 1881, vznikal tento rozsáhlý písňový cyklus v širokém časovém rozmezí, a to přibližně ve dvou etapách<sup>2</sup>:

Během první z nich, v letech 1861-62, bylo napsáno těchto osm písní:

Č. 8 *Kterak trojhranec můj*, č. 12 *Hoch at' v cimbál tluče*, č. 10 *Ty má růže tmavá*, č. 4 *Když zemře srdce cigána*, č. 3 *Vyskoč si, cigáne*, č. 13 *Při smrti cigána*, č. 5 *Hej, při hudbě, zpěvu*, č. 11 *Zvuč jen, zvuč, cimbále*.

V druhé etapě, v roce 1875 to byly tyto písně: Č. 6 *Jedna kapka vody*, č. 14 *Veselé a volné*, č. 2 *Když mne stará matka*, č. 9 *A les je tichý kolem kol*, č. 1 *Hoj, divoký jen cigán jsem*, č. 7 *Struna naladěna*.

Bendlovy *Cigánské melodie* (dále jen CMB) byly poprvé vydány r. 1881 v Praze u F. A. Urbánka, s českým a německým textem. Skladatel je věnoval svému příteli (a zároveň autoru německé verze textu) Josefu Srbu Debrnovu. V Anglii byly tyto písně vydány u Novella v Londýně jako *Twelve Gipsy Songs - First Series*.<sup>3</sup> Kromě toho tu

<sup>1</sup> Podrobnější informace k této problematice přináší Václav Flegl ve své diplomové práci: Václav Flegl, *Zhudebnění Heydukových sbírek Cigánských melodií*, diplomová práce FF UK, Praha 2003 (dále jen FLEGL 2003), s. 22 a 58-63

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 20

<sup>3</sup> Literatura se poněkud rozchází v názorech na datum vydání:

- Na stránkách UNIVERSITY OF ROCHESTER LIBRARIES nalezneme popis obou řad skenů dobového vydání *Twelve Gipsy Songs*, vystavených zde jako PDF, který udává za rok vydání r. 1880 (původní vydání je bez datace): <https://urresearch.rochester.edu>

Jako *Twelve Gipsy Songs* (Second Series) tu figurují písně zhudebňující *Nové cigánské melodie*.

*Twelve Gipsy Songs* (First Series) jsou skutečně vydáním všech 14 písní CMB, ačkoli anglický titul je tu poněkud matoucí.

- Československý hudební slovník osob a institucí - Miroslav Černý, *Bendl Karel*, in: G. Černušák, B. Štědroň, *Zd. Nováček (ed.), Československý hudební slovník osob a institucí, sv. I, Praha 1963, s.*



Bendl vydal i další řadu, zhudebňující básně Nových cigánských melodií A. Heyduka, jako *Twelve Gipsy Songs – Second Series* (obojí přel. F. Corder).<sup>4</sup>

CMB obsahují čtrnáct písní, zhudebňujících vybrané básně ze stejnojmenné sbírky Adolfa Heyduka<sup>5</sup>, a tvoří velmi pestrý a vnitřně rozmanitý celek.

V Bendlově cyklu číslo:            Textový incipit:                            V Heydukově sbírce číslo:

1	<i>Hoj, divoký jen cigán jsem</i>	38
2	<i>Když mne stará matka</i>	21
3	<i>Vyskoč si, cigáne</i>	54
4	<i>Když zemře srdce cigána</i>	11
5	<i>Hej, při hudbě, zpěvu</i>	30
6	<i>Jedna kapka vody</i>	3
7	<i>Struna naladěna</i>	6
8	<i>Kterak trojhranec můj</i>	55
9	<i>A les je tichý kolem kol</i>	10
10	<i>Ty má růže tmavá</i>	51
11	<i>Zvuč jen, zvuč, cimbále</i>	14
12	<i>Hoch at' v cimbál tluče</i>	46
13	<i>Při smrti cigána</i>	32
14	<i>Veselé a volné</i>	19

---

78-80, zde s. 79 pravděpodobně kombinuje informace o 1. a 2. řadě a říká: „*Cigánské melodie* [14 písní, Ad. Heyduk, , FU 1881, 12 písní vyd. Novello Ln 1888]” – Další, především internetové zdroje, tuto informaci již přejímají.

- Václav Flegl se domnívá, že písně na Nové cigánské melodie pro Anglii vznikly až r. 1890, zároveň říká, že byly v Anglii vydány dříve než „Urbánkovský cyklus“ v angličtině ([!] FLEGL 2003, s. 20 a s. 21. pozn. 2)

Cílem této práce však není přesně datovat a určit tato anglická vydání. Proto pouze poukazují na nejasnosti, které se ohledně tohoto problému v literatuře a jiných dostupných zdrojích vyskytují.

<sup>4</sup> FLEGL 2003, s. 20-21

<sup>5</sup> Vydáno spolu s dalšími básněmi, in: Adolf Heyduk, *Básně*, Praha 1859

## Stav pramenů a literatury

Zásadnější prací, která se věnuje přímo CMB, je výše zmíněná diplomová práce Václava Flegla<sup>6</sup>. Autor přináší informace o několika zhudebněných Heydukových básních (Bendl, Dvořák, Novák aj.), v případě shodných textových předloh také daná zhudebnění porovnává. Přínosné jsou také uvedené výsledky Fleglova zkoumání autografu CMB, které zpřesňují informace o genezi cyklu a vyvracejí tak například spekulace o Bendlovi podléhání Dvořákovu vlivu při jejich výběru či samotné kompozici.<sup>7</sup>

Inspirativní působení Heydukových básní (*Cigánské melodie*, *Nové cigánské melodie*) na skladatele českého prostředí 19. století zmiňují Marta Ottlová a Milan Pospíšil.<sup>8</sup> Charakterizují také Dvořákovu, Bendlovo a Novákovo zhudebnění a přibližují míru uplatnění exotismů spojovaných s představou cikánského.

V hudebních encyklopediích bývají CMB pouze uvedeny v seznamu děl Karla Bendla<sup>9</sup>; příslušná hesla v *New Grove Dictionary*<sup>10</sup> i *MGG*<sup>11</sup> volí jiné zástupce Bendlovy rozsáhlé písňové tvorby a CMB vůbec neuvádějí.

## Důležité prameny

-**Autograf CMB** je uložen v archivu Hudebně-historického oddělení Národního muzea-Českého muzea hudby pod signaturou XXVIII-B-292.

-**1. vydání CMB**: *Karel Bendl, Cigánské melodie / Zigeuner-Melodien (Adolf Heyduk/J. S. Debrnov)*, vyd. Fr. A. Urbánek, Praha s.a je zde rovněž uloženo, pod signaturou I. E. 70.<sup>12</sup>

---

<sup>6</sup> FLEGL 2003

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 20

<sup>8</sup> Marta Ottlová - Milan Pospíšil, K repertoáru exotismů v české hudbě 19. století, in: Kateřina Bláhová a Václav Petrbock (ed.), *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*, Praha 2008, s. 339-353, zde s. 348-349

<sup>9</sup> Miroslav Černý (cit. v pozn. 3)

<sup>10</sup> Monika Bártová-Holá, Bendl, Karel, in: Stanley Sadie a John Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. vyd., sv. 3., London 2001, s. 233-235

<sup>11</sup> Jaroslav Bužga, Bendl, Karel, in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. vyd., Personenteil sv. 2, Kassel – London – Basel – New York – Praha – Stuttgart – Weimar 1999, sl. 1079-1081

<sup>12</sup> Jedná se přímo o osobní výtisk, který patřil J. S. Debrnovu – na titulním listu je připsáno jeho rukou: „Daroval p. nakladatel, | [J.S. Debrnov-podpis] | 2/3 1881“. Rozdíly v interpunkci mezi 1. vydáním básní a dostupným vydáním Bendlovy písničky (především četnější užití exklamací v textu podloženému písničkou) koriguji právě podle tohoto vydání, které pravděpodobně přináší tvar, jaký Bendl zamýšlel.

## Analytická část

### Č. 1 Hoj, divoký jen cigán jsem

#### Rozbor básně

*Hoj, divoký jen cigán jsem  
a snědé moje čelo,  
jen hrubou vždycky halenu  
mé tělo bujné mělo!*

*A les mou vlastní nebem mým  
a chvoj jen čapku zdobí,  
a hrubé sobě ruka jen  
ku zpěvu gusle robí.*

*A hebký mech je lože mé  
a hrom mi boží slovo;  
a přec se láska vedrala  
v to srdce cigánovo!*

Báseň je tvořena třemi slokami o čtyřech verších, v každé z nich se objevuje přerývaný rým (*abcb*). Liché verše jsou vždy osmislabičné, sudé sedmislabičné. Převažující daktylotrochejská stopa je na začátcích veršů ozvláštněna užitím krátkých nepřízvučných slov (velmi často spojka *a*), která básni zčásti propůjčují jambický charakter. Báseň je tedy velmi pravidelně utvářena.

Mluvcím básně se zde Heydukovi stává sám *divoký cigán* (celá báseň hovoří v 1. osobě j.č.), který postupně, z stále nálady básně, vyjmenovává jednotlivé atributy svého života.

Nejprve je to vlastní charakteristika: „*Hoj, divoký jen cigán jsem | a snědé moje čelo,*“... Později přistupuje přiblížení prostého způsobu života: ... „*jen hrubou vždycky halenu | mé tělo bujné mělo!*“. V druhé sloce je dalšími obrazy rozváděna představa chudoby a spokojené prostoty cikánova života, zmíněn je vztah k volné přírodě a také k hudbě. Dalšími přírodními obrazy pokračuje třetí sloka: „*A hebký mech je lože mé*“, s určitou dramatizací ve druhém verši: „*a hrom mi boží slovo;*“ S polovinou sloky nastává

výraznější obrat směrem do nitra lidského srdce – pointou básně je totiž poněkud překvapivé sdělení (po řetězci obrazů o divokém a nespoutaném a zároveň prostém životě): „*A přec se láska vedrala | v to srdce cigánovo!*“ .

Láska je tedy něčím, co je společné všem lidem a najde si cestu i do nespoutaného srdce *cigána*. Takové sdělení mírně pozměňuje dosud stálou náladu a posouvá ji směrem k emocionálněji silnějšímu působení.

## Analýza písně

Píseň je utvářena jako prokomponovaná, autor v mnoha rovinách zamezuje pravidelnému vnitřnímu strukturování. Formu by bylo možné znázornit jako:

i A m(i) BC<sub>A</sub> k(i)

Stručná čtyřtaktová **introdukce** uvozuje píseň v silné dynamice a 2/4 taktu. Harmonie je zprvu neurčitá, s výraznou tvrdou barvou zmenšeného septakordu VII. stupně. (K dominantě; následně dominantního kvintsextakordu (t.2), které jsou dále obohacovány o melodické tóny ozdob. Tónika d-moll zazní krátce v t. 3 a introdukce se uzavírá na dominantě.)

Svou ostrou artikulací a melodickými ozdobami introdukce zpřítomňuje vstupní náladu pro začátek zhudebnění básně. Působí skočným, tanečním dojmem, je zároveň určitým způsobem rázná a hlučná. Svým charakterem tak připravuje nástup zpěvu se slovy: „*Hoj, divoký jen cigán jsem*“...

Zpěv začíná v t. 4, na předtaktí k t. 5 (což je dobře umožněno i strukturou textu – viz rozbor formy básně). Zvláštní disonantně tvrdý dojem určuje hojněji využívaná harmonie zmenšeného VII. stupně k d-moll, dále zahuštěná výraznějším uplatněním tónu *d*. Melodická linka zpěvu je velmi pohyblivá a živá, její utváření zde dále interpretuje právě představu divoké nespoutanosti, vzbuzenou textem. **Text 1. sloky básně** je uchopen souvisle, bez opakování či fragmentování, jeho plynutí je pozastaveno pouze drobným *ritardandem* u dílčího závěru – konce zhudebnění 1. sloky v t. 12. Charakteristickým rytmickým modelem zpěvu je: osmina-2 šestnáctiny-2 osminy, (popřípadě variovaná podoba osmina-2 šestnáctiny-osmina-2 šestnáctiny).

Klavírní doprovod je tvořen akordickým pásmem, které především svou staccatovou artikulací a předepsanými akcenty dále zpřítomňuje základní taneční a divokou náladu, uvedenou již v introdukci. (Bendl tedy zřejmě jako hudební charakteristiku, paralelu slovnímu líčení života a povahy cikánů, chápe právě hudbu skočného tanečního

charakteru, ukotvenou v mollové tónině a obohacenou o mnohé melodické ozdoby. )  
Samotný závěr dílu v t. 11-12 přináší drobné harmonické ozvláštnění – na konci t. 11 zní tóny Es dur, tedy frygického stupně.

S taktem 13 přichází **1. klavírní mezihra**, která doslovně cituje hudbu introdukce<sup>13</sup> a znovu na tomto místě připomíná onu divoce nespoutanou náladu.

Na zdvihu k t. 17 začíná **zhudebnění slov 2. sloky**. První dvojverší: „*A les mou vlasti nebem mým, | a chvoj jen čapku zdobí,*“... je uchopeno pomocí dvou obdobných a vzájemně se vyvažujících čtyřtaktí, za konkrétnějších tónin a pomalejšího harmonického pohybu. V t. 17-20 je to úsek v d-moll za mírné dynamiky, kde je výrazně přednášený text zhudebněn pomocí pravidelnějšího rytmu zpěvního hlasu. Druhé zaznění tohoto modelu pak v t. 20 zhudebňuje svou šestnáctinovou ozdobou přímo slovo *zobí* a interpretuje tak jeho smysl. Transpozice čtyřtaktí o kvartu výš zní v t. 21-24, zde na subdominantní g-moll, střídané s její dominantou. Klavírní doprovod obou zaznění daného čtyřtaktí (t. 17-24) je rytmicky poněkud zahuštěnější (oproti zhudebnění 1. sloky v t. 1-12), užívá drobnějších a členitějších hodnot, kombinuje akordické příznávky a triolové figurace. I zde převažuje vylehčená artikulace (staccato, přírazy). Charakter klavírního pásma tu dotváří mírně pozměněnou náladu lehkosti a veselí.

Kontrastní plocha nastupuje v t. 25, se zhudebněním 3. a 4. verše sloky: „*a hrubé sobě ruka jen | ku zpěvu gusle robí.*“ Melodická linka zpěvu se zpomaluje a využívá pravidelných osminových hodnot v relativně hlubším rejstříku hlasu. Klavír doprovází pomalejšími pravidelnými čtvrtkami (levá ruka), v pravé ruce se objevuje kantabilní motiv členitého rytmu (t. 25). Tento motiv klavíru jakoby evokoval zpěv a anticipoval tak sdělení textu zhudebněné až v dalších taktech. Harmonie t. 25-26 přináší již výraznější modální ozvláštnění, a to lydický vztah tónů obohacené c-moll<sup>14</sup> a D dur (zde dominanty k následujícímu).

Po mírném zpomalení vnitřního plynutí (užitými rytmickými hodnotami i předpisem *poco ritenuto* pro t. 25-26), nižší poloze hlasu a nižší dynamice tohoto dvoutaktí pak o to výrazněji v t. 27-28 a 29-30 zasvítlí zhudebnění slov *ku zpěvu*: S předpisem *a tempo*, ve silné dynamice a spolu s kantabilním „motivem zpěvu“ v klavíru jsou tato slova dvakrát zopakována. Nejprve v zářivé G dur, následně ve stejnojmenné moll. Takovým uchopením je dále dotvářen smysl těchto slov – vokální linka i protihlas v pravé ruce klavíru radostný zpěv přímo evokují. Zároveň je dán prostor ryze hudebnímu utváření a zvukové kráse

<sup>13</sup> Chybějící posuvky v zátrylech jsou spíše vydavatelskou chybou než autorským záměrem.

<sup>14</sup> Které můžeme chápat i jako septakord *a, c, es, g* v obratu. Podstatný je zde ale vztah basového tónu a následující D dur.

kontrastu citování hudebního motivu se změněným tónorodem. (Přehodnocením na subdominantu se pak harmonie navrácí na dominantu a později do hlavní tóniny d-moll.) Třetí zopakování slov *ku zpěvu* je již součástí melodicky nivelizovaného závěru zhudebnění sloky v t. 31-32. Představa zpěvu a hudby (ať už cikánské či všeobecněji exotické) je pak evokována přírazy ve zpěvu i klavíru v tomto úseku. Harmonie střídá dominantu k d-moll se zahuštěně znějící kombinací subdominanty g-moll a paralelní B dur, obohacenou ještě o tón *c* zmiňovaných přírazů.

**Zhudebnění 3. sloky** nastupuje přímo v t. 32, opět jako zdvih k následujícímu taktu 33. Skutečnost, že Bendl na tomto místě nevyužívá hudbu mezihry, ani žádné jiné odsazení hudebních dílů, působí jako účinný prostředek proti monotónnosti a očekávatelnému vývoji ve formování písně. Její vnitřní tvar je takto po odeznění již dosti nepravidelně utvářeného zpěvního dílu dále rozvolňován.

V úseku, který zhudebňuje 1. verš: „*A hebký mech je lože mé*“... je užito hudby odvozené ze zhudebnění 1. sloky a je tak nastolen pocit určitého druhu reprízy v nástupu posledního zpěvního dílu. Zpěvní linka do jisté míry zachovává rytmický průběh i melodický obrys (srov. s t. 5-6), podobně tak klavírní doprovod. Obdobně je řečena i harmonie, na samotném začátku úseku však nechává krátce zaznít frygickému stupni Es (t. 33). I zde užíváno vztahu zmenšeného VII. stupně k různým harmonickým funkcím a jeho zvukové kvality (t. 35, 36).

Oktávovým skokem zpěvu a silou dynamiky je propůjčeno velmi silné a nečekané vyznění slovu „*hrom mi boží slovo*“ – tedy onomu momentu určité dramatizace představ a nálady v 2. verši této sloky. Obsahová důležitost tohoto verše je vyzdvižena tvarováním melodické linky zpěvu - melismatické zhudebnění slova *bo-ží* v t. 36, ve vysoké poloze a silné dynamice a za postupného *ritardanda*. V t. 37 (na konci zhudebnění 2. verše) se v klavíru objevuje chromatický sestup osmin v terciích, jenž melodickými tóny obohacuje dominantní harmonii a který zde pravděpodobně dále interpretuje dramatičtější sdělení verše.<sup>15</sup>

Vedle zmiňovaných způsobů hudební interpretace smyslu textu a umožnění jeho výrazného vyznění má způsob zhudebnění v t. 35-37 i funkci připravit silné vyznění následujícího značně kontrastujícího úseku: Pointa „*a přec se láska vedrala | v to srdce cigánovo!*“ je uchopena pomocí hudby značně kontrastní (od t. 38), pro níž byl pravděpodobně určující smysl slova *láska*. Bendl užívá především durovou harmonii (D dur a její dominantu, v široké harmonii), melodiku tvaruje kantabilně do mírných oblouků

---

<sup>15</sup> Tedy postup quasi *lamenta*, ustálený již v období baroka k hudebnímu vyjádření negativních emocí.

- v quasi chopinovské romantické stylizaci, a pro výraz a přednes předepisuje *dolce*.

V klavíru využívá „motivu zpěvu“, hudby odvozené z t. 27-30, která sem vnáší i rozezpívanou radostnou náladu, jež koresponduje s dojemným a pozitivním vyzněním pointy: Ta hovoří o síle lásky, která si dokáže najít cestu do každého srdce. Úseku t. 38-53 dominuje slovo *láska*, které tu několikrát zní různými způsoby zdůrazněno, nápadné je především časté umístění na tečkou prodlouženém tónu a vrcholu melodického oblouku (t. 38, 40, 46, 48).

S podobným důrazem, avšak pomocí hudby odlišného charakteru, je zhudebňováno slovo *srdce* – při jeho zaznění je hudebně evokována určitá dílčí dramatizace. Docíleno jí je především harmonickými prostředky: Uplatněním náhlého nástupu dramatičtějšího zmenšeného septakordu VII. stupně k d-moll a prostřídáním s touto tóninou, také vnesením mollového tónorodu do melodické linky, výrazně přímo na tónech melodických vrcholů – t. 42, 43, 50, 51. Tuto dramatizaci nalezneme v t. 42-45 a pak výrazněji v t. 50-53. Zde je v textu zmíněno a několikrát zopakováno spojení *srdce cigánovo* a hudba tu pravděpodobně svou změnou nálady (především mollová melodika i harmonie) naznačuje, že je to srdce divoké a drsné...

Ve zhudebnění závěrečné sloky tak Bendl uplatňuje asi nejvíce způsobů hudební interpretace textu, ať už smyslu jednotlivých slov, kterým zároveň nechává výrazně zaznít, či dotváření nálady vzbuzené delší textovou výpovědí – zde pointou básně.

**Koda** přináší známou hudbu introdukce respektive mezihry, s pozměněným závěrem. Působí tak především jako potřebné vyvážení známou hudbou na závěr písně. Zároveň je tak připomenuta hudba spojená s charakteristikou života a povahy cikánů, hudba živá a skočná. Možná tedy spíše to podle Bendla 'všeobecně cikánské', jak se tento souhrn představ snažil hudebně vyjádřit.

## **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Zvolený způsob zhudebnění, tedy prokomponovaná forma písně, umožnil Bendlovi jemněji sledovat smysl textu a hudebně ho interpretovat relativně pestrou škálou prostředků. Na volbu formy i poměrně většího rozměru mohla mít vliv i skutečnost, že se jedná o úvodní píseň celého cyklu.

Již charakterem introdukce je nastolena základní nálada písně, nálada rázná, veselá a taneční. Během zhudebnění první sloky tento charakter díky klavírnímu doprovodu přetrvává, zpěvní linka je zároveň tvarována způsobem, který jakoby hudebně interpretoval smysl slov 1. sloky, její celkovou náladu. Tato sloka hovoří o nespoutaném

životě – a melodie zpěvního hlasu ve zhudebnění je velmi živá, pohyblivá a zdobená. Zhudebnění druhé sloky pokračuje v hudební charakteristice cikánova života, zachovává si stále onen motorický charakter. Také z hudebně imanentních důvodů – potřeby určitého kontrastu středního dílu – autor uplatňuje novou hudbu. Kontrastu uvnitř tohoto dílu využívá k vyzdvížení zaznění některých pasáží, a to konkrétně několikrát zopakovaného slovního spojení *ku zpěvu*. Jeho smysl je interpretován jednak některými motivy v klavírním pásmu, jednak způsobem tvarování zpěvní melodie. Melodické ozdoby, které se tu častěji objevují ve zpěvní lince, mohou mít i funkci hudebního ztvárnění představy exotické hudby či všeobecněji exotického.

Ve zhudebnění třetí sloky dominuje hudební dotváření smyslu jednotlivých důležitých či emocionálně silných slov, případně jejich spojení. Nejprve je to celkový nápadný způsob uchopení 2. verše „*a hrom mi boží slovo*“, s důrazem na slovo *boží*. V rozsáhlé závěrečné ploše pak specifický způsob zhudebnění slov *láska a srdce*. Zde je zároveň hudebně interpretována i pozměněná nálada, vzniklá zazněním emocionálně působivé pointy básně, tedy jejich posledních dvou veršů.

Jako určité doslovení již samotnou hudbou pak působí klavírní koda, která připomíná známou hudbu nesoucí charakteristiku prostého a nespoutaného života cikánů. Navrací tak po určitém zjemnění v poslední sloce vstupní náladu i představový okruh.

Právě celkový charakter této písně (zvuk, artikulace, množství melodických ozdob, tvarování melodie) je vlastně jediným, ač značně komplexním prostředkem hudebního evokování exotického, přesněji celého souboru představ o cikánském.

## **Č. 2 Když mne stará matka zpívat učívala**

### **Rozbor básně**

*Když mne stará matka*

*zpívat učívala,*

*podivno, že často,*

*často slzívala.*

*A ted' také slzou*

*snědé líce mučím,*

*když cigánské děti*

*hrát a zpívat učím!*



Báseň se skládá ze dvou slok o čtyřech šestislabičných verších. Její metroritmiku určuje pravidelná daktylotrochejská stopa, verše jsou zakončeny přerývaným rýmem (*abcb*). Svým menším rozměrem a také pravidelným nižším počtem slabik ve verších tato báseň výrazněji odkazuje ke struktuře lidové písně.

Autor na ploše dvou slok vyjadřuje podobnými obrazy niterný vztah cikánů k hudbě. Mluvčí nejprve vzpomíná na dávné časy, kdy jej (nebo ji) učila *stará matka* zpívat. Při této vzpomínce si vybavuje jako zvláštní, *podivné*, že při zpěvu často plakala – nebo jí z hlubokého citového zaujetí a očistné moci zpěvu pouze tekly slzy... V druhé sloce je naznačeno, že již uplynulo mnoho let, protože nyní je již mluvčí básně v roli *staré matky*, která učí děti hrát a zpívat.

Celou básni tak prostupuje hluboké pohnutí nad mocí hudby a zpěvu, také silné sepětí cikánů s jejich písněmi, které jsou předávány z generace na generaci. Jako pointu básně můžeme označit onu aktualizaci do dnešních dnů, která zní v druhé sloce básně.

Báseň je prodechnuta stálou náladou dojetí – nejprve určité nostalgie při vzpomínce, silněji pak při sdělení druhé sloky: Nyní již mluvčí také zná, jak hudba a zpěv pohne duší i city, ač se to dříve mohlo zdát poněkud zvláštní, *podivné*. Další odstín této nálady v druhé sloce může být určován i sdělením o výměně rolí, kdy velká část života už uplynula a člověk se ocitá v pozici toho, kdo předává dávné dědictví nové generaci, dětem.

## Analýza písně

Píseň je komponovaná jako dvoudílná forma, zároveň s určitými rysy čtyřdílnosti: Zhudebnění dvou slok básně je totiž vždy po dvou verších výrazněji oddělováno klavírními mezihrami. Celek tedy můžeme chápat jako dvoudílnou formu s kontrastem 2. poloviny druhého dílu. Nebo jako čtyřdílnou píseň částečně strofickou, která opakuje téměř shodnou hudbu a v závěru přináší díl nové hudby.

Klavírní **introdukce** k písni je minimalizována na dva takty, v nichž je určena hlavní tónina a-moll, ač obohacovaná a relativizovaná v druhých taktových dobách: Zní tu souzvuk VI. stupně - F dur, obohacený chromatickými tóny *e* a *dis*; ve vertikále tak výrazně zní zmenšený souzvuk *a, c, es* (enharmonicky).

Harmonie tu nemá primárně funkční roli, ale především zvukový význam, pro stylizaci „exotické“ hudby či popěvku ve zvláštní, drsné až disonantní tónině: V 2/4 metru zní ve vrchním hlase klavíru úzkokrokový motiv střídající tóny *e* a *dis*. Tento motiv (t. 1-2) především díky své rytmizaci evokuje jakousi dětskou píseň či říkadlo. V následujícím textu motiv z praktických důvodů nazývám (především pro jeho další vazby) *motivem*

zpěvu. Předepsáno je mírnější tempo *Andantino*, po dvou taktech pak pro nástup zpěvu *con dolore*.

Zpěvní hlas začátku **zhudebnění 1. sloky** přednáší prostou melodii, vyklenutou do mírného oblouku. Ta nejprve sylabicky deklamuje text, spolu s klavírem zpřítomňuje především svou prostotou a nízkou dynamikou posmutnělou náladu dojemné vzpomínky. S dosažením melodického vrcholu v t. 5 pak melismaticky ozvláštňuje slovo *zpívat* a hudebně tak interpretuje jeho smysl. Zaznění tohoto slova je podpořeno i *crescendem* v t. 4. V klavíru zní nejprve zopakovaný *motiv zpěvu* z introdukce (t. 3, 4), v t. 5-6 pak jeho výrazný rytmus pokračuje v dalších souzvucích zahuštěné harmonie (t. 5) a směřuje přes ozvláštňující průtah (t. 6, 1. doba) do dominanty E.

Motiv zpěvu výrazně nastupuje v t. 7, pod posledním tónem zpěvního hlasu. Tentokrát za silné dynamiky a odlišné sazby – jeho vrchní melodický hlas je posunut o oktávu výš, levá ruka hraje zbývající tóny harmonie, pomocí pedalizovaného arpeggia. Motiv zpěvu tu přerušuje text sloky, nastupuje záhy po zaznění slov „*zpívat učivala*“ a jeho vazba na tato slova je zde již nápadnější. Mimo jiné také díky následujícímu dvoutaktí nové hudby (t. 9, 10), ve kterém melodická linka klavíru přímo odkazuje na exotickou hudbu – přednáší figurovaný osminový motiv, který opisuje tóny „cikánské stupnice“, s výraznými kroky zvětšené sekundy *dis-c* a *gis-f*. Po delším odsazení touto **první klavírní mezihrou** pokračuje v t. 11 zhudebnění dalších veršů sloky, a to její pointy: „*podivno, že často, | často slzivala.*“ Bendl tu cituje hudbu prvních dvou veršů, taktů 3-7, s odlišným závěrem – zde do dominantní tóniny E dur (přes zaznění 2. dominanty v t. 14). Celkový charakter hudby zde vyhovuje i uchopení druhého dvojverší, v němž panuje podobně posmutnělá nálada. Vedle ryze hudebních důvodů formování písně mohla být impulsem pro barevně zvláštní závěr do E dur i snaha o hudební ozvláštňování pocitů vzbuzených zde textem. Ten posouvá náladu k mírně odlišným odstínům a hovoří emocionálně silnějšími slovy.

**Druhá klavírní mezihra** (t. 15-18) střídá dominantu a hlavní tóninu a-moll, přináší nejprve v silné dynamice variovanou podobu motivu zpěvu, šestnáctinovou figuraci odvozenou z hudby 1. mezihry (srov. t. 17 s t. 9-10) a závěr do dominanty za *decrescenda*. Díky charakteru motivu zpěvu, především jeho tónovému materiálu, také ornamentálností a melodickým obrysem zmíněné figurace je sem vnášena hudební interpretace exotického, hudebně je zpřítomňována také představa zpěvu, o kterém báseň hovoří. Půlová nota dominanty v t. 18 je zatím prvním výraznějším zastavením pravidelného rytmu, který určoval především stále přítomný rytmický model v klavírním pásmu, odvozený z motivu zpěvu.

Poněkud výrazněji je tak odsazen následující nástup zpěvu v t. 19, se slovy **druhé sloky**. Pro jejich zhudebnění je využito citace hudby z t. 3-7, rovněž v nízké dynamice. Odlišnosti se objevují hlavně v rytmizaci zpěvní linky a vycházejí z potřeb deklamace odlišného textu. Emocionálně silnější sdělení slov „*A ted' také slzou | snědé líce mučím,*“ není skladatelem výrazněji hudebně interpretováno. Je pouze výrazně deklamováno, za stálého zpřítomňování základní posmutnělé nálady (, což je skutečnost mimo jiné určovaná i zvolenou formou písně).

**Třetí klavírní mezihra**, podobně jako mezihry předchozí, svým charakterem stylizovaného popěvku s ornamentálními prvky opět odkazuje k představě exotické hudby: Nejprve opět cituje výraznější variantu motivu zpěvu z t. 7, 8, následně pomocí hudby odvozené z t. 17-18 (2. mezihry) vyústí přes druhou dominantu do dominantní harmonie (t. 25-26).

V t. 27 začíná zhudebnění posledního dvojverší básně, tedy její pointy. Užito je nové hudby ve zpěvní lince, klavírním pásmem stále prostupuje výrazný rytmus motivu zpěvu. Harmonie tohoto úseku (t. 27-30) probíhá *in d*:

V t. 27 zní nejprve dominanta A, následně zahuštěný disonantní souzvuk kombinující B dur (VI. stupeň) a d-moll. V t. 28 pak harmonizace prvního zopakování daného verše vyústí přes dominantu do d-moll. Jako na začátku písně je i zde důležitá především zvuková charakteristika harmonie. Zpěvní linka dvakrát opakuje dvoutaktí stoupající melodie v pravidelném rytmu: čtyři osminy, dvě čtvrtky. Tento rytmus přesně deklamuje slova „*když cigánské děti...*“ . Tónový materiál zpěvní melodie zde má silně ilustrující funkci, uplatněna je totiž přímo část vzestupné řady se zvětšenou sekundou uprostřed: *a, b, cis, d*. (Harmonizace - viz výše). Obrys melodické linky tak odkazuje k představě cikánské, respektive exotické hudby. Zopakováním tohoto úseku zvukově zvláštní škály narůstá rozměr zhudebnění této pasáže oproti předchozím zpěvním dílům. Vedle toho je tímto způsobem docíleno gradace směrem k následujícímu vrcholu v t. 31-32. Gradace je tu podpořena i postupným zesilováním dynamiky. Slova „*hrát a zpívat učím!*“ jsou zhudebněna zmíněným vrcholem písně, kde se poprvé silná dynamika dostává i do vokální linky. Přímým nástupem se tu navrácí hlavní tónina a-moll. Melodie dosahuje svého vrcholu (tón *e*) a v klavíru zní drobné zastavení, na prodlouženém souzvuku s pauzou (t. 31). Jako jádro pointy skladatel asi pociťoval právě slovo *zpívat*, které již bylo ve zhudebnění 1. sloky hudebně ozvláštněno svým umístěním na vrchol. Podobně tak na tomto místě nechává autor toto slovo výrazně zaznít, uchopuje jeho první slabiku prodlouženým tónem (t. 30-31). Tímto způsobem je mimo jiné narušena dosavadní kvadratura vnitřního utváření. Zhudebnění slova *zpívat* je i zde řešeno nesylabicky, hudební interpretace zpěvu, smyslu tohoto slova,

je tedy přítomna i na tomto místě.

Klavírní **koda** (od t. 33) dále doslovuje smysl posledních slov zpěvu, děje se tak opět pomocí citovaného motivu zpěvu, který se tu objevuje tentokrát v obměněné, kantabilnější variantě (srov. t. 33-34 s t. 7-8). V kodě dává Bendl výrazněji zaznít figuracím šestnáctin, které opisují tóny cikánské moll, opět s důrazem na kroky *dis-c* a v t. 37 pak *gis-f*.

## **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Bendl ve svém zhudebnění báseň dělí po dvojverších, jakoby na 4 sloky. Ty odděluje výraznými mezihrami, které se stávají jakýmsi druhým, kontrastním světem vůči zpěvním dílům, jež jsou charakteristické klidnou deklamací slov básně. Zhudebněny jsou pomocí stejné hudby (nanejvýš s drobnou odchylkou jiného harmonického závěru či deklamace), která interpretuje základní náladu textu, klidnou a melancholickou, plnou dojetí. Oproti tomu v klavírních mezihrách zní divočejší hudba exotické stylizace, která zároveň dotváří smysl textu hovořícího o *zpěvu*, doslovuje sdělení zpěvních dílů. Poslední „sloku“, tedy dvojverší básně, uchopuje pomocí odlišné hudby, celek písně tedy formuje na půdorysu částečně strofické písně.

Výrazným jednotícím prvkem je *motiv zpěvu*, který svou významovou charakteristiku získává v průběhu písně díky svému těsnému sepětí se slovy, která přímo o zpěvu hovoří. Také svým charakterem quasi dětské písně či říkadla, znějící však v „exotické“ tónině, s výraznou rolí některých konkrétních tónů a intervalů. Tento motiv sjednocuje píseň jednak v rovině formy (jako stále přítomný rytmický model v klavíru či jako přímá citace v mezihrách), jednak ve významové rovině (zpěv, děti, dětský popěvek...).

Ve zpěvních dílech převažuje snaha o výraznou deklamací zhudebňovaného textu, za stálého zpřítomňování základní melancholické nálady. Zároveň se objevuje určité zvýraznění obsahově důležitého slova *zpívat* ve zhudebnění 1. sloky. Ve zhudebnění druhé sloky básně je nápadné především zdůraznění pointy tím, že je uchopena novou hudbou. Ve zhudebnění slov *cigánské děti* se objevuje hudební interpretace smyslu slov - pomocí odkazu na tónový materiál cikánské hudby, zaznění slova *zpívat* je zde opět hudebně zvýrazněno. Jeho smysl je pak dále interpretován v klavírní kodě, pomocí kantabilnějšího tvaru motivu zpěvu a další z variant stylizace cikánské, respektive exotické hudby.

Celkově je zde exotické evokováno významným způsobem prací s konkrétním tónovým materiálem, jaký v 19. století v této roli obvykle fungoval (chromatický charakter, zvětšené sekundy).

### Č. 3 Vyskoč si, cigáne

#### Rozbor básně

*Vyskoč si, cigáne,  
vyskoč ještě jednou,  
den už tiše kráčí,  
a ty hvězdy blednou.*

*Už ten den o stříbro  
lesy zas okrádá,  
a ta voda písňě  
k jiné noci střádá!*

*Ba, už jestřáb divý  
vylít' na výzvědy,  
vyskoč ještě jednou,  
snad to naposledy!*

Struktura básně je velmi pravidelná, tvoří ji tři sloky o čtyřech verších, každý z veršů má vždy šest slabik. Ve všech slokách je užito zakončení veršů přerývaným rýmem (*abcb*). Převládá trochejská stopa, jen první verš básně má mírně odlišnou metrorýtmiku dvou daktylů.

Scenérií básně je krajina za úsvitu, kdy „*den už tiše kráčí | a ty hvězdy blednou.*“ Nálada je poklidná až velebná, určovaná obrazy rána v přírodě.

Pouze úvod básně a její závěr hovoří o lidském světě, oslovují *cigána* a vybízejí ho k radostnému výskoku. Tím je letmo naznačeno, že přírodní scenérií je možná rámováno lidské taneční veselí, pokračující až do rána („*vyskoč ještě jednou,...*“). Většinou rozměru básně však dominují obrazy postupně se budícího dne: Blednoucí hvězdy, v druhé sloce pak metafora lesa za mizejícího měsíčního světla, které je vystřídáno světlem slunečním: „*Už ten den o stříbro | lesy zas okrádá, ...*“. V druhé polovině slok je metaforicky vyjádřeno stálé spění všeho živého i neživého kupředu, vše plyne jako voda v potoce, spěje k dalšímu dnu, k další noci... : „*a ta voda písňě | k jiné noci střádá!*“.

Třetí sloka začíná dalším z přírodních obrazů: „*Ba, už jestřáb divý | vylít' na výzvědy,*“ ... . Spolu s tímto dvojverším je evokována představa výšin, do nichž může jestřáb vyletět a

vidět tak svět z jiného pohledu. Poslední dvojverší se obrací zpět k *cigánovi*, vyzývá jej stejně jako na začátku básně: „*vyskoč ještě jednou*,“ ... . Tentokrát je však sloka uzavřena veršem s překvapivým sdělením, který odkazuje k náznaku pomíjivosti všeho a spění kupředu, který se objevil už v druhé sloce. Říká totiž, poněkud zádušně: „*snad to naposledy!*“ Na úplném závěru básně je tak výrazněji proměněna nálada, z veselí a vyrovnaného klidu při pohledu na ranní probouzení přírody k smutným pocitům náhlého obratu představ směrem k nestálosti všeho v lidském životě i ve světě.

## Analýza písně

Píseň je tvarována jako prokomponovaná forma, přináší postupně stále novou hudbu, jejíž některé úseky jsou vzájemně citované či odvozované.<sup>16</sup>

Pro tuto píseň je určující zvukově barevná zvláštnost, vycházející z řetězení ploch pestré harmonie, s výraznými barevnými přechody.

Úvodní dvoutaktí ve funkci velmi stručné **introdukce** nastoluje vedle dvoudobého metra a hlavní tóniny D dur v silné dynamice také úvodní veselou náladu. Klavír hraje oktávové skoky tónu *d*, v pravé ruce sestupné a zdobené přírazy, v levé vzestupné. Takto stylizované klavírní pásmo přímo evokuje náladu prvního dvojverší básně („*Vyskoč si, cigáne, | vyskoč ještě jednou*,“), kterou zde anticipuje.

Zpěv nastupuje v t. 3, na stručné ploše čtyř taktů je sylabicky zhudebněn text **prvního dvojverší básně**. Melodika zpěvního hlasu je utvářena tak, že evokuje a interpretuje smysl slov tohoto dvojverší, především slova *vyskoč*. Podobně tak klavírní doprovod svým charakterem dále dotváří toto sdělení textu. Staccatované akordy jsou tvarované tak, že vrchní hlas klavíru variovaně zdvojuje zpěvní linku.

Harmonickou charakteristiku t. 3, 4 určuje střídání hlavní tóniny D dur a zahuštěně znějícího zmenšeného septakordu na tónu *d* (enharmonicky zapsáno), také zvuková kvalita chromatického rozvedení tohoto souzvuku do kvintakordu D dur.

Takty 5-6 směřují do d-moll (stejnojmenná moll), přes přímé zaznění subdominantní g-moll a náznak dominanty (pouze tóny *a* na 2. době t. 5).

Zpěvní hlas v t. 5-6 přednáší text druhého verše „*vyskoč ještě jednou*,“ , zhudebněného i zde pomocí melodických skoků, které interpretují smyslů těchto slov. Předepsáno je postupné *ritardando*, které umocňuje určité zklidnění dané poklesem zpěvní melodie v t. 6.

Klavírní **mezihra** v t. 6-9 doslovuje tento závěr do d-moll, opakuje a zpracovává melodický obrys zpěvu z t. 6 za postupné augmentace a zpomalení vnitřního plynutí. Střídá

---

<sup>16</sup> Neobjevuje se však opakování většího úseku například úvodní výrazné hudby ve smyslu strofické písně.

se zde d-moll a její dominantanta A.

Zhudebnění **druhého dvojverší** v t. 10-13 zní nejprve v D dur, přes zaznění zmenšeného septakordu VII. stupně k A dur, která je tímto upevněná jako tonální centrum. Zpěvní hlas přednáší slova: „*den už tiše kráčí | a ty hvězdy blednou.*“ Kontrast tohoto úseku (t. 10-13) je určován především barevně měkkou harmonií, také tvarováním zpěvní linky, které je zde výrazně kantabilnější, legatového charakteru a spíše úzkointervalového pohybu. Kontrast podporuje i klavírní doprovod, v němž se zastavuje (již v předchozí mezihře) pravidelný osminový pohyb předchozího úseku, užito je rovněž legata a menších intervalů v pohybu hlasů akordického pásma. Dynamika je mírná a je zde předepsáno *meno* [*mosso*]. Všechny tyto zmíněné prostředky ve vzájemné součinnosti společně ozvláštňují výpověď zhudebňovaného textu, který se od lidského veselí obrací ke klidu a velebnosti budící se přírody: „*den už tiše kráčí | a ty hvězdy blednou.*“ Tato nálada je tak hudebně zpřítomňována. Tvarování klavírního pásma jakoby přímo interpretovalo sdělení 3. verše „*den už tiše kráčí...*“, podobně tak i utváření melodické linky zpěvu, které dvakrát postupně vystoupá k vrcholu mírného oblouku. Závěr tohoto úseku vyústí do Cis dur.

**Druhá klavírní mezihra** doslovuje zaznění tohoto dvojverší, cituje a dále rozpracovává motiv vycházející ze zpěvní linky v t. 12-13. Barevnou zvláštnost tohoto úseku určuje harmonie Cis dur (ve vztahu k hlavní D dur již tónina relativně vzdálená, zde jako dominantanta k fis-moll), a její střídání s fis moll, obohacenou o tóny její subdominanty h-moll.

Slova **druhé sloky** „*Už ten den o stříbro | lesy zas okrádá, | a ta voda písňě | k jiné noci střádá!*“ jsou zhudebněna od t. 18. První zaznění tohoto textu je uchopeno pomocí dvoudílného úseku t. 18-29, přičemž první a druhé dvojverší sloky Bendl zhudebňuje hudbou značně kontrastní. V uchopení prvního dvojverší (t. 18-25) dominuje klidná kantabilní melodie zpěvního hlasu na subdominantě G dur, jejíž barevné působení je tu prosté a zářivé, v nápadně delších rytmických hodnotách. Zároveň se v klavírním doprovodu objevuje figurované šestnáctinové pásmo pravé ruky, mající zvukomalebný charakter, které jakoby evokovalo šumění lesů, o nichž text hovoří. Doplňeno je arpeggiovány akordy levé ruky, které sem díky pedalizaci a nekomplikované harmonii dále vnášejí měkký a jemný prvek. Barevnost tohoto místa také hudebně interpretuje představy vzbuzené slovem *stříbro*. Celé zhudebnění tohoto dvojverší je tak dalším odstínem hudebního zpřítomnění představ o jakémisi jiném, odlišném světě, kde vládne kouzlo přírody.

Druhé dvojverší „*a ta voda písňě | k jiné noci střádá!*“ je zhudebněno na poloviční ploše

čtyř taktů, ve kterých zpěv za postupného *ritardanda* deklamuje prostou melodii, podobnou dětské písni či říkadlu. Do klavíru se navracejí osminové staccatové akordy, které částečně upomínají na charakter začátku písně. Tento verš nejen výrazně zní, ale jeho písňovým charakterem tu autor interpretuje i jeho smysl. Harmonie tohoto úseku probíhá v hlavní tónině D dur, kterou prostřídává s dominantou.

Po drobném zpomalení fermatou (na konci t. 29) přímo nastupuje druhé zopakování slov 2. sloky (t. 30). Zde Bendl využívá tvaru odvozeného z předchozího zaznění, graduje však pomocí několika prostředků: V samotné melodické lince zpěvu se objevuje naléhavěji působící zvýšení na tón *c* (z původně opakovaného *h*), obměněna je tudíž i harmonie, zde již G dur působí samostatněji, jako místní tónika. Zvukomalebné klavírní figurace jsou transponovány o oktávu výš, odlišná je i sazba harmonie v levé ruce klavíru.

Druhé dvojverší sloky je tu zopakováno s hudbou doslovně citovanou, která i sem přináší představu prosté písně a hudebně tak dotváří smysl slov. (Odlišný je tu harmonický závěr, zde do tóniny III. stupně, Fis).

Zopakování dvou obdobných zhudebnění slov 2. sloky dává možnost výrazněji zaznít jednak samotnému textu, jednak i způsobům hudební interpretace nálad vzbuzených jeho obrazy, či dotváření smyslu slovních spojení. Vedle těchto skutečností je zopakováním dílu zhudebněujícího 2. sloku také vybudován rozměrnější střední díl celkové výstavby písně. Je také dán prostor ryze hudebnímu utváření založenému ne na formových požadavcích, ale spíše na synestetickém vnímání barevných kvalit spjatých s harmonií tohoto úseku, i ve vztahu k sousedícím plochám písně.

**Třetí klavírní mezihra** v t. 42-45, podobně jako předchozí mezihry, doslovuje předchozí díl hudbou odvozenou z jeho závěru. Zároveň tu již zčásti anticipuje charakter následujícího dílu, užívá veselého tanečního motivku členitého rytmu a staccatové artikulace. Po harmonickém vybočení závěru do Fis také znovu upevňuje hlavní tóninu D dur.

V t. 47 začíná zhudebnění slov **třetí sloky**. Svým charakterem (silná dynamika, ostrá artikulace, tvarování klavírního doprovodu), harmonií a obrysem zpěvní linky upomíná na začátek písně a naznačuje na tomto místě určitý pocit reprízy. Z pokračujících přírodních obrazů Bendl vybírá a akcentuje pouze spojení *jestřáb divý*, pomocí hudby spjaté s touto charakteristikou (divokost) už na začátku písně. Tvarováním melodiky v t. 49-50 také hudebně dokresluje smysl tohoto dvojverší, které odkazuje k výšinám a letu jestřába. Jako velmi důležité sdělení pak autor pravděpodobně četl poslední dvojverší, jehož smysl by se dal vyjádřit jako – raduj se, protože je to možná naposledy: „*vyskoč ještě*



*jednou, | snad to naposledy!*“ . Slovo *vyskoč* je akcentováno dynamickými prostředky, tvarováním melodiky (které tu zároveň interpretuje smysl tohoto slova) i rytmickým prodloužením první slabiky. Také podporou klavíru, který tu hraje shodně rytmizovaný souzvuk zmenšeného septakordu k následující a-moll. Právě nástup této tóniny v t. 52 anticipuje zvážení následující výpovědi: Slova „*snad to naposledy!*“ jsou zhudebněna za výrazného dynamického ztišení (až zlomu) a předpisu *ritardando* v úzkokroké zpěvní melodii. Melodická linka i harmonie v prvním zaznění tohoto verše kolísají mezi dur a moll, jeho druhé zaznění v t. 55-56 již probíhá v utlumené dynamice v d-moll, ve které také zpěvní díl v t. 56 končí.

Až krátká dvoutaktová **koda** dovede harmonii zpět do hlavní D dur a ve vrchním hlase klavíru připomene obměněný tvar melodie, která zhudebňovala slovo *naposledy*. Kvadratickému vnitřnímu utváření písně, jaké by sugerovala velmi pravidelná báseň, autor předchází pomocí různých rozměrů jednotlivých úseků písně, z klavírních mezíher pak výrazněji v první. Kromě toho také dvojím zopakováním posledního verše při jeho různých zhudebněních a velmi stručným rozměrem jak klavírní kody, tak introdukce.

## **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Zvolená forma zhudebnění umožnila Bendlovi do detailu hudebně sledovat a interpretovat nálady a obrazy básně. Svým řetězením vesměs stále nové hudby je utváření písně analogické řetězení stále nových obrazů v básni. Na stejném místě je v písni i básni náznak reprízy, v básni to byla tématická repríza obrazu a shodných slov verše: „*vyskoč ještě jednou*“.

V úvodu písně je nejprve celkovým charakterem hudebního úseku zpřítomňována počáteční nálada básně, která je veselá a divoká. Zároveň je tu tvarováním melodické linky a typem klavírního doprovodu dotvářen smysl slova *vyskoč*. Druhé dvojverší 1. sloky již hovoří o dění v přírodě, příchodu jitra. Bendl tento obrat nálady i obraznosti hudebně jemně dotváří, objevuje se využití harmonických prostředků působivé barevnosti, které se pak stává určujícím pro celou píseň.

Následně hudebně dotváří odstín nálady vzbuzený dalšími přírodními obrazy z druhé sloky básně. Objevuje se i jemná hudební ilustrace šumění lesa, která zároveň svou barevností interpretuje představy vzbuzené slovem *stříbro*. Závěrečný verš hovořící o písničkách se stal impulsem pro plochu odlišného charakteru, v níž je hudebně interpretován smysl tohoto slova a představa zpěvu jím vzbuzená.

Charakter hudby, pomocí níž skladatel uchopuje slova 3. sloky, je určován hudebně

formovou potřebou určitého momentu reprízy, která tu koresponduje i se změnou obrazů a nálad v básni. Hudba tu změnou charakteru interpretuje onen posun nálady básně – návrat k lidskému světu a jeho pomíjivosti. Zároveň dotváří smysl konkrétních slov – *jestřába* a výšek, do kterých *vylít'*, také reprízovaného vybidnutí „*vyskoč ještě jednou*“.

Náladový zlom vzbuzený slovy posledního verše „*snad to naposledy!*“ skladatel hudebně interpretuje v samotném závěru písně.

Cikánské či exotické je tu evokováno v menší míře než v jiných písních. Výrazněji snad jen v celkovém charakteru hudby, která má charakterizovat divoké veselí a je určována slovy úvodního dvojverší „*Vyskoč si, cigáne, | vyskoč ještě jednou*“. V méně nápadné rovině je to možná ještě určitý rubatový charakter celé písně, pulsace tempa s mnohými ritardandy a následujícími zrychleními, která do určité míry odkazuje na představu o cikánské hudbě.

#### **Č. 4 Když zemře srdce cigána**

##### **Rozbor básně**

*Když zemře srdce cigána,  
tu stará pusta živá  
i s jezerem a rákosím  
nám písně naše zpívá!*

*Ach, podivná to krajina,  
my ji co matku známe,  
a když se ona klade spat,  
zas my jí zazpíváme!*

Báseň je pravidelně utvářena střídáním osmislabičných a sedmislabičných veršů na ploše dvou stručných slok. I zde je užito přerývaného rýmu (*abcb*), přičemž právě sudé verše *b* mají kratší rozměr sedmi slabik. Na začátcích veršů se objevují jednoslabičná slova, která můžeme různě akcentovat, povětšinou jsou však spíše nepřízvučná. Vnášejí tak do básně pocit častější jambické stopy.

Již prvním veršem básně je nastolena závažná nálada nesená slovy: „*Když zemře srdce cigána,...*“. Ačkoli je tento obraz záhy opuštěn a vystřídán líčením krajiny, je už toto

vykreslení pusty zároveň posunuto směrem k melancholičtějším tónům – je totiž stále jakoby spjato s vážnějším vyzněním tohoto verše, který báseň uvozoval. Síla sdělení tohoto verše (i v onom „přeznívání“ do dalších veršů) je dána jednak jeho samotným obsahem, jednak způsobem nástupu – poměrně nepřipraveného, bez jakéhokoli úvodu.

Niterný vztah cikánů k jejich krajině je artikulován pomocí následující personifikace krajiny, která v takové době ožije a zpěvem písní utěšuje své děti:<sup>17</sup> „*tu stará pusta živá | i s jezerem a rákosím | nám písně naše zpívá!*“

Scenérii druhé sloky básně je noční pusta. S určitou přeznívající melancholií je vysloven vzájemný důvěrný vztah s touto krajinou: „*Ach, podivná to krajina, | my ji co matku známe,...*“. Ona tušená melancholie je zde vyjádřena i povzdechnutím *Ach* na počátku sloky, spojení *podivná to krajina...* pak vyzní rovněž spíše záдумčivě. Analogie *smrti*, o níž se hovořilo v první sloce, a *spánku* je naznačena v závěru této sloky, takové vyznění je možné tušit i díky výměně rolí „postav“ básně – nyní ulehá k spánku krajina a zazpívají jí její děti: „*a když se ona klade spat | zas my jí zazpíváme!*“ Díky takovému vyvedení k závěru básně můžeme jako jemně naznačenou pointu chápat určité rozveselení a navrácení představ k běžnému životu (3. a 4. verš), kdy končí den a k večeru zní zpěv. Zároveň je tu znovu potvrzeno ono silné sepětí cikánů s krajinou, v níž žijí.

## Analýza písně

Píseň je zhudebněna strofickým způsobem, v druhém dílu, tedy zhudebnění 2. sloky, je do velké míry užita stejná hudba jako v prvním dílu, s určitými obměnami. Po **prvním dílu** je vložena kontrastující mezihra, která se pak navrácí v pozměněné podobě ve funkci kody. Není užito introdukce, zpěv nastupuje pouze po necelém taktu, v němž je udána hlavní tónina g-moll.

Vedle tempového předpisu *Andante* je požadavkem „*(V náladě fantastické)*“ naznačen charakter písně. Samotný začátek probíhá v nízké dynamice v g-moll, v klavíru s oktávovým souzvukem tónů g v levé i pravé ruce, a to v hlubokém a vysokém rejstříku nástroje. Tento úder na těžké době a následující akordické příznávky pravidelného rytmu se stávají základem pásma klavírního doprovodu písně. Již samotný zvláštní zvuk harmonicky prázdného oktávového úderu a akordů upřesňujících g-moll střídanou s jejím zmenšeným VII. stupněm silně zpřítomňují stísněnou a smutnou náladu, jež je poměrně záhy artikulována slovy 1. verše básně: „*Když zemře srdce cigána,...*“. Až ve spojení

<sup>17</sup> Pocit vztahu „dětí“ a pusty jako „matky“ je zmíněn konkrétněji až v následující sloce, zde je zatím pouze naznačeno, že písně jsou společné cikánům i jejich krajině, která jim zpívá „jejich písně“.

s tímto textem pak začínáme silněji rozeznávat i prvek ilustrující obraz tohoto verše, který hovoří o smrti – oktávový úder, se svou pravidelností, zvláštním témbrem a neměnnou výškou zde symbolizuje zvuk zvonu, umíráčku.<sup>18</sup> Posmutnělé vyznění je zde i v celé písni podtrženo i tvarováním melodiky zpěvního hlasu – ta je povětšinou utvářena za pomoci pozměňovaného jednotaktového modelu, který po úvodním vzestupu vždy převážně klesá. Vokální linka je komponována tak, že střídým způsobem deklamuje text, někdy jej ozvláštňuje drobným melismatem. Mírné narušení dosud pravidelného plynutí přichází se zhudebněním pointy první sloky básně – veršem: ... „*nám písňě naše zpívá!*“ (t. 7-9). V t. 8 je zpěvní melodie tvarována do menšího oblouku, harmonizovaného opět zmenšeným VII. stupněm, tentokrát k dominantní D dur, do níž tento úsek vyústí. Drobnější melodický oblouk v t. 8 dovede zpěvní linku ke spodnímu vrcholu *d*, přes průchodnou melodickou ozdobu (t. 9), jejíž šestnáctiny opisují specifické významné stupně cikánské mollové řady (respektive harmonické řady g-moll)<sup>19</sup>, tóny *d, es, fis, g*. Toto malé melisma také ozvláštňuje zaznění slova *zpívá* a ilustruje jeho smysl. Klavírní doprovod je stále tvořen onou téměř ostinátní kombinací oktávového souzvuku a akordických příznaků tóniky a zmenšeného VII. stupně. Konec 1. zpěvního dílu je odsazen od následujícího předpisem *ritenuto* a ztišením dynamiky.

V t. 10 začíná čtyřtaktová kontrastující **mezihra**. Přináší zcela jiné tempo i metrum – 2/4 *Allegro*, odlišná je i artikulace, v níž zde převažuje staccato, přírazy a trylky, které zdobí skočnou taneční melodii pravé ruky klavíru.<sup>20</sup> I levá ruka je utvářena odlišně než doposud, také z ní mizí oktávové údery i příznávky, užito je dvojzvuku, který zde doplňuje tóny harmonie. Ta zůstává stále v hlavní tónině g-moll, kterou střídá s jejím zmenšeným VII. stupněm. Podobně tak tónový materiál melodie pravé ruky je spjatý s hudbou předchozího dílu – zachovává obrys známého modelu zpěvního hlasu, z něhož vynechává prostřední tóny. Tato taneční stylizace, která evokuje i zpěv a veselí, takto dále dotváří sdělení konce první sloky básně, které hovoří o zpěvu cikánských písní. Mezihra se zastavuje v t. 13 na fermatovaném tónu *d''*, po předchozím ztišení a zpomalení. Nad tímto tónem nastupuje přepojeně předtaktí prvního taktu **2. dílu písňě**, ve zpěvním hlase zní v pianissimu slovo „*Ach*,“ ... , s nímž se navrací původní teskná nálada přerušená mezihrou. Slova 2. sloky jsou uchopena pomocí hudby odvozené z předchozího dílu, opět

<sup>18</sup> Zároveň je tato prodleva jedním z možných způsobů, jakými skladatel v této písni navozuje dojem exotického.

<sup>19</sup> Zde, v rámci tohoto písňového cyklu a v přímém spojení se zhudebněným slovem „[*pisňě naše*] *zpívá!*“, je pravděpodobný odkaz na tónový materiál cikánské hudby. Ten zde funguje jako jeden z exotismů pro dotváření cikánského koloritu či skupiny představ o něm.

<sup>20</sup> Objevuje se zde tedy hudební stylizace taneční „cikánské hudby“ – viz např. píseň č. 1

zní stálé klavírní pásmo, které zpřítomňuje smutnou náladu. Zpěvní linka je utvářena podobně jako v předchozím dílu, odlišný je jeho závěr. Zde se v t. 20-21 objevuje první pozvolný melodický oblouk zpěvu a v t. 22-23 je znovu zopakován s obměnou rytmického průběhu – úplný závěr zpěvního dílu je tu posunut prodloužením rytmických hodnot až do t. 24, a tím je jemně narušena i kvadratura utváření, která jinak v písni převládá. Tato skutečnost je určována i faktem, že jsme již u závěru celé písně, jeho vyznění je tak vedle *ritardanda* podpořeno i prodloužením tohoto článku. Poněkud kantabilnější pasáž obloukové melodie připadá na zhudebnění pointy básně – posledního verše „...*zas my jí zazpíváme!*“ Tak je podpořeno její vyznění, podtržené i zopakováním tohoto textového úryvku v t. 22-23, za pomalejšího vnitřního plynutí na závěr dílu a také za mírného harmonického ozvláštnění: Dosud velmi statická harmonie je pozměněna tak, že zní kvartsextakord g-moll (přičemž má zpěvní melodie tohoto taktu mírně durový charakter paralelní B dur) a dominantní stupeň D. Text je zde výrazně deklamován, melismatická ilustrace z prvního dílu zde zopakovaná není. Druhý díl končí harmonicky otevřeně, dvojným závěrem na dominantě (t. 21 a 23). Takové řešení spolu s tvarováním melodiky do kvintového poklesu ještě více umocňuje výše zmíněné prostředky (dynamika, tempo, mikrotektonika ...), kterými autor dosahuje melancholického zklidnění a zpomalení na závěru tohoto dílu.

Výpověď posledního verše ... „*zas my jí zazpíváme!*“ ale nezůstane bez hudební interpretace – je doslovena již bez účasti zpěvu v **klavírní kodě**. Ta reprízuje hudbu mezihry a postupně se jakoby vytrácí, zúžením na sólovou melodickou linku (t. 29-31) před samotným závěrem. Znovu připomíná svou taneční stylizací představu veselého zpěvu a tance a interpretuje tak obrazy vzbuzené posledním veršem. Ty se odpoutávají od předchozí převládající melancholie a naznačují veselejší obrat, kdy písně budou znít nejen jako útěcha v těžké chvíli, ale již jako součást běžnějšího večerního loučení se s uplynulým dnem.

## **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Písni prostupuje teskná nálada, která je zpřítomňována klavírním doprovodem, ještě před zazněním konkrétních slov ve zpěvu. Během celé písně (jejích zpěvních dílů) je tato atmosféra stále slyšitelná právě díky klavíru a zde ilustrované představě smutečného vyzvánění. Zpěvní hlas se na dotváření nálady podílí především díky stísněnému charakteru klesající melodie, kterou přednáší – její krátké poklesy evokují téměř žalostné vzlyky. Vokální linka i doprovod jsou po celou dobu komponovány tak, že nechávají

výrazně vyznítl deklamovaný text. Odlišným, kantabilnějším tvarováním zpěvní linky v místech zhudebnujících slova „...*nám písně naše zpívá!*“ / „...*zas my jí zazpíváme!*“ je mírně dotvářena těmito slovy líčená představa *zpěvu*.

Z obrazových rovin básně – smutku, blízkého láskyplného vztahu k mateřské krajině a zpěvu a tanečního veselí – při svém zhudebnění Bendl vybírá k dalšímu dotvoření především smutek a kontrastující veselí. V písni jsou to pak dva světy, odlišné hlavně svým celkovým charakterem, tempem, metrem a artikulací: Posmutnělé zpěvní díly s klidnějším plynutím, měkčí artikulací a barevně zvláštním zpřítomněním zvonů v klavíru. A klavírní mezihra a koda, které dále rozpracovávají a doslovují smysl textu, jenž zazněl bezprostředně před nimi a hovořil o zpěvu písni.

Specifickými hudebními prostředky je také zpřítomňováno „cikánské“ či exotické v obecnější rovině, a to především hudební kolorit - využitím tónového materiálu melodické ozdoby zpěvu (t. 9), taneční stylizací s nezpěvnými skoky melodie a artikulací charakteristikou. Také mollovým zakotvením (se zdůrazněnými tóny *es, fis* VII. stupně) a užitím prodlevy *g* v klavíru ve zpěvních dílech. Vedle toho je možné chápat také vnitřní rozrůzněnost s tempovým kontrastem dílů jako odkaz na čardášovou hudbu.

## **Č. 5 Hej, při hudbě, zpěvu**

### **Rozbor básně**

*Hej, při hudbě, zpěvu,  
žínce černooké  
zapomene cigán  
žaly své hluboké.*

*K čemu tedy toužit?  
Do větru s myšlénkou!  
Líbej se a laskej  
s černobrvou žínkou!*

Báseň je tvořena dvěma slokami o čtyřech verších shodného rozměru – každý z nich má šest slabik. Verše jsou zakončeny přerývaným rýmem (*abcb*) a převažuje v nich pravidelná daktylotrochejská stopa.

Základním vyzněním básně je radost nad užíváním si slastí tohoto světa. Ať už je to hudba a zpěv nebo krásná dívka, obojí přináší *cigánovi* útěchu nechává ho zapomenout na těžkosti života i *hluboké žaly*.

*Toužit*, trápit se kvůli něčemu nedosažitelnému je zbytečné, všechny tyto myšlenky je lepší odhodit, pustit po větru a nechat odletět. Lepší je radovat se ze života, líbat a objímat krásnou tmavovlasou ženu.

Na stručné ploše několika obrazů tak setrvává stálá nálada vybízející k veselí. Drobné odchylky nálady jsou určovány jednotlivými obrazy, které se střídají po dvojverších. Nejprve je to atmosféra radostného veselí při hudbě, zmíněním *žalu* se posouvá i nálada k mírně melancholickému. Povznesená až lehkomyšlná je nálada začátku druhé sloky, její závěr se dotýká intimních erotických tónů.

## Analýza písně

Píseň je řešena jako prokomponovaná forma o dvou dílech, rámovaná je téměř shodnou hudbou introdukce a kody.

**Introdukce** je vystavěna na dvoutaktovém modelu, který se dvakrát opakuje a uzavírá se v t. 5-6 hudbou odvozenou z jeho 2. poloviny. Hudba introdukce má živý a taneční charakter, určovaný především tvarováním melodické linky v pravé ruce klavíru, převládající staccatovou artikulací, hojnějším využitím melodických ozdob a silnou dynamikou. Anticipuje tak náladu konkrétněji artikulovanou až později, postupně s nástupem zpěvu v dalším hudebním úseku. Introdukce uvozuje píseň v tónině c-moll a dvoučtvrt'ovém metru.

Zhudebnění slov 1. dvojverší **první sloky** nastupuje v t. 7 v silné dynamice. Zpěvní hlas přednáší pohyblivou kantabilní melodii ozdobenou drobnými ornamenty (1. doby t. 7 a 9). Úsek t. 7- 10 setrvává v hlavní tónině c-moll, obohacené o melodické tóny ozdob v pravé ruce klavíru. Ten hraje hudbu odvozenou z dvoutaktového motivu introdukce, jen v mírnější dynamice. Celkový charakter tohoto úseku koresponduje s náladou zhudebňovaného textu, „*Hej, při hudbě, zpěvu, | žínce černoové*“... , kterou zde zpřítomňuje: Tvarování melodické linky zpěvního hlasu přímo evokuje *hudbu* a veselý *zpěv*, o jakém text hovoří. Také z introdukce pokračující charakter klavírního pásma hudebně dotváří radostnou náladu. Jeho mollové zakotvení tu nepůsobí proti smyslu textu, spíše dotváří představu konkrétní, cikánské *hudby*.

Slova dalšího dvojverší „*zapomene cigán | žaly své hluboké.*“ jsou v t. 11-14 uchopena tak, že je umožněno, aby výrazně zněl jejich přednes. Tonálním centrem se stává g-moll,

melodická linka opisuje další výrazný oblouk. V klavíru zní akordický příznávkový doprovod, hojně zdobený přírazy.

V t. 15 přímo nastupuje druhé zaznění textu 1. sloky, tentokrát v náhle ztišené dynamice a v g-moll. Zpěvní melodie taktů 15 a 17 vychází z melodie, která v prvním zaznění nesla slova *žínce černooké* v t. 9-10. Přesto tento úsek působí jako další část nové hudby, která nechává znovu výrazně vyznít sdělení slov celé sloky. Vedle toho také dává prostor ryze hudebnímu utváření, zní tu jiná varianta zhudebnění stejných slov, která je zároveň té první blízká. (Hlavně díky motivické spřízněnosti a podobnému charakteru klavírního pásma). Závěr tohoto úseku mírně dotváří smysl textu, hudba spjatá se slovy „*zapomene cigán | žaly své hluboké.*“ na tomto místě přináší výraznější úzkokroký sestup melodie zpěvu (podtržený i v klavírním pásmu), který mírné posmutnění evokuje.

**Klavírní mezihra** v t. 23-25 postupně vystoupá do vyšší polohy, v pravé ruce zní tóny dvoučárkované a tříčárkované oktávy, v levé ruce povětšinou oktáva jednočárkovaná (respektive malá pro basové tóny doprovodu). Celkově se tak mění barevný rejstřík klavírního pásma, v kterém zní tóny dominanty (ke g-moll) *d, a*, střídané a zdobené přírazy větších intervalů (konkrétně právě těchto střídaných tónů). Tím je rozměňován a zrychlován vnitřní rytmický pohyb. Třítaktový rozměr mezihry tu narušuje dosavadní kvadraturu utváření (nic nemění ani, počítáme-li k ní i pod zpěv přepojenou 2. taktovou dobu v t. 22).

Slova 1. dvojverší **druhé sloky** jsou zhudebněna postupně po dvoutaktích jednotlivých veršů, která jsou střídána dvoutaktími klavíru. Ačkoli jsou to úseky sudého počtu taktů, které se vzájemně doplňují, budí tento úsek dojem rozvolněného vnitřního utváření. Tento dojem je podpořen hlavně jakoby volně utvářenou melodií zpěvu, jejím opožděným nástupem v t. 30 po pauze, který přesně sleduje deklamaci slov a umožňuje jim znít s lehkostí. V klavíru zní ve vysoké poloze pásmo odvozené z motivu, který byl uveden v introdukcii. Vnáší sem radostnou náladu a dotváří tak bezstarostné vyznění tohoto dvojverší, evokuje také představu výšky a volnosti vzbuzenou slovy: „*do větru s myšlénkou!*“ . Harmonie se z g-moll úseku prvního verše přes dominantu závěru klavírního dvoutaktí (t. 29) dostává do paralelní B dur s barevným ozvláštňením mollové subdominanty es-moll (t. 31 a také t. 33 klavírního dvoutaktí).

Slova závěrečného dvojverší: „*Libej se a laskej | s černobrvou žínkou!*“ jsou uchopena další novou hudbou zpěvní melodie: První z veršů je dvakrát zopakován na melodickém vzestupu, podruhé transponovaném z g-moll do paralelní B dur. Tato tónina svou barvou (doplněnou o průtažnou kombinaci s tóny mollové subdominanty es-moll) jeho slova dále ozvláštňuje. Část posledního verše – přívlastek *s černobrvou* zazní třikrát, nejprve na



přímém nástupu původní hlavní tóniny c-moll, podruhé harmonizován dramatictější znějícím zmenšeným septakordem VII. stupně k následujícímu kvartsextakordu této hlavní tóniny. A naposledy v samotném závěru tohoto zpěvního úseku zpět v hlavní c-moll. Zaznění těchto slov je podpořeno mnoha prostředky, od velmi silné dynamiky zpěvu i klavíru, přes zmíněné opakování a postupné zpomalení (předpis *ritardando molto*). Verš je dosloven v t. 41-42, které píseň uzavírají v tónině c-moll, s kvartovým vzestupem zpěvní melodie na posledním slově *žínkou*.

Pod závěrečným tónem zpěvu již přepojeně nastupuje klavírní **koda**, která doslovně cituje hudbu introdukce<sup>21</sup>, mění významněji jen samotný závěr, který zde míří do tónického stupně *c*. Koda na samotný závěr písně navrací v původním tempu úvodní radostnou náladu, která byla spjatá s veselím při hudbě a zpěvu a píseň v této náladě uzavírá.

Prokomponovanou formu písně jednotí v motivické i náladové rovině motiv uvedený v introdukci, který je v průběhu písně užíván na různých místech, v obměněných tvarech, doslovně se navrací v klavírní kodě.

Výrazný je motorický element písně, která výrazně spěje kupředu díky živé zpěvní melodii a pohyblivému klavírnímu pásmu.

## **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Náladově jednotná báseň je zhudebněna tak, že je v písni výrazně deklamován její text a hudebně je zpřítomňována základní veselá nálada, především lehkostí doprovodu a pohyblivostí melodické linky zpěvu.

V obojím zaznění slov první sloky je celkovým charakterem hudby dotvářena radostná nálada, tvarováním melodiky a typem klavírního doprovodu je evokována představa zpěvu.

Druhé zaznění těchto slov svým závěrem interpretuje mírný náladový posun v básni.

Artikulací a vyšší polohou klavírního pásma na začátku zhudebnění druhé sloky je dotvářena představa výšky a volnosti vzbuzená slovy 2. verše: [„*K čemu tedy toužit?* ]

| *Do větru s myšlénkou!*“. Závěrečné dvojverší je zhudebněno tak, že je zdůrazňováno znění zpívaného textu – ten je tu opakován (3. verš), také několikrát v opakování fragmentován (4. verš).

Introdukce a koda píseň rámuje hudbou, která odkazuje k představě exotické a lidové taneční hudby, přináší sem představu cikánského folklóru.

---

<sup>21</sup> Pouze s odlišností v absenci přírazu k 1. době t. 44

## Č. 6 Jedna kapka vody z Nilu posvátného

### Rozbor básně

*Jedna kapka vody  
z Nilu posvátného  
jest mi nad poháry  
zlata tokajského!*

*Kapka svaté vody  
s upřímností dána,  
jinak by přijata  
byla od cigána!*

*Ale zlatá číše  
záští naplněná  
bývá jenom v zášti  
námi vyprázdněna!*

Báseň má pravidelnou strukturu, kterou tvoří tři sloky o čtyřech verších. Všechny verše mají shodný rozměr šesti slabik. Metrorytmika básně je také velmi pravidelná, tvořená stále přítomnou trochejskou stopou. Verše všech slok jsou ukončeny přerývaným rýmem (*abcb*).

Tato báseň se dotýká dosud nezmiňovaných témat- objevuje se naznačení vztahu cikánů k Nilu, posvátné řece Egypta, tedy i jejich možné prapůvodní vlasti. Dalším okruhem představ je pojmenování disharmonického postoje okolí k cikánskému národu. Takový postoj pak vzbuzuje jejich rovněž negativní reakci. Ačkoli v básni je toto vše vyjádřeno metaforicky, pomocí několika zástupných obrazů:

První sloka nastoluje emotivní atmosféru, v níž panuje stesk po dávné ztracené vlasti. Ta je symbolizována vodou z řeky Nilu, jejíž jediná kapka je cikánovi dražší než cokoli. Ani 'zlato tokajské', tedy tokajské víno, jej tolik nepotěší. Tato metafora sem také vnáší představu určitého luxusu, lesku bohatého života, jež ještě dále zvýrazňuje kontrast té 'jejíne kapky vody', která by byla člověku dražší.

Vstřícnější vztah okolí, jaký by si možná všichni přáli, je zde metaforicky vyjádřen v druhé sloce básně, obrazy upřímně nabídnuté kapky vody, která „*jinak by přijata | byla od cigána!*“. Dosti hluboká filosofická pravda, že zlo vyvolává také zlo, je pak podtextem

metafory 3. sloky: „*Ale zlatá číše | zášti naplněná | bývá jenom v zášti | námi vyprázdněna!*“. Zde je původní zlo (*zášť*) „zabalené“ do zlatého, do jakési zlaté číše neupřímnosti.

Báseň tedy přináší mnohé reflexivní impulsy, zahalené za poměrně konkrétní obrazy. Každá ze slok pak přináší vlastní dílčí pointu, tři sloky celé básně působí spíše jako určité postupné řetězení představ. Výrazněji vybudovaná pointa se objevuje ve třetí sloce, jejíž závěr hovoří o vazbě vzájemného negativního postoje cikánů a jejich okolí. Tato sloka je také poněkud dramatičtější, především díky dvojímu užití slova *zášť* a metafoře 'vyprázdnění číše v zášti'.

## Analýza písně

Zhudebnění této básně je řešeno jako částečně strofická píseň s introdukcí, mezihrami a kodou. Druhá sloka s obměnami cituje hudbu první sloky, třetí sloka přináší novou hudbu, která je však s předchozím v mnohém ohledu spjatá.

Ve čtyřtaktové **introdukc**i pravá ruka klavíru hraje velmi zvláštní figurované pásmo pravidelných šestnáctin, které opisují chromatickou, disonantně působící melodii. Levá ruka zdůrazňuje taktové doby pomocí čtvrt'ových akordů ostinátního charakteru: Na 1. době vždy zní souzvuk *g-d*, který (spolu s tóny v pravé ruce) určuje hlavní tóninu G dur. Ta je však vždy záhy relativizována, na druhých dobách ji prostřídá zaznění kvartsextakordu *c-moll*. Spíše však harmonii druhých taktových dob můžeme chápat jako přeznívající prodlevu *g* a tóny zmenšeného septakordu VII. stupně (*fis-a-c-es*, kolem nichž se pohybují figurace v pravé ruce již od 2. osminy taktu).

Tato harmonie, střídající hlavní tóninu a její zmenšený sedmý stupeň, spolu s dalšími chromatickými tóny ve figuracích pravé ruky vytváří tonálně neurčitou barevnou plochu, z níž výrazněji vystupují tóny zvětšené sekundy: *Es, fis*. Autor tak hudebně dotváří atmosféru exotického, v níž vedle chromatismů, konkrétních tónů specifického intervalu zvětšené sekundy a doprovodu bourdunového charakteru je užito i pravidelných pohyblivějších figurací jako další možné ilustrace exotického - možná hry na cimbál či jiný nástroj.<sup>22</sup> Celkově nízkou dynamikou s předpisem pedalizace *una corda* je docíleno dojmu hry jakoby z dálky. Chromatické a nezpěvné utváření melodické linky figurací a zmíněná nízká dynamika tu zpřítomňují představu vzdáleného, cizího. S nástupem zpěvu v t. 4 je dosavadní dvoučtvrt'ový tak vystřídán čtyřčtvrt'ovým. Celkové zpomalení vnitřního plynutí je dáno jednak celkově delšími rytmickými hodnotami not a jednak právě zmíněným

<sup>22</sup> Podobných figurací je užito například v následující písni *Struna naladěna*. Srov. se s. 39-42 této práce.

zápisem v celém taktu, kdy je vždy celý verš **1. sloky básně zhudebněn** v jednom taktu. Zpěvní linka zhudebnění však přesně nekoresponduje s jednotlivými takty, v t. 5-6 a 6-7 je utvářena s přesahem svého kontinuálního vzestupu do dalšího taktu. Touto skutečností je mírně narušováno celkově pravidelné plynutí zhudebnění čtyř veršů 1. sloky – taktů 5-8. Chromatický charakter introdukce trvá i ve zhudebnění první sloky, užito je i obdobné harmonie prvních a druhých polovin taktů jako v introdukci.

Klavír doprovází za pomoci pomaleji plynoucího pásma, v druhých polovinách taktů je chromatický vzestup zpěvní linky zdvojen vrchním hlasem pravé ruky.

Zhudebnění 1. sloky končí otevřeně, na dominantě (obohacené o průchodné chromatické tóny pravé ruky klavíru), za mírného zpomalení (*ritardando*) a ztišení dynamiky.

Způsobem uchopení je text první sloky básně především výrazně deklamován, díky chromatismu melodie a specifické harmonii je i zde hudebně zpřítomňována atmosféra vzdáleného, exotického. Jemně je tak dotvářen smysl slov, která hovoří o kapce 'vody z Nilu posvátného', tedy o vzpomínce na exotickou, vzdálenou zemi. Zároveň celkový charakter hudby dotváří posmutnělou a tesknou náladu vzbuzenou textem této sloky.

V t. 9 a 10 se objevuje klavírní **mezihra** s předpisem *à tempo* a v ní návrat hudby introdukce (i zde v 2/4 taktu), s určitou obměnou melodického hlasu jsou tu citovány takty 2-3.

Zhudebnění **druhé sloky** v t. 11-14 užívá hudby první sloky, obměněn je rytmický průběh zpěvní linky (srov. t. 6 a 12) a sazba harmonie klavírního pásma. Zpěv i zde výrazně deklamuje text, neobjevují se příklady hudebního dotváření smyslu konkrétních slov či obrazů.<sup>23</sup> Pokračuje tu spíše zpřítomňování teskné nálady, která sem přeznívá z minulé sloky – i díky užití téměř stejné hudby.

V t. 15-16 přichází další klavírní **mezihra**, shodná s první mezihrou v t. 9-10. Znovu zde připomíná figurace známé z introdukce a na krátký čas sem vnáší rychlejší motorický element i představu hry na neobvyklý nástroj.

**Třetí sloka** nastupuje v t. 17 a přináší novou hudbu. Patrný je kantabilnější charakter zpěvní melodie, v níž se objevují větší skoky a vyklenuté oblouky, také různorodější rytmus deklamace. Ta je stále velmi úzce spjatá s textem, deklamačně zcela přesně je zdůrazněno slovo *záští* (t. 18), které je zároveň podtrženo umístěním na dílčí melodický vrchol. Druhé zaznění téhož slova při zhudebnění 3. verše sloky: ... „*bývá jenom v záští*“... bylo asi skladatelem chápáno jako velmi podstatné – uchopuje jej výrazně prodlouženým tónem (tři doby) melodického vrcholu sloky v t. 20. Zmíněné zpomalení

<sup>23</sup> Tato skutečnost je dána především konkrétní hudební formou této písně, která zde v obměnách opakuje hudbu, s níž zněla první sloka.

vnitřního plynutí na tomto vrcholu je zvýrazněno i uplatněním rychleji probíhajícího předchozího úseku – t. 18 a především vložený dvoučtvrtový takt 19 se svým pravidelným pohybem a spěním kupředu. Ve zhudebnění 3. sloky básně je tedy výrazněji uplatněno dotváření smyslu textu, především způsobem uchopení emocionálně silných a obsahově důležitých slov: ... „zášti“ (v t. 18) a ... „v zášti“ (t. 20).

K dalšímu výraznějšímu rozvolnění vnitřního utváření dochází i v následujícím dvoutaktí-t. 21, 22. Zde je na ploše dvou třídobých taktů zhudebněno pokračování pointy sloky, slova „námi vyprázdněna!“. Navrací se zde charakter hudby dvou předchozích slok, především stoupající chromatická melodie zpěvu a mírná dynamika.

Harmonie třetí sloky je oproti předchozím dvěma pohyblivější a bohatší, výrazněji se dotkne a-moll (II. stupeň, t. 18) připravené mimotonální dominantou (t. 17). V t. 20 zní dominantní funkce obohacená o chromatické průchodné tóny, které zde svým paralelním sestupem dále zvýrazňují zaznění zhudebňovaného slova *zášti*. Vedle toho také autor hudebně interpretuje smysl tohoto slova, prokomponováním disonantního, disharmonického. V t. 21-22 se pak harmonie navrácí do hlavní tóniny G dur, která je i zde obohacena melodickými tóny.

Zhudebnění 3. sloky je díky různým parametrům spojeno i s hudbou předchozích dílů, netvoří k nim výrazný kontrast. Melodika a deklamace zpěvní linky je podobného charakteru jako v druhých polovinách předchozích slok (t. 7-8, 13-14). Na figurace introdukce a meziher upomíná klavírní šestnáctinové pásmo v t. 17-18. A konečně samotný závěr sloky (t. 21-22) volně cituje hudbu předchozích slok a vnáší sem zpět jejich charakter.

Zpěvní linka v t. 22 je ukončena na tercii hlavní tóniny G dur. Tím je připraven nástup citovaných figurací meziher (respektive introdukce), které na tomto tónu ( *h* ) v pravé ruce klavíru začínají.<sup>24</sup> Pod znějícím zpěvem v posledním taktu sloky (t. 22) je ještě připomenut vzestupný chromatický motiv osmin, který byl několikrát využit ve zpěvní lince, včetně jejího posledního dvoutaktí.

Tento motiv vyústí v t. 23 do **kody**, v níž je nejprve po dobu dvou taktů citována hudba klavírních částí (introdukce, meziher). Následně je píseň pomalu uzavřena za pomoci odvozené hudby do G dur, kterou utvrzuje pravidelným střídáním se zmenšeným septakordem VII. stupně. Během kody se postupně ztišuje dynamika (až na *ppp*) a píseň tak končí velmi podobným tichým pásmem „exotické hudby“ v klavíru, jakým byla

---

<sup>24</sup> Takovým tvarováním zpěvu bylo pravděpodobně vyžádáno deklamačně poněkud neobvyklé uchopení slova *vyprázdněna*, především jeho poslední slabiky – t. 22. Toto Bendlovo řešení však nejde výrazněji proti smyslu textu, protože deklamace je tu zjemněna zpomalením tempa a ztišením dynamiky.

uvedena.

## **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Píseň je komponována tak, aby po celou dobu výrazně deklamovala zhudebňovaný text. Hudebním materiálem introdukce je dotvářen určitý kolorit, prostředí zvláštní a exotické. Anticipováno je tak sdělení textu, které se objeví až v druhém verši zhudebňované básně – a to zmínění *Nilu posvátného*. Celkově je zhudebnění 1. sloky řešeno tak, že evokuje klidnou náladu, která je prodchnutá vroucím citem k původní dávné vlasti a jejím posvátným místům, jak o nich hovoří text básně.

Do určité míry aktualizovaně pak zní hudba klavírní mezihry, která svými pasážemi a tónovým materiálem opět odkazuje k představě hudby jakési vzdálené země.

Kvůli užití stejné hudby pro uchopení slov 2. sloky pokračuje i zde ona klidná nálada, ačkoli text již nechává tušit jakýsi rozpor, možnou disharmonii.

Pointa vyslovená verši 3. sloky je uchopena pomocí nové hudby, důležité slovo *zášti* je nejprve zhudebněno s určitým zdůrazněním. Samotná pointa básně, tedy poslední dva verše, pak zní velmi výrazně, za rozvolnění kvadratury a vygradování vrcholu s důležitým a emocionálně silným slovním spojením. Tak je hudebně vyzdviženo zaznění slov *v zášti*, zároveň je interpretován smysl tohoto spojení především utvářením klavírního pásma – ona disharmonie a dramaticčnost je tu dotvářena chromatickým paralelním pohybem (sestupem) hlasů zahuštěné harmonie. Závěrečný verš pointy „...námi vyprázdněna!“ je již zhudebněn velmi mírně, pomocí citované hudby v nízké dynamice a za probíhajícího *ritardanda*. Tedy způsobem, který spíše stírá dramatické vyznění tohoto závěru pointy. Můžeme tedy říci, že nositelem dramatického bylo pro Bendla především zaznění slov *zášti* respektive *v zášti*, jinak se soustředil především na výraznou deklamaci textu a hudební zpřítomnění cizího a exotického.

## Č. 7 Struna naladěna

### Rozbor básně

*Struna naladěna,  
hochu toč se v kole,  
dnes snad převysoko  
zítra zase dole!*

*Pozejtřku u Nilu  
za posvátným stolem  
struna naladěna,  
hochu, toč se kolem!*

Báseň je utvářena velmi pravidelně, její dvě sloky jsou tvořeny vždy čtyřmi verši o šesti slabikách. Převládá daktylotrochejská stopa a pravidelná metroritmika. Rým je v obou slokách přerývaný, znázornitelný jako *abcb*.

Na velmi stručné ploše básně evokuje radostné veselí začínající zábavy, hudbu a tanec. Několikrát vyzývá k tanci – jako určitý obsahový refrén a zároveň zopakovaná pointa zde fungují úvodní a závěrečné, pouze drobně obměněné dvojverší:

*Struna naladěna,                          a                          struna naladěna,  
hochu toč se v kole –    hochu, toč se kolem.*

3. a 4. verš první sloky zároveň evokují určitou náladovou dvojznačnost, metaforicky připomínají pomíjivost štěstí a veselí v lidském životě: ... „*dnes snad převysoko*, | *zítra zase dole*.“

Druhá sloka nejprve letmo zmiňuje určitou skupinu představ, spojených v 19. století s cikány a jejich možným původem – *Nil* a *posvátný stůl*, jako symboly ztracené domoviny. Naznačeno je i hledání těchto původních kořenů a míst a naděje v jejich nalezení v budoucnu – *Pozejtřku u Nilu* ... . Záhy se však navrácí původní nálada a představový okruh první sloky, užitím obdobného dvojverší jako v úvodu básně i na její závěr.

Celkově báseň působí jako radostná výzva k tanci a veselí, kolem jejího středu je veselá nálada vystřídána naznačením pomíjivosti a nevyočitatelnosti štěstí, také zmíněním čehosi dávného a posvátného. Směrem k závěru je znovu nastolena původní bezstarostná nálada.

## Analýza písně

V této písni najdeme strofické uchopení básně, s introdukcí, mezihrou a kodou.

**Introdukce** nastupuje v E dur ve tříčtvrt'ovém taktu, exponuje a dále rozvádí figurovaný motiv čtyř šestnáctin v pravé ruce klavíru. Tento motiv dále rozvíjí, v její druhé půli již v pravé ruce probíhá souvislejší šestnáctinový pohyb, který svým kantabilním tvarováním a rytmickou pohyblivostí evokuje hru na nějaký nástroj či radostný zpěv. Levá ruka klavíru hraje držené dudácké kvinty na tónické prodlevě. Hudebními prostředky je tak evokována představa zvláště, exoticky znějící hudby.

S **nástupem zpěvu** v t. 7 a ve dvoudobém taktu se šestnáctinové pohyblivé pásmo posouvá do nižší polohy a funguje zde v obměněné podobě jako jeden z elementů doprovodu zpěvního hlasu. Dosud pravidelný šestnáctinový pohyb střídáný s půlovými nebo čtvrt'ovými notami je zde rozrůzněn užitím kombinací *osmina- dvě šestnáctiny*, přičemž delší rytmické hodnoty jsou ozdobeny přírazy. Toto pásmo je spjaté s melodií zpěvního hlasu, je její volněji variovanou verzí. Druhým pásmem doprovodu jsou ostinatní kvinty v levé ruce klavíru, které trvají i po dobu celé písně. Výrazněji je upevněno působení zmíněné interpretace exotické hudby v okamžiku, kdy tato hudba zazní ve spojení se slovy první sloky básně. Zpěvní hlas od t. 7 přednáší kantabilní, obloukově tvarovanou melodii, která zároveň svým tvarem jemně dotváří smysl zhudebňovaného textu: Nejprve základní obraz a náladu svým radostným a pohyblivým charakterem s drobnými melismaty (t. 7-10). V t. 11-12 na slovech „*dnes snad pře-vy-so-ko...*“ stoupá k melodickému vrcholu sloky (tón *e* v t. 11) a interpretuje tak konkrétněji jejich smysl. Podobně tak slova „...*zítra zase dole*“ jsou zhudebněna výraznějším sestupem melodie (t. 13-15), s uplatněním sestupné modální řady, která tu propůjčuje (snížením septimy na *d*) jinak diatonickému tónu *gis* charakter zvýšené kvarty – tedy jednoho z obvyklých exotismů hudby 19. století, ilustrující zde „cikánský“ hudební kolorit. Melodický sestup ke spodnímu vrcholu (*h* v t. 15) je tu spojen i se ztišením dynamiky a zpomalením pohybu (předepsáno *ritardando*).

**Mezihra** v t. 17-21 je připravena již zazněním přepojeného klavírního dvoutaktí (t. 15, 16), kdy se pozornost posluchače navrácí zpět k figurovanému motivu výrazněji uvedenému v introdukcii. Mezihra upomíná na hudbu introdukce, cituje celých jejích 6 taktů a vnitřní plynutí písně zde ozvláštňuje svým třídobým metrem.

**Zhudebnění druhé sloky** navrácí opět dvoučtvrt'ové metrum, z větší části opakuje doslovně hudbu 1. sloky (srov t. 22-28 s t. 7-13). Od řešení závěru v t. 29 (a zopakovaném v t. 30) je ale odlišné. Třikrát je tu zopakováno zhudebnění neúplného posledního verše



„... *toč se kolem*“. Zajímavě působí užití repetované pasáže hudby (respektive s vyvedením k závěru při posledním zopakování) - je možné, že takovým opakováním autor ještě výrazněji dokresluje smysl slov *toč se kolem*.

Stejně jako ve zhudebnění první sloky je i v druhé půli tohoto úseku uplatněno oktávové zdvojení zpěvní linky figurovanou podobou její melodie v pravé ruce klavíru. V závěru písně je poslední slovo *kolem* zhudebněno již delšími rytmickými hodnotami a na velkém melodickém skoku s předpisem *ritardando*. Tím je ještě zdůrazněno vyznění tohoto slova, zároveň takové řešení přispívá k finálnímu charakteru místa.

Píseň je uzavřena stručnou třítaktovou **kodou**, která již za volnějšiho tempa postupně zklidňuje i dynamiku, naposledy šestnáctinami připomíná figurované pásmo písně a pomalejšími rytmickými hodnotami ji stručně uzavírá, na dominantním stupni *h* v t. 35. Takové řešení přináší do závěru písně výraznější zklidnění po předchozím, až překotně živém způsobu uchopení závěrečných veršů, které určitým způsobem vyvažuje.

V celé písni probíhá *harmonická prodleva tóniky E dur*. Nepůsobí však staticky, ale spíše barevně zvláštně, díky obohacování o melodické tóny dudácké kvinty a především pak o tóny figurativního pásma pravé ruky. Takové řešení evokuje představu zvukově zvláštní hudby, zároveň stále přítomnou hru na nějaký neobvykle znějící hudební nástroj. Kvinty levé ruky tento dojem dále utvrzují, zároveň do představ vzbuzených touto hudbou mísí ještě dojem lidové taneční hudby – především pravidelnými údery svého zaznění a přírazy *ais-h*.

Takové působení (evokování exotického) je ještě podpořeno výběrem tónového materiálu figurací pravé ruky, jejich úvodní tvar z t. 1-3 a 17-18 má zřetelněji pentatonický charakter.

Mnohými prostředky také Bendl předchází možné monotónnosti utváření, mikrotektoniku písně koncipuje jako relativně nepravidelnou: V šestitaktové introdukci nastupuje figurované pásmo až se třetí taktovou dobou, v t. 14-15 je prodloužen dílčí článek tak, aby neodpovídal dosud dvoutaktovému členění (Podpořeno i *ritardandem*). Přepojeně pod t. 15 zpěvu je v pravé ruce klavíru ve dvou taktech ještě dosloveno dosud plynoucí figurované pásmo, které vyústí do začátku následující mezihry. Také závěr zhudebnění 2. sloky s fragmentováním a opakováním textu narůstá a za předepsaného *ritardanda* dále narušuje pravidelnost plynutí. Závěrečné tři takty kody v této tendenci ještě dále pokračují.

## Práce se smyslem zhudebňovaného textu

Bendl v této písni především zpřítomňuje základní náladu básně a evokuje představu exotického (zčásti *lidového*) prostředí a hudby.

V introdukci jsou tyto představy vzbuzeny charakterem klavírního pásma, které v obměnách (pravá ruka) či se zcela shodným ostinátním tvarem prostupuje celou písni a jednotí ji tak právě v rovině představových okruhů i radostné nálady. I zpěvní linka tuto náladu dotváří svým tvarováním, kromě toho interpretuje i konkrétní smysl slov - *převysoko a dole ; a toč se kolem*.

Smysl slov 1. dvojverší 2. sloky: „*Pozejtří u Nilu | za posvátným stolem*“ je nenápadně interpretován kontinuálně od začátku písni, a to pomocí zvláštního charakteru figurovaného pásma pravé ruky klavíru, jeho tónovému materiálu (výrazněji v klavírních dílech), který evokuje představu zvláště znějící exotické hudby a hry na neobvyklý nástroj. Podobně tak ostinátní bourdunový doprovod v levé ruce klavíru, který prochází celou písni, odkazuje k představě exotického, zároveň i lidového (dudácká kvinta v rámci nekomplikované durové harmonie).

Vedle všeobecněji exotického se objevuje i interpretace představy cikánské hudby – užitím modálně působící snížené septimy v t. 13-15 (v kontextu dílčího úseku řady můžeme tento postup chápat i jako zvýšenou kvartu) a výrazněji pak v opakovaném úseku se slovy ... „*toč se kolem!*“ (t. – 27-31). Mimo to také ve střídání úseků různého metra - 2/4 takt klavírních částí a 3/4 takt zpěvních částí.

## Č. 8 Kterak trojhranec můj

### Rozbor básně

*Kterak trojhranec můj  
přerozkošně zvoní,  
jak cigána píseň,  
když se k smrti kloní!*

*Když se k smrti sklání,  
trojhran mu vyzvání,  
konec písni, tanci,  
lásce, bédování!*

Báseň je tvořena dvěma slokami o čtyřech verších shodné délky – šesti slabik. Zakončuje je v první sloce přerývaný rým, který můžeme znázornit jako *abcb*. V druhé sloce se na pozadí stejného rýmového schématu objevuje v druhém verši rovněž shodné zakončení, celek je znázornitelný jako *aaba*. Metrorytmická stránka básně je určována převládající daktylotrochejskou stopou.

První sloka básně přináší obrazy hudby a hry na *trojhranec*, jehož zvuk je podobně krásný a dojemný „*jak cigána píseň, | když se k smrti kloní!*“. Tímto dvojverším se proměňuje představový okruh sloky a dotýká se vážného tématu smrti. V začátku druhé sloky jsou oba obrazy prolnuty a dány do vzájemného kontextu: „*Když se k smrti sklání, | trojhran mu vyzvání,*“. Vyzvánění *trojhranu* nyní dostává jiné náladové a citové zabarvení, z počátečního neutrálního až radostného směrem k posmutnělému a dojemnému ladění. Naznačena je také představa těsného a důvěrného sepětí *cigána* s hudbou ve všech okamžicích a situacích jeho života. Závěrečné dvojverší se váže na situaci uvedenou začátkem sloky, kde slova hovořila o konci života a tentokrát smutečným vyzváněním *trojhranu*. Tento obraz se v závěrečném dvojverší uzavírá slovy pointy – v takové chvíli je totiž „*konec písní, tanci, | lásce, bédování!*“, člověk se loučí se všemi radostmi a trápeními tohoto světa. Zmínění onoho *konce* je emocionálně působivé a do závěru básně vnáší náladu výrazněji melancholickou.

## Analýza písně

Čtyřtaktová klavírní **introdukce** uvádí píseň v třídobém metru a tónině *cis-moll*. Nastoluje posmutnělou náladu, především díky své velmi nízké dynamice a mírnému charakteru motivu, který v terciích hraje levá ruka. Ve variované podobě je tu anticipována hudba zpěvní linky v následujících dílech, která je na tomto motivu podstatným způsobem vystavěna. V pravé ruce probíhá pravidelné pásmo tichých oktávových úderů na každé taktové době, ve třech taktech opakuje tóniku *cis*, v t. 4 zní dominantní stupeň. Předepsané mírnější tempo *Andantino* i pedalizace propůjčující tomuto úseku měkký ráz tak dále spoluutvářejí vstupní jemně melancholickou náladu písně.

V t. 5 nastupuje zpěvní hlas se slovy „*Kterak trojhranec můj | přerozkošně zvoní,*“. V tomto okamžiku si začínáme uvědomovat zvukomalebnou funkci oktávových úderů v pravé ruce klavíru. Ty znějí nejen v introdukci, ale také po celou dobu písně jako určité zvukové ostinato a hudebně tak ilustrují představu zvonění na textem zmiňovaný *trojhran*. Zpěvní hlas přednáší úzkointervalovou melodii, pomocí které výrazně deklamuje zhudebněný text a vychází z motivu z levé ruky klavíru v introdukci. Sylabické plynutí

zpěvní melodie je ozvláštňováno drobnými melismaty (t. 5, 8, ...). V levé ruce klavíru zní pásmo, v němž je citována hudba levé ruky klavíru z introdukce a které zde variovaně zdvojuje melodickou linku zpěvu. Harmonie se dotýká blízkých tónin hlavní cis-moll, má především barevnou kvalitu danou vyšším rejstříkem klavíru i výběrem tónin. Zvukově zvláštní je i závěr do kvintoktávového souzvuku dominanty (*gis-dis* v t. 8).

Druhé dvojverší „*jak cigána píseň, | když se k smrti kloní!*“ v t. 9-12 je uchopeno citací hudby taktů 5-8 prvního dvojverší. Odlišnosti nalezneme v rytmizaci zpěvní melodie, která je tu uzpůsobena deklamací jiných slov. Jinak je řešen také závěr zhudebnění sloky v t. 12, kde již výrazněji zazní plná dominanta Gis.

**Klavírní mezihra** v t. 13-16 přináší v levé ruce klavíru dvoutaktí odvozená z předchozího hudebního materiálu, terciově zdvojený motiv v A dur (VI. stupeň subdominantního charakteru) rytmizuje známým modelem, střídá jej však s drženým souzvukem dominantní harmonie (t. 14), popřípadě postupně zaznívajících tónů dominantního septakordu s průtažným obohacením melodickými tóny (t. 16.) Oktávové úder v pravé ruce klavíru dostávají zčásti melodičtější charakter, právě v t. 14 a 16 již neopakují stejné tóny; frázováním a také melodickým obrysem upomínají na zpěvní melodii t. 8 a 10.

Zhudebnění prvního dvojverší **2. sloky** (t. 17-20) je uchopeno shodnou hudbou (zpěvní melodie), jaká byla užita pro zhudebnění obou dvojverší první sloky, opět s odlišnostmi v rytmizaci zpěvní linky, danými deklamací konkrétních slov. Z levé ruky klavíru mizí onen terciově zdvojený motiv a nahrazují ho akordy příslušných harmonických funkcí v pravidelných čtvrtkách. Oktávové úder jsou v t. 17 o ligaturovanou osminu pozdrženy, následně znějí v synkopovaném posunu a spolu s akordy levé ruky tak vytvářejí pásmo komplementárních osmin, na kterých se střídají souzvuky pravé a levé ruky. V místě, kde zhudebňovaný text hovoří o vyzvánění trojhranu spjatém se smrtí, je tedy hudební ilustrace tohoto zvuku násobena a velmi výrazně zpřítomňována.

V t. 21 začíná zhudebnění posledního dvojverší básně, které je hudebně uchopeno za zpomaleného vnitřního pohybu. Za pomoci delších rytmických hodnot, melismatiky a předepsaného *ritardanda* výrazně zní jeho slova. Objevuje se také poprvé *crescendo* a vysoká dynamika předepsaná klavíru i zpěvu. Gradace směrem k vrcholu písně v t. 25 na slově *lásce* je docíleno vedle výše popsaných prostředků také postupným posouváním dílčích melodických článků do vyšší polohy. Zvláštní uchopení slova *konec* v t. 21 interpretuje přerušující pauzou jeho smysl.<sup>25</sup> Začíná zde také vlna gradace, zmíněného

---

<sup>25</sup> Na dostupné nahrávce (CD Gipsy melodies, Roman Janál /baritone/, Karel Košárek /piano/, Supraphon,

posouvání melodických článků výš a nárůstu jejich délky.

Zhudebnění sloky se uzavírá sestupným a melismatickým zhudebněním slova *bědování* v t. 26-28, takové uchopení tu jemně dotváří náladové zesmutnění přítomné v celé druhé sloce.

Klavírní **koda** přináší citovanou hudbu introdukce, jejíž první dvoutaktí dále opakuje a rozvádí. Následně píseň uzavírá utvrzením hlavní tóniny dominantou, po zpomalení předepsaném *ritardandem* a minimální dynamikou, potvrzenou ještě pokynem *smorzando*.

Píseň je utvářena jako dvoudílná forma s introdukcí, mezihrou a kodou. První díl je vystavěn na dvojitým zaznění téměř shodné hudby, která je zopakována i v 1. polovině druhého dílu. Druhá půle 2. dílu přináší novou hudbu, pomocí níž je uchopena pointa básně. Důležitý motiv se objevuje již v introdukci, zpěvní linka či klavírní pásmo celé písně z něj nějakým způsobem vycházejí. Dalším momentem, který přispívá k soudržnosti písně, ale také hudební ilustraci stále zpřítomňuje představu hudebního nástroje, o němž text hovoří, je oktávové pásmo pravidelných úderů v klavíru. Toto pásmo svým specifickým rejstříkem do písně vnáší určitou barevnou zvláštnost. Píseň také jednotí nekomplikovaná harmonie, která především využívá barevnou kvalitu hlavní tóniny cis-moll a uplatňuje „jen“ blízké tóniny a hlavní harmonické funkce. Přesto však, nejspíše právě pro celkovou barevnou zvláštnost tónového materiálu, harmonie nepůsobí staticky.

## Práce se smyslem zhudebňovaného textu

Báseň je zhudebněna tak, že tu skladatel nechává výrazně vyznít zpívanému textu. Od počátku až do konce písní prostupuje smutná nálada, určovaná slovy hovořícími o smrti. Hudebně je dotvářena pomocí nízké dynamiky, poklidného charakteru zpěvní melodie a harmonickým zakotvením v cis-moll. Tentokrát mollový tónorod evokuje smutnější náladu, ačkoli v jiných písních často nebyl překážkou pro zpřítomnění určitého veselí a divokosti. V případě písně *Kterak trojhranec můj...* je takové působení (samozřejmě vedle přednesu konkrétních slov, která takové naladění vzbuzují) spoluurčováno hlavně utlumeným a mírným charakterem hudby.

Hudebně je ilustrováno zvonění na *trojhranec*, které ve spojení se slovy druhé sloky:

„*Když se k smrti sklání, | trojhran mu vyzvání, | konec písní, tanci, | lásce, bědování!*“

postupně získává další významovou rovinu – evokuje vlastně jakési smuteční vyzvánění.

Kromě představy *zvonění* či *vyzvánění* je dalším jednotlivým slovem, které je konkrétním

---

Praha 2005) se interpreti bohužel rozhodli pro drobnou úpravu a pauzu přesunuli na první dobu t. 21. Patrně z důvodu lepší návaznosti takto vytvořené hudební fráze t. 21-24.

hudebním uchopením interpretováno, slovo *konec* v druhé sloce. Pointa básně, v níž se říká, co všechno smrtí končí, je uchopena odlišně než předchozí slova – její text zní ještě s větším zvýrazněním pomocí nové hudby.

Bendl se především soustřeďuje na hudební zpřítomnění nálady, která je v jeho čtení básně celkově smutná. Odlišnou náladu sdělení prvního dvojverší „*Kterak trojhranec můj | přerozkošně zvoní,*“ ... nechává stranou a hudebně je neinterpretuje.

Pro celou píseň je charakteristická barevná zvláštnost, daná výběrem tónin a také přítomností hudební ilustrace zvonění na *trojhranec*. Ta je také jediným prostředkem hudebního evokování exotického v této písni, přesněji specifického hudebního nástroje.

## Č. 9 A les je tichý kolem kol

### Rozbor básně

*A les je tichý kolem kol,  
jen srdce tichost ruší,  
a černý kouř, co spěchá v dol,  
mé slzy v lících suší.*

*Však nemusí je usušit,  
necht' v jiné tváře bije,  
kdo v smutku může zazpívat,  
ten nezhyne, ten žije!*

Báseň se skládá ze dvou slok o čtyřech verších, liché verše jsou osmislabičné, sudé sedmislabičné. V první sloce je užito střídavého rýmu (*abab*), v druhé sloce rýmu přerývaného (*abcb*). Na začátcích všech veršů se objevují krátká nepřízvučná slova, která báseň zčásti přibližují metrorýtmice jambického charakteru.

V prvním verši je nastolena klidná nálada vycházející ze zmínky harmonie v přírodě. Záhy je tento obraz konfrontován se sdělením: „*jen srdce tichost ruší,*“, které popisuje disharmonii lidského nitra. Verš „*a černý kouř, co spěchá v dol,*...“ sem vnáší představu krajiny se zapáleným ohněm, jeho slova spolu s následujícím veršem také přinášejí zmínku možné útechy v pláči a smutku.

První dvojverší 2. sloky však záhy mění tuto náladu: „*Však nemusí je usušit,* |

*necht' v jiné tváře bije*,“ . Mluví básně si tu uvědomuje, že pláč není nutné vždy tišit a tuto možnost přenechává jiným. Pláč totiž i se všim smutným patří k životu. Ve třetím verši se objevuje další ze zmínek silného sepětí s hudbou: „*kdo v smutku může zazpívat, ...*“ . Díky hudbě tedy své city i pocity můžeme vyzpívat. Avšak prožívání emocí a nálad, i těch tíživých a neradostných, je samo o sobě hodnotné a důležité: „*kdo v smutku může zazpívat, | ten nezhybnul, ten žije!*“ .

Báseň relativně rychleji mění obrazy a nálady jimi vzbuzené: Zpočátku na krátkou dobu evokuje harmonický klid, který hned střídá srovnáním s rozbouřeným lidským nitrem, neklidem srdce. Následně jakoby slibuje určité upokojení a ztišení emocí, v nabídnutí útěchy, kterou však slovy druhé sloky odmítá. Závěrečné dvojverší pak jako pointa básně určitým způsobem tento postoj vysvětluje a nabízí jiný úhel pohledu i na to mnohdy těžké, co život přináší. Zároveň se toto vše odehrává za jednotící nálady zjitřených, mnohdy i neradostných citů, která od zaznění 2. verše 1. sloky přetrvává v pozadí.

## Analýza písně

Píseň je uvedena čtyřtaktovou tématickou **introdukcí** v hlavní tónině A dur a tříčtvrt'ovém metru. Pokyn *Andante sensibile* určuje mírnější tempo a také *citlivý*, jemný charakter požadovaného výrazu. Pravá ruka klavíru v nízké dynamice přednáší jednotaktový motiv, v taktech 3 a 4 jej doslovuje a uzavírá tvarem z něj odvozeným, za mírného oblouku dynamiky. Tento motiv i tvar pravidelného osminového pohybu v t. 3 a 4 vycházejí z hudebního materiálu písně č. 7 (*Struna naladěna*), konkrétněji jejích klavírních částí<sup>26</sup>. Bendl tak tyto dvě písně motivicky jemně sjednocuje.

Harmonie obohacená čtenými melodickými tóny v pravé ruce klavíru, setrvává v hlavní tónině A dur především díky bourdunovému charakteru dudácké kvinty *a-(dis)e*, opakované levou rukou. Tyto kvinty sem spolu s opakováním prostého jednotaktového motivu vnášejí představu cikánské či exotické hudby nebo prostředí. Mimo to celkový mírný charakter introdukce evokuje vyrovnanou a prozářenou náladu a anticipuje smysl sdělení prvního zhudebňovaného verše:

Zpěv nastupuje se **slovy 1. verše básně**: „*A les je tichý kolem kol*,“ na poslední osminu t. 4 a pomocí motivu z introdukce přednáší slova o harmonii a klidu v přírodě. V levé ruce klavíru stále znějí ostinátní kvinty. Zhudebnění druhého verše „*jen srdce mír ten ruší*,“ v t. 7-8 setrvává stále v klidné náladě předchozích úseků, využívá hudby

<sup>26</sup> Srov. s analýzou č. 7 na s. 39-42 této práce

odvozené z t. 3-4 introdukce. Bendl zde hudebně neinterpretuje smysl tohoto verše, jeho emocionálně silnější výpověď je integrována do proudu hudby stálé pozitivní nálady, vystavěné na hudebním materiálu introdukce. Základní nálada je dále zpřítomňována i ve zhudebnění dalšího dvojverší v t. 9-12: Slova 3. verše: „*a černý kouř, co spěchá v dol,*“ jsou uchopena hudbou odvozenou z motivu introdukce (t. 1, 2, který dále z praktických důvodů označuji jako *hlavní motiv*). Především převzetím jeho rytmu, s uplatněním širších intervalů ve tvarování melodické linky zpěvu i pravé ruky klavíru, která i zde zpěvní melodii zdvojuje. Výraznější změna nálady přichází se zhudebněním slov posledního verše 1. sloky: „*mé slzy v lících suší.*“. Smysl jeho sdělení je hudebně dotvářen hlavně v rovině harmonie – po zaznění mollové harmonie v t. 11 (fis moll a průtažná kombinace a-moll a 2. dominanty H) tento úsek postupně vyústí do a-moll (stejnojmenná moll). V pravé ruce klavíru se v t. 12 objevují výraznější disonující kroky melodie, které dále interpretují smysl tohoto verše, s důležitým slovem *slzy*.

Mollový tónorod dotvářející smysl slov posledního verše 1. sloky pak výrazněji zní v **klavírní mezihře** (t. 13-15), která dále doslovuje náladový posun této části básně. Na pozadí rytmu odvozeného z hlavního motivu tu zní kantabilnější melodie v a-moll, doprovázená akordickým pásmem levé ruky. Mizí tu tedy dosud pravidelné bourdunové kvinty (již od t. 11). Rozměrem mezihry (3 takty) a přepojeným nástupem zpěvu následujícího dílu je tu stíráno dosud kvadratické členění vnitřního utváření písně.

V t. 15 (přesněji na osminovém zdvihu k následujícímu taktu - tedy tvaru umožněném strukturou textu) nastupuje zhudebnění slov **druhé sloky básně**. Takty 15-17 nejprve navracejí hudbu předchozího zpěvního dílu, využívají totiž obměněný tvar z t. 9-10. Pocit reprízy je tu vedle motivické spřízněnosti melodické linky (zpěvu a pravé ruky klavíru) dán především návratem barevně měkké hlavní tóniny A dur a bourdunových kvint v levé ruce klavíru. Zároveň je postupně docilováno určité gradace, a to zahuštěním těchto kvint o zopakování na 3. taktové době, také užitím zvukově plnějšího – oktávově zdvojeného tvaru v pravé ruce klavíru. Započatá gradace pokračuje i v t. 18-19, vedle již zmíněných prostředků také konkrétním tvarováním zpěvní melodie a postupného *crescenda*. Slova 2. verše „*necht' v jiné tváře bije,*“ jsou zhudebněna tak, že je zvýrazněn jejich přednes, vedle pokračující gradace je jejich výrazné zaznění ozvláštněno harmonickými prostředky: Po hlavní tónině A dur zní subdominanta D a průchodný III. stupeň Cis, za chromatického paralelního postupu tercií levé ruky klavíru. V t. 19 tak harmonický pohyb vyústí do zmenšeného septakordu VII. stupně k následující H dur (2. dominanty, t. 19), zároveň k následujícímu kvartsextakordu dominantní E dur.

Rychlejší harmonický pohyb t. 17-19 a pestrý výběr tónin pak spolu s dalšími zmíněnými



prostředky připravují výrazné zaznění začátku dalšího úseku – zhudebnění slov pointy básně v t. 20-27: Zpěvní linka nejprve přednáší prostou melodii v hlavní tónině A dur, spjatou (výrazně v rovině rytmu) s hudebním materiálem hlavního motivu, se slovy: „*kdo v smutku může zazpívat, | ten nezhyne, ten žije!*“. Výrazný přednes těchto slov je dán i nepravidelným nástupem tohoto úseku – posunutým již na celou 3. dobu t. 19. V klavíru je zpěvní hlas doplňován kantabilním pásmem pravé ruky klavíru, odvozeným z hudby klavírní mezihry (respektive hlavního motivu) – srov. s t. 12-15. V levé ruce klavíru od t. 18 neznějí dudácké kvinty, jsou nahrazeny pohyblivějším akordickým pásmem. Stěžejní slova pointy *ten žije* jsou ve zhudebnění dále zdůrazněna a vyzdvižena stoupajícím, jakoby fanfárovým tvarováním zpěvní melodie (t. 22-23). Tímto konkrétním uchopením (ve zpěvu i klavíru) je také hudebně interpretován optimistický smysl sdělení pointy.

V druhém zaznění pointy (t. 23-27) Bendl užívá obdobného hudebního materiálu, umístěním na vrchol a tvarováním zpěvní melodie tentokrát dále zdůrazňuje zaznění slova *zazpívat*. Druhé zaznění posledního verše „*ten nezhyne, ten žije!*“ pak dovyvažuje převážně stoupající charakter zpěvní melodie předchozích úseků poklesem lomeného akordu hlavní A dur za zpomalení tempa, následně zpěvní díl uzavírá na tercii hlavní tóniny v silné dynamice. Díky prostředkům gradace v t. 23-27 (dynamika, tvarování melodie, později ritardando) zní pointa podruhé s hudbou evokující téměř slavnostní náladu.

Klavírní **koda** ve středním hlase klavíru připomíná hlavní motiv, v oktávách levé ruky upomíná na ostinátní kvinty doprovodu, které spolu s ním zněly. Zde na závěr písně tato známá hudba zní také spíše slavnostně, díky silné dynamice a dosud nevyužívané pedalizaci. Svým charakterem doslovuje smysl pointy a smířlivému uvědomění přidává na závažnosti a citovosti. Přepojením nástupu pod závěrečný tón zpěvního hlasu a svým rozměrem pěti taktů koda také dopomáhá rozvolňovat jinak pravidelné vnitřní plynutí písně. V jejím samotném závěru jsou jako určitý jednotící prvek připomenuty doprovodné dudácké kvinty, které sem vnáší jedním momentem určitého motivického sjednocení, jednak i propojení obrazové – pravděpodobně je totiž můžeme chápat jako náznak představ exotické hudby, které písní prostupují.

Píseň je tedy komponována jako dvoudílná forma s introdukcí, mezihrou a kodou. Jedním z jejích jednotících elementů je hlavní motiv, jehož rytmus prostupuje zpěvním hlasem i klavírním pásmem. Díky tomu je i nová hudba druhého dílu zároveň vždy z něj odvozená. Dalším prvkem, který pomáhá udržet určitou představovou a tématickou souvislost (představa exotické hudby a prostředí) a také soudržnost hudební, jsou

bourdunové kvinty v levé ruce klavíru. Ty jsou nejprve výrazně uvedeny v introdukci a prvním zpěvním dílu, na počátku druhého dílu se objevují v jiné rytmizaci, kterou pak přejímá akordické pásmo levé ruky klavíru v tomto dílu a udržuje tak stále návaznost na tento prvek. Na závěr písně v kodě klavíru se nejprve objevuje odkaz na prodlevový doprovod, zde v oktávovém souzvuku, následně pak kratičké připomenutí původního kvintového tvaru (v rytmizaci půlka-čtvrtka, známé ze začátku 2. zpěvního dílu).

## **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Celá píseň je jakoby prokomponovanou pointou zhudebňované básně, prostupuje jí hudbou zpřítomňovaný meditativní charakter, smíření a přijetí všeho, co se v lidském životě může stát. Tato stálá nálada je pak střídána s místy mírně odlišného náladového odstínu, přičemž je hudba komponována tak, aby výrazně zněl zhudebňovaný text. Ke konci se nálada dále mírně proměňuje směrem ke slavnostnějším tónům, které jsou vzbuzeny pocitem přijetí, až téměř vítězného překonání těžkostí života.

Již introdukce nastoluje základní náladu, klidnou a plnou citu, i přednesový pokyn je tu *Andante sensibile*. Za stálého zpřítomňování základní nálady pak plyne píseň výrazně deklamující text. Bendl nechává stranou emocionální sdělení druhého verše a zmíněný neklid lidského nitra. Až se slovy závěrečného verše 1. sloky: „*mé slzy v lících suší.*“, který hovoří o smutku již konkrétněji, přichází i změněná nálada ve zhudebnění, určovaná prací s harmonickými prostředky. Tento posun pak dále doslovuje klavírní mezihra.

Při nástupu zhudebnění druhé sloky básně je určitého návratu základní vyrovnané a klidné nálady docíleno využitím hudby odvozované z předchozího dílu, která tu základní náladu doprovázela a dotvářela. I zde výrazně zní zpívaný text, za postupné gradace. Slova závěrečného dvojverší, tedy pointy básně, zazní dvakrát: Poprvé se zdůrazněním obsahově důležitých slov *ten žije*. Od tohoto momentu a také během druhého zaznění pointy znatelněji vystupuje do popředí slavnostní charakter této části, zhudebňující její optimistické uvědomění, přijetí a smíření. Hudbou slavnostního až jásavého charakteru je zde interpretován smysl pointy. Ve stejné náladě pak píseň uzavírá klavírní koda.

Jedním z odkazů na představy exotické hudby jsou v této písni bourdunové kvinty klavíru, které jsou téměř ostinátním prvkem introdukce a prvního zpěvního dílu a navracejí se dále v průběhu písně i v klavírní kodě. Dále je tu představa *písni*, vycházející ze slov pointy: „*kdo v smutku může zazpívat, ten nezhyne, ten žije!*“, zpřítomňována v úsecích, které vycházejí z hudebního materiálu klavírních částí písně č. 7 *Struna naladěna* a evokují i zde v introdukci a kodě představu zvláštní hudby či písní.

## Č. 10. Ty má růže tmavá

### Rozbor básně

*Ty má růže tmavá,  
jak jsem pro tě plakal,  
když tě mocný magnát  
za Dunaj vylákal.*

*Ty má hvězdo krásná,  
jak's mi drahou byla,  
dokud jsi magnátská  
prsa nezdobila!*

Tato kratší báseň je tvořena dvěma slokami o čtyřech verších. Verše jsou vždy šestislabičné a převažuje v nich pravidelná daktylotrochejská stopa. Zakončeny jsou střídavým rýmem, který můžeme znázornit jako *abab*. Zvláštní temnější zabarvení, zřetelnější v první sloce, je básni propůjčeno četnějším užíváním samohlásek *a, u*. Hlávka *a* se objevuje dokonce ve všech rýmových zakončeních veršů.

Celou básni prostupuje teskná a emotivní nálada promluvy k nepřítomné milované osobě. Prostá a zároveň citově velmi silná jsou variantní oslovení cikánské dívky z počátků obou slok: „*Ty má růže tmavá*“, „... a „*Ty má hvězdo krásná*“, “. Emocionálním jádrem první sloky je její první dvojverší, s těžištěm na slově *plakal*. Třetí a čtvrtý verš pak sdělují důvod odloučení od milované dívky a naznačují i bezmocnost mluvčího - dívku si totiž odvedl *mocný magnát*. Velká láska a vzpomínka na dřívější časy pak znějí z počátečních veršů druhé sloky. Tyto pocity jsou pak ve 3. a 4. verši vystřídány povzdechem s určitým náznakem pochybností o úmyslech onoho *magnáta*, jemuž tato půvabná dívka možná slouží spíše jako okrasa na jeho dvoře a proti jehož vůli je mluvčí básně bezmocný. Láska byla kvůli magnátovi zvenčí rozdělena, možná i intrikou ( „*za Dunaj vylákal*“.). Celkově jsou to tedy hlavně smutek nad ztracenou láskou a také bezmoc před panskou mocí, jež utvářejí atmosféru básně. Je možné, že celkově teskné vyznění básně je podpořeno i zmíněnou preferencí tmavších samohlásek (viz výše). Cikánské je zde naznačeno oslovením *růže tmavá*, exoticky vzdálené je vnášeno zmíněním uherské šlechty – postavy *magnáta* a také situováním jeho sídla *za Dunaj*.

## Analýza písně

Píseň uvozuje čtyřtaktová tématická **introdukce**. Vrchní hlas pravé ruky klavíru přináší v d-moll jednotaktový motiv, na němž je pak vystavěna i zpěvní melodie písně. Svým celkovým charakterem, především mollovým tónorodem a mírnou dynamikou, introdukce nastoluje melancholickou náladu. Hudebně je tak anticipován smysl slov druhého verše, která teprve konkrétněji artikulují smutnější atmosféru.

V t. 5 začíná zhudebnění **první sloky** básně. První verš: „*Ty má růže tmavá,*“ je uchopen hudbou vycházející z motivu uvedeného v introdukci, který zde doslovuje a vyvažuje taktem, v němž zpěvní linka poklesne k tónickému stupni (*d*). (Tento závěr ještě utvrdí prostřídáním s citlivým tónem *cis*.) Konkrétní tvarování melodické linky tohoto závěru můžeme interpretovat jako určitou anticipující ilustraci: Onen kvintový sestupný příraz a následující tečkovaný rytmus zpěvu (t. 6) totiž působí jako hudební ilustrace pláče a vzlyků, o nichž bude text teprve hovořit. Zároveň sem vnáší poněkud patetický ráz přednesu zpěvní linky, který má možná odkazovat k citovosti a bezprostřednosti přisuzované cikánům.

Druhý verš: „*jak jsem pro tě plakal,*“ je uchopen kvartovou transpozicí hudby 1. verše (t. 5-6), která nápadněji ve vyšší poloze nechává vyznít jeho slovům a směřuje k mollové subdominantě *g* v t. 8. Hudební ilustrace pláče zde připadá přímo na slovo *plakal* (t. 8), které tak výrazněji ozvláštňuje a dotváří jeho smysl.

Klavírní doprovod je komponován jako čtyřhlasá sazba v pomalejších rytmických hodnotách, přičemž jeho vrchní hlas zdvojuje ve variované podobě melodickou linku zpěvu.

Ve zhudebnění 3. a 4. verše (t. 9-12) se objevuje první menší vlna gradace – dosud byla předepsaná mírná dynamika *piano, con sonore*. Užito je nové hudby, která je s hudbou předchozího úseku spjatá především pravidelným plynutím obdobného rytmu zpěvu i klavíru.<sup>27</sup> Výrazného vyznění slov „*když tě mocný magnát | za Dunaj vylákal.*“ je docíleno nivelizací zpěvní linky v t. 9-10, za celkového *crescenda* a zdůraznění úderů klavírního doprovodu přírazy. Užito je také rychlejšího harmonického pohybu: Modulováno je přímým nástupem zmenšeného septakordu VII. stupně k hlavní d-moll a rozvedením do její dominanty. Zajímavá je zde především konkrétní sazba a průchodný pohyb basu zdvojeného i v pravé ruce klavíru, který sem vnáší zahuštění zvuku a obohacení o tón *d* a

<sup>27</sup> Ačkoli z notového zápisu (vydání: Karel Bendl, Cigánské melodie, 11. vyd., Fr.A. Urbánek a synové, Praha 1948) není zcela jasně zamýšlené podložení textu v tomto úseku. Variantní zápis zde asi přetrvál z 1. českoněmeckého vydání.

celkově gradující vyznění.<sup>28</sup>

Zaznění druhé dominanty (a následně dominanty) je využito v t. 11-12, zhudebnujících samotnou pointu sloky, verš „za Dunaj vylákal.“ Hudebně je tak hudbou chromatičtějšího charakteru dotvářen smysl textu – jeho napětí, když pojmenovává cosi nečestného a negativního, co mluvčí básně prožívá se silnými nepříjemnými emocemi. Podobně tak i tvarování melodiky s nezpěvnými skoky evokuje spíše neklid a silné citové zaujetí.

Na dominantě setrvává i **klavírní mezihra** v t. 13-14. Ve skutečnosti její jednotaktový motiv začíná již v t. 12 pod zpěvním hlasem a umožňuje tak návaznost této mezihry na předchozí dění, ačkoli se v ní neobjevuje žádný dosud uvedený motiv, spíše hudba pouze volně odvozená z hudebního materiálu introdukce.

V t. 15 nastupuje zpěv se slovy **druhé sloky**. Oslovení milované dívky „Ty má hvězdo krásná,“... je uchopeno pomocí hudby nízké dynamiky, která cituje ze zhudebnění 1. sloky, s drobnými obměnami. (Zejména v klavírním doprovodu. (Srov. s t. 5-6.) Také nástup 2. verše v subdominantní g-moll je tentokrát uveden již dříve – zazněním její dominanty v předchozím t. 16.)

Oproti t. 7 je zde (t. 17) uplatněno poněkud plnějšího klavírního zvuku akordů v g-moll, daného odlišností sazby. Od t. 19 se k citované hudbě zpěvního hlasu přidává oktávové tremolo osmin v levé ruce klavíru a vnáší sem dramatičtější náladu a jistý prvek gradace. Ten ještě umocňuje gradační elementy (zmiňované již v charakteristice zhudebnění první sloky, taktů 9-10), jako byly nivelizovaná melodická linka zdůrazňující přednes zpívaných slov a průchodná chromatická harmonie a sestup basu v klavíru.

Užití citované hudby je zde umožněno i velmi pravidelnou strukturou básně, díky níž nenastávají deklamační obtíže. Přírazy v taktech 16 a 18, které mohly být prostředky hudební ilustrace, zde ve spojení s jinými slovy tuto významovou rovinu ztrácejí. Pouze zdobí průběh melodické linky a propůjčují jí tak patetický nádech. Od t. 21 již skladatel užívá novou hudbu – sestupná melodie zpěvu ústící do tóniky, místo nezpěvných skoků a setrvání na dominantě v t. 11-12. Záhy však tento závěr relativizuje oktávovým vzestupným skokem hlasu a akordickým rozkladem klavíru (t. 22), které se pozdvihají k opětovnému zaznění pointy, jejímu dalšímu prokomponování: Verše „Dokud jsi magnátská | prsa nezdobila!“ jsou uchopeny hudebním úsekem kontrastního charakteru, v němž zpěvní hlas přednáší melodii odvozenou z předchozích taktů 19-22, ve vyšší poloze (kvartové transpozici) a obměněném rytmu, který přirozeněji a přesněji deklamuje text. Zpěvní hlas se zde v t. 23-24 dotkne melodického vrcholu písně, který můžeme díky

<sup>28</sup> I zde, podobně jako v písni *Jedna kapka vody*, se objevuje využití chromatismu, disonance a paralelního postupu hlasů ve funkci interpretování dramatického, případně smutného.

velmi silné dynamice tohoto místa, jeho harmonickému pohybu i užití pro znovuzaznění pointy označit i za celkový vrchol písně. Obojí zaznění 3. verše „*dokud jsi magnátská...*“ je uchopeno pomocí dramatizující harmonie – ať už hudby citované (t. 19-20) nebo nové (t. 23-24), v níž je užito chromatického pohybu hlasů. A to specifického zvuku zmenšeného septakordu VII. stupně v rámci tónin blízkých hlavní d-moll, respektive subdominantní g-moll (t. 23-25). Následující závěrečný sestup melodie, útlum dynamiky a dosažení mollové tóniky v závěru písně pak korespondují se smutným a bezmocným vyzněním posledního dvojverší textu, jehož smysl dále dotvářejí.

**Koda**, která nastupuje již pod posledním taktém zpěvního úseku v t. 26, přináší hudbu odvozenou z klavírní mezihry, oběma částem je společný především rytmus. V kodě vedle původních přírazů ke 4. taktovým dobám přistupuje i další ozvláštnění, a to arpeggia akordů tónického stupně na prvních dobách. Způsobem artikulace synkopického modelu je zde téměř evokován smuteční pochod. V posledním dvoutaktí již za velmi nízké dynamiky a předepsaného *ritardanda* připomíná vrchní hlas klavíru melodii prvních dvoutaktí zpěvních dílů. Ta zhudebňovala oslovení milované dívky – *Ty má růže tmavá* či *Ty má hvězdo krásná*. Jemně, téměř jen v náznaku, je zde tedy připomenuta jednak hudba z počátků slok, ale také emocionálně silné verše, vyslovující velký cit a smutek.

Píseň je celkově utvářena jako dvoudílná forma s introdukcí, mezihrou a kodou. Druhý zpěvní díl zčásti cituje známou hudbu, později ji obměňuje a přináší úsek nové hudby, v níž nechává znovu zaznít pointu básně. Klavírní části jsou vzájemně propojené především určitým společným charakterem, daným výběrem tónin a obdobným rytmem. Přímé motivické propojení v nich nenalezneme. Znatelná je však jejich motivická vazba na zpěvní díly, melodickou linku zpěvu anticipuje introdukce a zpětně připomíná koda.

## **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Jako základní náladu básně Bendl asi cítil onen evokovaný smutek nad ztracenou láskou a celkově silnou citovost.

Základní melancholická nálada je anticipována již celkovým charakterem introdukce. Během celé písně, v níž je především deklamován text, je pak zpřítomňována především dynamickými a harmonickými prostředky. Ve zhudebnění prvních dvou veršů první sloky: „*Ty má růže tmavá, jak jsem pro tě plakal,*“ se objevuje hudební ilustrace smyslu slova *plakal*. 3. a 4. verš, které hovoří o příčině trápení (a které můžeme označit za pointu sloky), jsou uchopeny prostředky mírné gradace, které vyzdvihují jejich vyznění. Tvarováním melodiky za chromatičtější harmonizace je pak hudebně dotvářen smysl sdělení, které

naznačuje možnou intriku slovy „...za Dunaj vylákal.“

Původní ilustrace pláče a vzlyků kvůli zopakování volně citované hudby danému hudebně formovými důvody pak ve zhudebnění druhé sloky spíše zdobí melodickou linku zpěvu. Určitým způsobem zároveň vzlyky, tedy onu základní náladu smutku, znovu připomíná a také propůjčuje celé písni patetičtější vyznění. Zásadnějším způsobem je druhý zpěvný díl rozšířen zopakováním závěrečného dvojverší. Výrazněji je tak prokomponovaná pointa, zároveň toto rozšíření působí jako prostor vyžádaný potřebou vyzpívat city (ačkoli se stejným textem posledního dvojverší), jež byly dosud artikulovány poklidnou a pravidelnější deklamací.

Koda doslovuje melancholii písně a v samotném závěru připomíná motiv oslovení milované dívky. Konkrétní způsoby tvarování melodické linky zpěvu (především přírazy zdobící zpěvnou linku) můžeme vedle funkce hudební ilustrace chápat i jako možnou snahu o vnášení pocitu něčeho zvláštního a exotického do tohoto zhudebnění.

## **Č. 11 Zvuč jen, zvuč, cimbále**

### **Rozbor básně**

*Zvuč jen, zvuč, cimbále,  
vždyť to lidi blaží,  
a po divých zvucích  
krotcí lidé baží!*

*Neznají těch zvuků,  
v cimbálu co leží,  
vždyť jsou to jich slova  
„tulák, tulák běží.“*

*Tulák, tulák běží,  
hledá rodné kraje,  
aj což lidé vědí,  
co jim cigán hraje!*

Báseň je tvořena třemi slokami pravidelného rozměru – jejich čtyři verše mají vždy šest slabik. Převažuje daktylotrochejská stopa, verše jsou ve všech slokách zakončeny přerývaným rýmem (*abcb*).

Slova první sloky evokují obrazy tanečního veselí za hlučné cimbálové hudby. Ta je

divoká a líbí se mnoha lidem, i těm, kteří jinak jsou (či musejí být) mírní, *krotcí*. Objevuje se oživující apostrofa – oslovení cimbálu, která právě slovo cimbál a představu *cimbálová hudba* činí určujícími pro obrazové okruhy sloky. Druhá sloka naznačuje, že divoká cimbálová hudba člověka okouzlí a uchvátí, aniž by si uvědomoval čím a aniž by hlouběji rozuměl její řeči a tomu, co skrytě vyjadřuje. V jejím jádru je totiž sama podstata cikánské povahy i osudu, kterou by snad mohla vyjádřit slova posledního verše a následující sloky: „ ... *Tulák, tulák běží, | hledá rodné kraje, | aj, což lidé vědí, | co jim cigán hraje!*“. Jiní lidé tomu ale nerozumějí, kromě samotného uhrančivého kouzla cikánské hudby vlastně netuší, „*co jim cigán hraje!*“.

Báseň tedy řetězí obrazy a úvahy o cikánské hudbě, její podstatě i o podstatě cikánské duše a osudu cikánského národa – dotýká se tak samotného jádra souhrnu romantických představ o cikánech. Pointou pak je závěrečné sdělení o tom, že jiní lidé možná slyší krásu hudby, ale její skrytou výpověď o samotných cikánech pochopit nemohou.

## Analýza písně

Čtyřtaktová **introdukce** uvozuje píseň v dvoučtvrt'ovém taktu a tónině C dur. Tu prostřídává s jejím zmenšeným septakordem VII. stupně, vždy na druhých taktových dobách opakovaného jednotaktového motivu. Jeho melodická linka ve vrchním hlase klavíru je vždy na 3. osmině ozdobena šestnáctinovými triolami, které sem vnašejí obohacení metra o třídobé členění. (Ačkoli samotná melodická ozdoba by mohla být zapsána i jako nátryl, není tomu tak a je vypsána do triol.) Celkový charakter introdukce, daný hlavně tanečně pohyblivou melodií vrchního hlasu, staccatovou artikulací a silnou dynamikou, je spíše radostný a skočný. Ale také divoký a temperamentní (*Con fuoco*). Hudebně tu interpretuje a anticipuje obraz úvodních veršů básně. Zároveň evokuje představu cikánské či exotické hudby souhrnem prostředků<sup>29</sup>, jako jsou právě zdobená pohyblivá melodie, vylehčená až ostrá artikulace, silná dynamika, doprovodný rytmus tanečního charakteru a využití vztahu zmenšeného VII. stupně a tóniky.

Slova **1. sloky** básně jsou zhudebněna v prvním zpěvním dílu v t. 5-20, pomocí dvou malých dílů shodné (citované) hudby.<sup>30</sup> Zpěvní melodie od t. 5 přednáší tvar odvozený z motivu vrchního klavírního hlasu introdukce, spřízněný především melodickým obrysem a rytmickým průběhem (v augmentaci). V klavíru zní rovněž hudba

<sup>29</sup> Prostředků, jaké Bendl v této funkci využívá i v dalších písních z Cigánských melodií – například také v č. I, IV, V.

<sup>30</sup> Tato skutečnost je umožněna mimo jiné velmi pravidelnou strukturou textu, s verši o shodném rozměru šesti slabik.



odvozená z motivu introdukce, zde však s výraznějším mollovým zakotvením.

Harmonickou charakteristiku celého dílu (t. 5-20) určuje oscilace mezi tóninami C dur a f-moll: V t. 5-8 má tvarování zpěvní melodie blíže k f-moll, zakotvení klavírního pásma in C tak získává spíše charakter dominanty (ačkoli je jeho role tonálního centra posilována střídáním s tóny zmenšeného VII. stupně (t. 5) či dominanty G (t. 8).

Pokračuje tak již introdukcí předznamenaná nálada evokující taneční veselí a exoticky znějící hudbu, která tu interpretuje úvodní obraz básně. Kromě toho je tu právě pohyblivou hudbou mollového charakteru, ostré artikulace a výrazného tanečního/skočného rytmu zpřítomňováno všeobecněji *cikánské*.

V t. 6-8 na slově *cimbále*, zřetelněji pak v t. 14-16 (slova: *po divých zvucích*) v klavíru zní disonantně působící souzvučky s melodickými ozdobami, které tu mohou hudebně interpretovat další nuance základního obrazu básně, a to onu *divokost* znějící hudby.

Z harmonického hlediska je tu užito kombinace tónů f-moll a zmenšeného septakordu VII. stupně k dominantě C.

Zhudebnění druhého verše „*vždyť to lidi blaží*“ (t. 9-12, podobně tak t. 17-20, které uchopují 4. verš „*krotcí lidé baží!*“) je řešeno jako vyvažující závětí, které již znatelněji ukotvuje harmonii do f-moll, u závěrů v t. 12 a 20 se dotkne 2. dominanty G. I v jeho tanečním charakteru pokračuje celkové ladění tohoto dílu, které zpřítomňuje představy vzbuzené slovy 1. sloky hovořící právě o divoké hudbě a veselí. Jednotícím prvkem pro takové zpřítomnění obrazů a nálad je tu pásmo pravé ruky klavíru, které po dobu celého 1. zpěvního dílu přináší hudbu odvoзованou z motivu introdukce.

V t. 21 začíná v c-moll (připravené zazněním její dominanty) **1. klavírní mezihra**, která užívá transponovaného tvaru zpění linky z t. 9-12, respektive 17-20. Tento motiv zní v pravé ruce klavíru ve vyšší poloze, v levé ruce je užito zahuštěnějšího pohybu šestnáctin, které v t. 21 a 23 výrazněji opisují tóny zvětšené sekundy *es-fis*. V t. 22 jsou prostřídány vyplňujícími tóny harmonie g-moll ke kontrapunktujícímu basu klavíru, v němž se také objevuje onen motiv citovaný v pravé ruce v mezihře. Ta se uzavírá in g, na dominantním stupni k začátku následujícího zpěvního dílu.

V t. 26 nastupuje zpěvní hlas se zhudebněním slov **2. sloky**. V C dur a v nízké dynamice přednáší klidnější kantabilní melodii se slovy prvního zaznění 1. dvojverší: „*Neznají těch zvuků, | v cimbálu co leží,*“ (t. 26-32). V pravé ruce klavíru zní pohyblivější kantabilní protihlas, který sem vnáší taneční veselý charakter a dále tak dotváří základní obraz hudby a tanečního veselí. Zároveň svým konkrétním tvarováním evokuje zvuk cimbálové hudby, kterou tu ilustruje. V levé ruce se objevují v hluboké poloze tremolově působící šestnáctiny, které opakují tóny c-g. Vzniká tak (i díky předepsané pedalizaci)

pásmo zvukově barevného charakteru, které tu rovněž hudebně ilustruje představu hry na cimbál či samotný jeho zvuk.

První dvojverší zazní ještě jednou, spolu s obměněnou transpozicí hudby z t. 25-32, harmonizované do a-moll a jejích blízkých tónin. Je tak dán prostor k vybudování postupné gradace a výraznému přednesu zhudebňovaných slov, také pro uplatnění estetické kvality zaznění tohoto úseku v jiné poloze a mollové tónině.

K určitému zastavení vnitřního plynutí dochází v t. 40-41, kde je předepsáno celkové *ritardando* a zpěvní hlas se v t. 41 zcela odmlčí. Vložené přepojené dvoutaktí klavíru tu narušuje dosud pravidelně kvadraticky utvářenou strukturu a mírně tak rozvolňuje její mikrotektoniku. V klavíru zní hudba, která připomíná motiv spjatý s představou tance a hry na nástroje,<sup>31</sup> i zde se objevuje vztah zmenšeného septakordu VII. stupně k následující a-moll. Po tomto odsazení vynikne o to výrazněji sdělení dalšího verše: „...vždyť jsou to jich slova,“. Jeho účinek je pak podpořen několika dalšími prostředky: Předpisem *meno moto*, zpomalením vnitřního plynutí pomocí pravidelného osminového pohybu ve zpěvu a střídavého doprovodu klavíru, který podporuje taktové doby. Také užitím silné dynamiky a dalšího zpomalení *ritardandem* ke konci tohoto úseku v t. 45, v neposlední řadě zopakováním těchto slov v transpozici (ne doslovné) od c v t. 44-45, která vyústí na dominantě k a-moll. Těmito prostředky je jednak docíleno velmi výrazného přednesu slov 3. verše, jednak je připraveno následující, ještě výraznější zaznění konkrétních *slov tónů cimbálu*, tedy 4. verše druhé sloky. Čtvrtý verš „tulák, tulák běží.“, v němž jakoby hovoří cimbál, je uchopen čtyřtaktím v původním tempu a nízké dynamice (t. 46-49). Jeho slova jsou ozvláštněna měkkým zvukem melodické linky zpěvu, v níž se na 2. taktových dobách objeví tóny aiolské řady c-moll doprovázené tóny zmenšeného VII. stupně k C v klavíru. Harmonie zde osciluje mezi C dur (klavírní pásmo a výrazně první taktové doby) a c-moll (zpěvní linka a druhé taktové doby). Zpěvní melodie dovyvažuje předchozí nápadný a opakovaný vzestup svým sestupem.

V klavíru v t. 46-47 zní pásmo opakující motiv spjatý s představou hudby a hry na cimbál, také s hudební reprezentací onoho *cikánského*, jako souhrnu vlastností a představ.

Následně svými postupně krystalizujícími běhy šestnáctin ilustruje smysl slova *běží* – výrazněji v **druhé mezihře klavíru** v t. 50-51, ukotvené již v f-moll. Od 2. poloviny t. 48 a během této mezihry je pomocí tónů šestnáctinových figurací upevněna místní tónika C. Tyto figurace opisují tóny jejího zmenšeného VII. stupně, spíše však než funkční význam je u nich důležitá charakteristika tónového materiálu – výrazně exponují dvojí interval

---

<sup>31</sup> Viz charakteristiku introdukce.

zvětšené sekundy a vnáší sem stylizaci cikánské hudby.

V t. 53 nastupuje zhudebnění **třetí sloky básně**, které s obměnami reprizuje hudbu prvního zpěvního dílu. Ve zhudebnění prvních tří veršů (t. 52-63) jsou to spíše drobné odchylky v rytmizaci zpěvní linky (srov. t. 63 a 16) či v konkrétní sazbě akordů klavíru (srov. t. 59 a 12). Od t. 64 za předpisu *un poco meno* se pod citovanou melodií zpěvní linky přidává dvojí klavírní pásmo (pravé i levé ruky), které hudebně ilustruje slova závěrečného verše, konkrétně představu hry na cimbál. V levé ruce klavíru jsou to kvintové figurace v hluboké poloze, známé již ze středního dílu písně. V pravé ruce je přidáno pásmo přímo evokující hru na tento nástroj.

Nápadnějším rozdílem v řešení druhé poloviny dílu je dvakrát zopakované poslední čtyřtaktí se slovy závěrečného verše, v obou případech za výrazného ztišení dynamiky a změněného zvuku (pedál klavíru). Druhé zopakování je ukončeno beze změn vedoucích do tóniky, jaké bychom možná očekávali, poslední zpěvní díl písně končí otevřeně na dominantě a za postupného *ritardanda*. Celkový charakter t. 64-71 hudebně dotváří pocit změněné nálady vzbuzený pointou básně – pocit jakéhosi nejasného tušení, co může být skryto v cikánských písních, kterým ostatní lidé vlastně nerozumí.

**Klavírní koda** uzavírá píseň pomocí hudby odvozené z hudebního materiálu introdukce, respektive klavírního pásma prvního zpěvního dílu, které dále rozvíjí a variuje. Na závěr písně tak opět přináší hudbu evokující představy tanečního veselí, připomíná disonancemi a artikulací t. 73-76 divokost, temperament a zvláštnost cikánské hudby.<sup>32</sup>

Zároveň tu pokračuje ilustrace hry na cimbál, především oktávovým pásmem šestnáctin v levé ruce, také tvarováním pásma pravé ruky.

Píseň je tedy komponovaná jako třídílná forma s reprízou, uvedena introdukcí a zakončená kodou. Zpěvní díly jsou odsazeny pomocí klavírních meziher. Hudební materiál exponovaný v introdukci se v odvozovaných tvarech stává jednotlívým prvkem celé písně, a to v rovině zpěvní melodie i klavírního doprovodu. Celková struktura písně je velmi pravidelná, založená na principu vzájemně se vyvažujících čtyřtaktí s drobnými narušeními takového plynutí převážně v druhé půli středního dílu. Tato skutečnost mimo jiné vychází z povahy zhudebňovaného textu, jeho značné pravidelnosti.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Konfrontují konkrétně tóny frygického stupně a dominantního nónového akordu s tónickou prodlevou *c* v basu.

<sup>33</sup> Viz rozbor básně na s. 55-56 této práce.

## Práce se smyslem zhudebňovaného textu

Introdukce písně nastoluje základní náladu veselí při hudbě, během prvního zpěvního dílu k této zpřítomňované náladě přistupuje ještě evokování cikánského či exotického výraznějším uplatněním mollového tónorodu a celkovým charakterem hudebního materiálu. Hudebně je také dotvářen smysl slov 3. verše první sloky: „*a po divých zvucích | krotcí lidé baží!*“ Zároveň je výrazně deklamován zhudebňovaný text celé sloky. První mezihra v hudebně tématické rovině doslovuje zhudebnění 1. sloky, zároveň evokuje představu exotického tónovým materiálem svých figurací.

Ve zhudebnění druhé sloky přistupuje k výraznému přednesu slov hudební ilustrace hry na *cimbál*, ve dvou různých pásmech – pravé i levé ruce klavíru.

Třetí verš 2. sloky: „*vždyť jsou to jich slova*“ je zhudebněn se zdůrazněním jeho vyznění, poslední verš pak za hudební interpretace jeho sdělení, slovo: „*tulák, tulák běží.*“ Důležité slovo *tulák*, symbolizující cikána a jeho povahu, je doprovázeno typem hudby, který ono *cikánské* často u Bendla zastupuje (viz t. 46-47). V klavírní mezihře je pak doslovena ilustrace slova *běží*, zároveň je zpřítomňována představa cikánského a cikánské hudby využitím specifického tónového materiálu.

Slova třetí sloky básně: „*Tulák, tulák běží, | hledá rodné kraje, | aj což lidé vědí, | co jim cigán hraje!*“, která vyjadřují samotnou podstatu představ o cikánské povaze i osudu, znějí výrazně na pozadí reprízované hudby 1. dílu. Pod kantabilní melodií zpěvu tak v klavíru zní pásmo hudby, kterou skladatel častěji symbolizuje ono esenciálně cikánské (Viz charakteristiku introdukce a prvního zpěvního dílu). Ačkoli je tedy užito citované hudby, je tu zároveň umožněno hudební dotváření smyslu slov 3. sloky. Zopakovaný poslední verš ještě zní za opětovné hudební ilustrace zhudebňovaného textu, který tu přímo hovoří o *hře* na *cimbál*. Náladový posun vzbuzený pointou básně: „*aj, což lidé vědí, | co jim cigán hraje!*“ je hudebně dotvářen zvláštní změnou zvuku tohoto úseku, danou dynamickým zlomem téměř k minimálnímu zvuku a rozostřením ilustrujícího klavírního pásma pedalizací.

Koda píseň uzavírá za pokračující ilustrace hry na *cimbál*, která píseň nejen hudebně jednotí, ale také ve hře na tento specifický nástroj neustále zpřítomňuje představu exotického. Také je zde znovu připomenuta hudba odkazující na *cikánskou hudbu* tanečního a divokého charakteru, ale také na temperament s cikány spojovaný – tedy další z prostředků evokování exotického v této písni.

## Č. 12 Hoch at' v cimbál tluče

### Rozbor básně

*Hoch at' v cimbál tluče,  
děvče mé at' zpívá,  
dnes ta mrtvá radost'  
zase ve mně živá.*

*Nuže v kolo, v kolo!  
Děvče kolem pasu!  
Co je smutnějšího  
nad tu bujnou chasu!*

Dvě sloky básně jsou tvořeny vždy čtyřmi verši, každý z nich má pravidelný rozměr šesti slabik. Verše jsou v obou slokách zakončeny přerývaným rýmem (*abcb*), celá báseň je pravidelně rytmizována stálou trochejskou stopou a je celkově vystavěna s výraznou symetrií.

Celá báseň je prostoupena náladou tanečního veselí, za zvuku cimbálů a zpěvu. 3. a 4. verš první sloky přinášejí ozvláštňující metaforu znovu nabyté dobré nálady: „*dnes ta mrtvá radost' | zase ve mně živá.*“

Podobně jako první dvojverší 1. sloky vyzývají přímo i první dva verše 2. sloky k tanci a veselí: „*Nuže v kolo, v kolo! | Děvče kolem pasu!*“. Ve zvolání závěrečného dvojverší se pak objevuje zvláštní vnitřní rozpor: „*Co je smutnějšího | nad tu bujnou chasu!*“. Jeho sdělení tak naznačuje i neustálou ambivalenci a nejednoznačnost lidských citů i pocitů, také jejich možnou nestálost a proměnlivost. Poněkud nečekaným způsobem tak toto dvojverší uzavírá báseň, v níž převládala radost a divoké veselí.

### Analýza písně

Píseň uvádí osmitaktová **introdukce**, v tříčtvrt'ovém metru a tónině f-moll a za výrazového předpisu *Feroce*. Svým celkovým charakterem evokuje představu určité divokosti a temperamentu. Takové působení tu určuje hlavně silná dynamika, za které po osminovém zdvihu zaznějí osminové pasáže terciových souzvuků v protipohybu pravé i levé ruky klavíru. V t. 2, 4-8 se přidává výrazně rytmizovaný motiv (v t. 2 a 4 doslovuje ony osminové běhy, následně je opakován), který nezpěvným skokem v pravé ruce klavíru

a svým tanečním příznávkovým rytmem ve spojení s výrazovým pokynem na počátku introdukce evokuje představu nespoutaného a divokého tance. Harmonie využívá disonantně působící konfrontaci tónů zmenšeného septakordu VII. stupně a dominantní prodlevu *c* v příznávkách levé ruky. Ta zde evokuje jednak onu představu divokosti, jednak představu exoticky znějící či přímo cikánské hudby. Dynamika se postupně snižuje až na *pianissimo* (následně nepatrně zesílí), aby umožnila výrazný nástup zpěvu v t. 9.

Slova **1. sloky** básně jsou zhudebněna v poměrně pravidelně utvářeném prvním dílu, t. 9-23. Zpěvní hlas přednáší pomaleji rytmizovanou melodickou linku v silné dynamice, zhudebnující slova prvního verše (t. 9-12): „*Hoch at' v cimbál tluče*,<sup>34</sup>... . Pod zpěvní melodií zní v klavíru osminové pásmo pravidelného pohybu, ilustrující údery a hru na cimbál. Ilustrativní účinek tohoto pásma ještě podporuje pedál klavíru, který smývá obrys těchto pasáží do méně konkrétního zvuku. Za další dynamické gradace zní zhudebnění slov 2. verše v t. 13-16. Výraznějším vyklenutím oblouku zpěvní melodie je tu hudebně dotvářen smysl jeho slov: „*děvče mé at' zpívá*,“. Zesílení při zaznění tohoto verše (přesněji slova *zpívá*) je podpořeno i tím, že obrys zpěvní melodie v t. 15-16 je v terciích zdvojen nově vloženým vrchním pásmem klavíru, také harmonickým ozvláštňením – přímým zazněním barevně měkké *Des dur* a dovedením do *As dur* v t. 16.

Smysl slov dalšího verše je obdobným způsobem hudebně interpretován pomocí harmonie a sestupným tvarováním úzkokroké melodie zpěvu. Slova „*dnes ta mrtvá radost*“ jsou tu harmonizována za pomoci postupného návratu mollového tónorodu hlavní tóniny, s využitím tvrdého zvuku zmenšeného septakordu VII. stupně (k dominantě, t. 18 a 19). Nálada vzbuzená optimistickým sdělením celého dvojverší, které však zazní až v jeho závěru, je hudebně interpretována ve tvarování zpěvní melodie a jejím výrazným vzestupným skoku v t. 21-22. Harmonie t. 17-23: Harmonie se pohybuje po hlavních harmonických funkcích *f*-moll, ozvláštňením je chromatický pohyb basu a zvuk septakordu VII. stupně (k dominantě, t. 18).

Po celou dobu 1. zpěvního dílu v klavíru plyne pásmo ilustrující hru na cimbál a zpěv výrazně přednáší zhudebněovaný text.

Smysl sdělení posledního verše, který hovoří o znovu vzbuzené radosti, je hudebně dosloven v následující **mezihře klavíru** (t. 23-30). (Také je tu anticipován obraz tanečního veselí za cikánské hudby, o němž budou hovořit slova další sloky básně v následujícím zpěvním dílu.) Mezihra nastupuje přepojeně a v silné dynamice pod poslední tóny zpěvu v t. 23 (, podobně tak zpěvní hlas v t. 30 zní jako předtaktí k následujícímu již v t. 30). Její

---

<sup>34</sup> Na dostupné nahrávce (cit v pozn. 25) nezní na slově *tluče* opakovaný tón *g* a následující *f*, ale krok *as-f*.

hudba zčásti vychází z hudebního materiálu introdukce, využívá jej ve volně variované podobě. Výrazný je především její taneční charakter, od t. 26 pak ostrá artikulace pravidelně rytmizovaných akordů. Harmonie se v mezihře drží na dominantní C dur, kterou střídá s jejím zmenšeným septakordem VII. stupně.

Mezihra vyústí v t. 29 a 30 na opakovaném tónu c, zdobeném přírazu a v nízké dynamice. Tím je sem vnesen dynamický kontrast a také připraven nástup následujícího zpěvního dílu, jenž v mírné dynamice začíná.

Slova **druhé sloky** básně jsou zhudebněna v 2. zpěvním dílu písně, v t. 30-50. Její první dvojverší: „*Nuže v kolo, v kolo! | Děvče kolem pasu!*“ je uchopeno plochou dvou gradujících čtyřtaktí, kdy zpěvní linka přednáší melodii převážně vzestupného charakteru. V druhém z těchto čtyřtaktí (zhudebňuje 2. verš), od t. 35 zní její volná citace transponovaná o tercii výš.

V klavíru zní v t. 31-34 v pravé ruce (v t. 34 již v levé a v hluboké poloze) jednotaktový motiv veselého a tanečního charakteru. Ten společně s opakovanými souzvuky čtvrt'ových not ve staccatu v levé ruce hudebně zpřítomňuje radostnou náladu tance a veselí, o kterém text hovoří. Mimo to tvarem osminových motivků ilustrativním způsobem připomíná zvuk cimbálu.

Celková gradace směřuje do vrcholu písně v t. 37-38, se slovy „*[děvče kolem] pasu!*“.

Harmonie taktů 31-34 je zahuštěna průchodnou kombinací Des dur (VI. stupeň) a dominanty C, vrchol v následujícím čtyřtaktí ozvláštňuje barevně měkká Des dur, která po svém přímém nástupu v roli dominanty vyústí do As. Podobně jako v taktech 13-16 1. zpěvního dílu, které rovněž hovořily o *děvčeti* a jež jsou zde v rovině zpěvní linky citovány.

Pro zhudebnění posledního dvojverší byla pro Bendla určující slova 3. verše „*Co je smutnějšího*“..., která byla v textu užita jako oživující básnické obohacení, z něhož zároveň zní posun nálady k melancholičtějším tónům. V t. 39-50 je hudebně zpřítomňován náladový zlom vycházející z tohoto textu, dotvářený zcela odlišným plynutím dvoučtvrt'ového metra, nápadným ztišením dynamiky a celkovým zpomalením pohybu (*Meno mosso; ritardando* v t. 47) a také harmonickými prostředky. Značně kontrastní je i tvarování zpěvní melodie: Kantabilní obrys je tu vystřídán úzkokrokým pohybem, využívajícím častěji opakovaných tónů - nejprve za poměrně dlouhého sestupu (t. 39-45), který je následně vystřídán vzestupem, ozvláštňeným melismaty (t. 45, 49). V klavíru nejprve doznívá hudba tanečního charakteru (t. 39-42), od t. 43 je nahrazena pásmem čtyřhlasé akordické sazby, ozvláštňené melodickými tóny, které sledují obrys zpěvní

melodie. Dynamika tohoto úseku nejprve klesá téměř k minimálnímu zvuku, po zastavení *ritardandem* v t. 47 se směrem ke konci písně zesiluje.

Harmonie tohoto úseku (se slovy „*Co je smutnějšího*“) začíná v t. 39 na subdominantní b-moll, která svým tónorodem a barevnou charakteristikou propůjčuje zhudebnění posledního dvojverší posmutnělé zbarvení. Následující čtyřtaktí v této tónině setrvává. Vrchní hlas pravé ruky klavíru hrající onen taneční motivek zároveň sleduje melodický obrys zpěvní linky.

Slova „*nad tu bujnou chasu!*“ jsou ve svém prvním zaznění uchopena pomocí harmonie zmenšeného septakordu VII. stupně k dominantě C (t. 43), a této dominanty (t. 45-46, po 2. dominantě znějící v t. 44). V náznaku je tu touto harmonií dotvářena představa vycházející ze zhudebňovaných slov – ona *bujná chasa*, tedy představa tanečního veselí za cikánské hudby, která bývá u Bendla mimo jiné pomocí tohoto harmonického prostředku evokována.<sup>35</sup> Druhé zaznění posledního verše v t. 47-50 se dotkne hlavní tóniny f-moll, uzavírá se přes její subdominantu b-moll do dominanty C, pomocí chromatického vedení zpěvní melodie i hlasů klavírního pásma.

Za pomoci vzestupu zpěvní melodie i klavírního pásma a také silnou dynamikou v t. 49-50 na slově *chasu* je v samotném závěru písně mírně hudebně dotvářen smysl spojení *bujnou chasu*, kromě toho je mu propůjčeno výrazné zaznění. Píseň končí harmonicky otevřeně na dominantě C, prodloužené fermatou. Nenásleduje již koda klavíru, která by píseň douzavřela a dovedla do hlavní tóniny. Takovéto řešení mírně hudebně dotváří onu nejednoznačnost a vnitřní rozpor výpovědi závěrečného dvojverší.

Píseň je utvářena jako dvoudílná prokomponovaná forma, s introdukcí, mezihrou a bez kody. Na stručné ploše řetězí úseky nové hudby, pro něž je určitým jednotícím elementem odvozený rytmus zpěvního hlasu a charakter klavírních částí, také ilustrující pasáže hry na cimbál v klavírním pásmu – ať už souvisleji nebo v dílčích náznacích v průběhu zhudebnění 2. sloky.

## **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Klavírní introdukce nastoluje úvodní náladu a představový okruh bujného tanečního veselí, vycházející ze slov prvního dvojverší básně: „*Hoch at' v cimbál tluče, | děvče mé at' zpívá,*“.

Během zhudebnění slov první sloky je v klavíru ilustrována hra na cimbál, zpěvní melodie

---

<sup>35</sup> Kromě klavírních dilů této písně například v dalších písních z Bendlových Cigánských melodií - č. I, IV, V, a XI



výrazně přednáší zhudebněovaný text. Tvarováním zpěvní linky, také za pomoci harmonických prostředků, tu skladatel interpretuje náladové posuny vzbuzené sdělením jednotlivých veršů sloky. Zároveň kantabilním charakterem zpěvní melodie dotváří i smysl slova *zpívá*. Dílčí pointa sloky – sdělení závěrečného verše [„*dnes ta mrtvá radost* | ] *zase ve mně živá*.“ je uchopeno tak, že je hudebně zdůrazněno jeho jásavé zaznění a je tak dotvářen i jeho smysl.

Klavírní mezihra dále zpřítomňuje základní náladu tanečního veselí, svým celkovým charakterem také evokuje představu exotické či cikánské hudby.

Slova prvního dvojverší druhé sloky: „*Nuže v kolo, v kolo! Děvče kolem pasu!*“ jsou výrazně přednášena za hudebního dotváření trvajících radostné nálady a drobnější ilustrace cimbálové hry. Závěrečné dvojverší je uchopeno hudbou značně kontrastní, která tu dotváří změnu nálady vycházející z jeho textu: „*Co je smutnějšího | nad tu bujnou chasu!*“. Druhé zaznění posledního verše pak směrem k závěru písně zní s určitým zdůrazněním jeho přednesu. Také jakoby náhlým a otevřeným ukončením, nedoslovením nálad a pocitů, je v samotném závěru písně hudebně dotvářena nejednoznačnost a otevřenost evokovaná závěrečným dvojverším básně.

V průběhu písně je tedy užito mnoha způsobů hudebního dotváření smyslu textu: Od zpřítomnění nálady a jejích posunů, přes interpretaci jednotlivých slov (*zpívá*) a hudební ilustraci cimbálové hry až po hudební evokování citu ke zmiňovanému *děvčeti* hudbou zvláštní barevnosti ve zhudebněných obou slokách.

Cikánské či exotické je tu zpřítomňováno celkovým charakterem klavírních částí, jaký u Bendla ono cikánské častěji dotváří, také přítomností hudební ilustrace specifického nástroje, *cimbálu*.

## Č. 13 Při smrti cigána

### Rozbor básně

*Při smrti cigána  
píseň zazpívejte,  
a tu lásku k světu  
pod hlavu mu dejte.*

*Pak proražte srdce  
kůlem jasanovým,  
by nemusel zpívat  
smutek bratrům novým!*

Dvě sloky básně jsou tvořeny vždy čtyřmi verši o šesti slabikách. Jejich rýmové zakončení je *abcb*, tedy přerývaný rým. Metrorytmika básně je určována převažující daktylotrochejskou stopou, celek je velmi pravidelně utvářený.

Na stručné ploše dvou slok básně je postupně střídáno hned několik působivých obrazů. Situaci uvádí první verš: „*Při smrti cigána...*“. Síla jeho sdělení je dána jednak jeho smyslem, jednak náhlým způsobem nástupu.<sup>36</sup>

Od druhého verše dále je užíváno oživující 2. osoby množného čísla v rozkazovacím způsobu. Verš „...*píseň zazpívejte,*“ připomíná představu těsného sepětí cikánů s hudbou, ve všech chvílích života – radostných i smutných. Druhé dvojverší zmiňuje cikánovu lásku ke světu a k životu, která ve chvíli smrti odchází s ním: „*a tu lásku k světu | pod hlavu mu dejte.*“ .

S nástupem druhé sloky přichází náhlá dramatizace, báseň tu připomíná lidovou magii, rituální úkony a představu, podle které k nim cikáni možná mají blízko.

Slova této sloky naznačují tajemné způsoby pohřbívání, které snad mají zajistit odchod duše mrtvého, aby nemusela v budoucnu setrvat v tomto světě, jak říká metafora 2.

dvojverší: „*by nemusel zpívat | smutek bratrům novým!*“ To vše je však řečeno jen v náznaku, sdělení závěru básně je dosti mnohoznačné a neurčité. S představou určité tajemnosti cikánských zvyklostí se tu dokonce mísí tušené dávné rituály ochrany proti upírům...

Úvodní smutná a citlivá nálada loučení se životem je tak v druhé sloce vystřídána dramatictějšími, až drastickými obrazy představ o dávné magii a uzavřena náznakem

<sup>36</sup> Podobně tomu je například v básnické předloze pro píseň č. IV *Když zemře srdce cigána*.

možného smutku bloudící duše.

## Analýza písně

Stručná dvoutaktová **introdukce** uvádí píseň v mírné dynamice a tříčtvrt'ovém metru. V pravé ruce klavíru přináší pásmo terciových souzvuků souvislého osminového pohybu, které postupně opisují tóny určující hlavní tóninu f-moll (přesněji její hlavní harmonické funkce). V levé ruce klavíru zní basová dominantní prodleva *c* v oktávovém zdvojení. Celkový charakter introdukce a barevná zvláštnost terciového pásma nastolují utlumenou a melancholickou náladu pro nástup zpěvního hlasu.

Ten v t. 3-4 přednáší slova prvního verše **1. sloky**, za stále nízké dynamiky. Klavír pokračuje terciovým pásmem v pravé ruce, vrchní hlas levé ruky zdvojuje zpěvní melodii a její spodní hlas opakuje dominantní prodlevu *c*.

Všechny tyto prostředky tu zpřítomňují smutnou náladu vzbuzenou textem: „*Při smrti cigána...*“. Také tvarování zpěvní melodie, její opakovaný sestup a pauzy střídající zpěv nízké dynamiky dále prohlubují účinek hudby tohoto úseku. Harmonie a barva jsou určovány kombinací tónů zmenšeného septakordu VII. stupně k f-moll a dominantní prodlevy, dominanta C pak znatelněji postupně zazní v t. 6.

Melancholická nálada trvá i dále během zaznění slov 2. verše: „...*píseň zazpívejte*“, (t. 5-6).

Ta jsou ale zároveň uchopena způsobem, který tu jemně hudebně dotváří jejich smysl, především kantabilnější tvarováním zpěvní linky (a klavírního hlasu, který ji zdvojuje).

Druhé dvojverší „*a tu lásku k světu | pod hlavu mu dejte*.“ je uchopeno úsekem hudby, která s obměnami cituje hudbu prvního dvojverší. Ve zpěvním hlase a jeho klavírním protějšku se objevuje její mírně kantabilnější varianta, která zde hudebně dotváří mírný posun nálady vycházející z emocionálně působivé výpovědi textu (*lásku k světu*).

V t. 11 náhle a s předpisem *risoluto* nastupuje zhudebnění slov **druhé sloky**: „*Pak proražte srdce | kůlem jasanovým*“,. Jejich dramatická výpověď je ještě podtržena dynamickými prostředky, pedálem klavíru, odlišným utvářením zpěvní linky i klavírního doprovodu za výrazného harmonického ozvláštnění: Skokem do Des dur (VI. stupeň), která je záhy přehodnocena na dominantu k enharmonicky zapsané fis-moll na 3. taktové době. Takové uchopení je zopakováno v t. 12 s pokračujícím textem. Toto dvoutaktí je gradujícím způsobem zopakováno se stejnými slovy v t. 13 a 14, v chromatickém posunu hlasů do harmonie D (dominantu) a cílové g-moll. Takové řešení propůjčuje zhudebňovanému textu maximální účinnosti, zčásti také evokuje představu lidové hudby (tvarováním melodie zpěvního hlasu, výrazným rytmem a zvláštní harmonií).

Třítaktová **klavírní mezihra** (t. 15-17) doslovuje tento úsek z něj odvozenou hudbou, postupně uklidňuje a zmírňuje svou dynamiku a klesá k zastavení na dominantě *d*. Odsazuje také nástup následujícího úseku, ve kterém jsou zhudebněna slova posledního dvojverší básně: „*by nemusel zpívat | smutek bratrům novým!*“<sup>37</sup>. Ten přináší kontrastní hudbu mírného charakteru, čímž se vlastně vrací k úvodní náladě básně i zhudebnění. V celém taktu, nízké dynamice, v *g-moll* a za předpisu *Lento* zní tato slova, uchopená vnitřně členitou hudbou, která nejprve mírně deklamuje text (t. 18-19). Zpěvní hlas tu přednáší dvakrát zopakovaná slova 3. verše: „*by nemusel zpívat*“ v terciové transpozici. Tyto takty svým utvářením evokují představu lidové písně a hudebně tak interpretují smysl slova *zpívat*. To je rovněž vyzdvíženo a interpretováno tvarováním melodie a drobným melismatem.

Pro zhudebnění posledního verše je určující slovo *smutek* a také smysl oné metaforické výpovědi celého závěrečného dvojverší: Nepravidelně utvářená hudba zde dotváří smutnou, utlumenou, ale i tajemnou náladu svou minimální dynamikou, zpomalením vnitřního plynutí na delších rytmických hodnotách s pauzami a také postupným *ritardandem*. Zvláštnost textové výpovědi je podtržena i samotným ukončením písně, kdy je tón *a* zpěvního hlasu harmonizován místo očekávané dominanty ještě vzdálenější druhou dominantou *A*. Ta je ještě prodloužena fermatou, i ono nedoslovené mlčení je ještě symbolizováno fermatou pauzy na poslední době zpěvního hlasu. Píseň končí takto otevřeně, bez klavírní kody.

Celkové formování písně lze charakterizovat následovně: Dvoutaktová introdukce stručně předznamenává vstupní náladu písně a udává hlavní tóninu, koda zcela chybí. První sloka básně je uchopena pravidelně utvářeným prvním dílem, který má znatelné dvoudílné členění. Slova druhé sloky jsou uchopena vnitřně členitou plochou nové hudby, rovněž dvoudílně členěnou: Rázný úsek zhudebnující první dvojverší a klavírní mezihra zaujímají rozměr sedmi taktů, na pěti taktech kontrastního charakteru, tempa i metra je zhudebněno závěrečné dvojverší.

## **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Kratší introdukce nastoluje úvodní smutnou náladu pro začátek písně, první zpěvní díl v této náladě setrvává – jeho hudba ji stále zpřítomňuje především svým celkově mírným charakterem, harmonickými prostředky i způsobem tvarování zpěvní melodie v nízké dynamice. Text sloky je tu výrazně deklamován, mírně je hudebně dotvářen smysl

---

<sup>37</sup> V Bendlově zhudebnění se objevuje tvar *nemusel*, v prvním vydání básnické sbírky tvar *nemusil*.

slov 2. verše „*píseň zazpívejte*“, a to kantabilnějším tvarem zpěvní linky. Také emocionálně silnější sdělení druhého dvojverší „*a tu lásku k světu | pod hlavu mu dejte*.“ je jemně hudebně interpretováno kantabilnější variantou zpěvní melodie v tomto úseku. Stejně dramaticky a náhle jako v básni působí i v Bendlově zhudebnění slova začátku 2. sloky: „*Pak proražte srdce | kůlem jasanovým*“, Jejich výrazné zaznění a dramatický účinek jsou podtrženy mnoha hudebními prostředky, včetně působení užití harmonie. Klavírní mezihra nechává doznít silný účinek tohoto úseku a uklidňuje náladu zpět k výchozí melancholii. Ta je pak výrazně zpřítomňována ve zhudebnění posledního dvojverší: „*by nemusel zpívat | smutek bratrům novým!*“, a to pomocí dynamiky, harmonie a celkového utváření hudby posledního verše. Zároveň se ve tvarování zpěvní linky v t. 18-19 objevuje hudební dotváření smyslu slova *zpívat*.

Píseň je ukončena zvláštním, jakoby nedosloveným způsobem, který možná dále interpretuje tajemnou atmosféru vzbuzenou verši druhé sloky, obzvláště jejího závěru – ten metaforicky hovoří o spíše jen tušených tématech transcendentní povahy.

Hudba tedy velmi citlivě sleduje náladu a její proměny během básně, které hudebně dotváří. Po celou dobu nechává výrazně znít zhudebňovaný text, interpretuje také smysl některých konkrétních slov či slovních spojení (*zpěv, píseň...*). Exotické je v této písni přítomno spíše jen díky okruhu představ a obraznosti básně, hudební prostředky dotváření exotického zde nenalezneme.

## Č. 14 Veselé a volné

### Rozbor básně

*Veselé a volné*

*je to naše žití!*

*Aj, může-li v světě*

*nad cigána býti!*

*A když píseň hraje,*

*řkou mu, že je živá,*

*aj vždyť mrtvý cigán*

*živé písni zpívá.*

Báseň je tvořena dvěma slokami o čtyřech verších, všechny mají shodný rozměr šesti slabik. Rým v obou slokách je přerývaný, můžeme jej znázornit jako *abcb*. Struktura básně je velmi pravidelná, její metroritmiku určuje daktylotrochejská stopa.

Ze slov první sloky básně zní hrdost nad příslušností k cikánskému národu, také radost ze svobody a volnosti cikánského života. Druhá sloka zmiňuje hudbu jako důležitý atribut *cigánova* života. Tato hudba je ostatními lidmi obdivována pro její náboj a temperament: „*A když píseň hraje, řkou mu, že je živá,*“. Živost této hudby je mluvčím básně pocíťována jako natolik samozřejmá a esenciální, že v závěru básně dokonce formuluje tvrzení s poněkud překvapivým vnitřním rozporem: „*aj vždyť [i] mrtvý cigán živé písně zpívá.*“ Toto sdělení však příliš nenarušuje stálost nálady celé básně, která je postupně vyslovována za pomoci několika různých obrazů.

## Analýza písně

Čtyřtaktová **introdukce** uvádí píseň v hlavní tónině D dur, ve svižném tempu (*Allegro con brio*), dvoučtvrt'ovém metru a silné dynamice. Pravá ruka klavíru hraje melodii veselého a tanečního charakteru, která opisuje tóny II. stupně, e-moll. V levé ruce zní (od 2. doby t. 1, před níž krátce zazněla tónika D) v opakovaných akordech čtvrt'ových not prodleva kombinující tónickou kvintu *d-a* s vrchním tónem *e* harmonie II. stupně. V t. 4 ve spojení s melodickou linkou dostává tatáž prodleva dominantní charakter (s přeznívajícím basovým *d*) a připravuje tak nástup 1. zpěvního dílu na tónice D. Tvarování melodické linky a především zvláštní zahuštěná harmonie a nápadný bourdunový doprovod tu evokují představu exotického a exoticky znějící hudby.

V t. 5 nastupuje v silné dynamice první zpěvní díl. Slova začátku **1. sloky** „*Veselé a volné | je to naše žití!*“ jsou uchopena prostou a živou melodií zpěvního hlasu, v pravé ruce klavíru se objevuje pásmo odvozené z hudebního materiálu introdukce. Jeho charakter tu dopomáhá zpřítomnění základní radostné nálady vzbuzené textem. V levé ruce klavíru pokračuje bourdunový doprovod (podpořený pedalizací), který celkovému vyznění propůjčuje charakter exoticky zvláštní hudby a hudebně tak dotváří představu exotického, zde cikánského prostředí. Obohacuje také harmonii tohoto úseku o tónickou prodlevu. (Harmonie podobně jako v introdukci záhy střídá tóniku s druhým stupněm e-moll a dominantou.)

Slova „*Aj, může-li v světě | nad cigána býti!*“ jsou uchopena hudbou výrazněji tanečního charakteru (t. 9-12), který je evokován rytmem melismatických ozdob zpěvní linky, především pak v rovině klavírního pásma: Zde se rychlejší pohyb a vylehčená artikulace

dostávají i do levé ruky a rytmizují původní prodlevové souzvuky. Mírný gradační efekt je dosažen v obměněném zopakování dvoutaktí 9-10 (původně v D dur), s inverzním tvarem zpěvní melodie a v transpozici, za dominantní harmonie v t. 11-12 a předepsaného *crescenda*. Cílem gradace je výrazné zaznění slov „*Aj, může-li v světě | nad cigána býti!*“ v jejich dalším zopakování pomocí dvou vyvažujících se čtyřtaktí, v taktech 13-16 a 17-20. V t. 13 -20 jsou zpěvní melodie i klavírní pásmo tvarovány tak, aby spíše výrazně zněl zhudebňovaný text: Klavír tu za silné dynamiky vyzdvihuje znění zpěvní melodie tím, že dosud drobný pohyb v obou rukou zastavuje a pravidelným rytmem akordů (zdobených přírazy) zdůrazňuje taktové doby. Harmonie ozvláštňuje vyznění zpívaných slov užitím tonálního centra fis-moll (vůči D dur III. stupeň), tuto tóninu v t. 13 připravuje a později střídá s tvrdě znějícím zmenšeným septakordem VII. stupně a s její dominantou Cis. Střídání těchto funkcí s fis-moll pravidelně na každé taktové době sem také vnáší rychlejší harmonický pohyb. V t. 20 se ztluší dynamika a mírně zpomalí tempo (předpis *ritardando*) a předchozí úsek je tu uzavřen přímým nástupem dominanty k D dur. Připraven je tak nástup druhé části dílu, zahájený reprízou 1. čtyřtaktí zpěvu z t. 5-8 se slovy „*Veselé a volné | je to naše žití!*“. Tento úsek je citován doslovně, původním tempu, a po výrazném znění textového sdělení opět navrácí hudební zpřítomnění radostné nálady a představ tanečního veselí za zvláště znějící hudby. Dosloven je pomocí hudby, která vychází z t. 9-10 (ozdoby zpěvu i klavíru jsou tu zapsané jako kratčeji znějící přírazy), následně tu odlišně uzavírá předchozí čtyřtaktí i celý zpěvní díl. Vnitřní pohyb se tu v t. 27-30 zpomaluje a narůstá tak (o dva takty, ještě s dalším neurčitým prodloužením pomocí *ritardanda* a fermaty závěrečného tónu) rozměr tohoto úseku. Zhudebněno je tu další zopakování závěrečného dvojverší („*Aj, může-li ....*“) a tímto konkrétním řešením je mírně narušeno dosud velmi pravidelné strukturování celého zpěvního dílu. Závěr dílu setrvává na dominantě A a také výrazně tlší dynamiku. Směřuje tak k odsazení nástupu druhého zpěvního dílu v t. 31.

Právě díky dynamickému zlomu a zpomalení pohybu v předchozím čtyřtaktí působí **klavírní mezhra** v t. 31-34 již jako součást dalšího dílu a má funkci jeho introdukce. V nižším tempu a s odlišným výrazovým odstínem (předpis *Andante sostenuto*) hraje pravá ruka klavíru ve vysoké poloze motiv evokující taneční charakter a následně exotickou hudbu. Nápadná je především téměř ilustrativní funkce melodie vrchního klavírního hlasu v t. 33. V levé ruce se navracejí opakované akordy prodlevy, tentokrát kvintoktávového souzvuku *in d* (zde podporovány ještě ve středním hlase klavíru opakovaným tónem *d*). Ve svém původním tvaru na začátku písně evokovaly představu všeobecně exotického prostředí. Nyní ve spojení s hudbou pravé ruky klavíru hudebně dotvářejí představu exotické či cikánské hudby. Díky vysoké poloze, způsobu přednesu, nízké dynamice a

rozostření zvuku pedálem tu zároveň toto zpřítomnění celkově zní spíše jen jako jakýsi náznak, jako reminiscence z dálky. Harmonie mezihry je dalším z prostředků kontrastu – oproti předchozímu durovému zakotvení se přes společnou dominantu (t. 30) dostává do d-moll (stejnojmenná moll). Postupným zazněním melodie v pravé ruce klavíru je tónový materiál konkretizován, v pasáži ilustrující *exotické* (t. 33) je to sestupná řada „cikánské moll“, se specifickými kroky zvětšené sekundy. Ta vyústí na souzvuku kombinujícím mollovou dominantu *a* s tónickou prodlevou v basu.

V d-moll probíhá i většina zhudebnění slov 1. dvojverší **2. sloky** básně: „*A když píseň hraje, | řkou mu, že je živá,*“ v t. 35- 38. Pod mírnou melodií zpěvního hlasu je v pásmu pravé ruky klavíru využito hudebního materiálu předchozí mezihry, taneční motiv je tu harmonizován střídáním základních harmonických funkcí d-moll. Celkový zvuk je tu opět obohacován kombinováním tónin v rámci prodlevového souzvuku v levé ruce klavíru, výrazněji se pocit exotického objevuje v závěru prvního čtyřtaktí, při zaznění s řadou cikánské stupnice v t. 37. Ve spojení se zpívaným textem tu „exotická“ hudba hraná klavírem získává konkrétnější významový odstín a zpřítomňuje přímo představu oněch *písní*, jaké *cigán hraje*. Čtyřtaktí t. 35-38 je uzavíráno za předepsaného zpomalení a na dominantě E k následujícímu tvaru: Slova 3. verše „*aj, vždyť mrtvý cigán...*“ jsou v t. 39-40 zhudebněna s návratem původního tempa v a-moll. Pro charakter zhudebnění tu zřejmě byl určující smysl slova *mrtvý*, díky harmonickým prostředkům je tu evokována posmutnělá nálada. Zároveň je takovým řešením připraveno výrazné zaznění následujícího úseku tonálního kontrastu: Za pomoci harmonie A dur, jejíž kontrast tu právě díky předchozímu úseku výrazně zazáří, je tu uchopeno sdělení dalšího verše, v němž naopak dominuje zpřítomnění smyslu slov *živé písně zpívá* (t. 41-42).

Dalším dvojím zopakováním slov tohoto závěrečného dvojverší je jednak dán prostor pro zaznění jeho zvláštní básnické výpovědi, jednak je vytvořena možnost dalšího ryze hudebního tvarování středního dílu. Na této ploše (t. 43-50) je stále v novém harmonickém kontextu nasvětlován výrazný přednes zpívaných slov (od t. 43 již harmonie probíhá *in a*, opakovaně tu zní mollová subdominanta *d* a dominanta E). Během čtyřtaktí t. 43-46 klavírní pásmo svým živým až překotným charakterem taneční hudby dále dotváří představu vzbuzenou slovy *živé písně*. V t. 46 se ve zpěvní lince objevuje drobná hudební ilustrace slova *zpívá*.

Další čtyřtaktí probíhá již v A dur (t. 47-50), v dominantní tónině k hlavní D. Zde se také v klavíru objevuje další varianta hudebního dotváření představy cikánské hudby tanečního charakteru, tentokrát užitím souzvuků v pravidelné rytmizaci dvě osminy-čtvrtka, v pravé



ruce vždy zdobené přírazy. I zde je tvarováním melodické linky v závěru úseku dotvářen smysl slov *písně zpívá* (t. 49-50).

Pravděpodobně skladatelem vložené spojující citoslovce *Hoj* (na němž zazní dominantní septakord připravující nástup reprízujícího 3. dílu) v t. 50 odděluje a zároveň propojuje závěr středního dílu s nástupem dílu následujícího.

Ve **3. zpěvním dílu** autor doslovně reprízuje hudbu 1. dílu (s určitými odchylkami v samotném závěru), se slovy první sloky básně. Znovu tak zní známá hudba a slova určující základní náladu básně i zhudebnění: „*Veselé a volné* | *je to naše žití!* | „*Aj, může-li v světě* | *nad cigána býti!*“.

V závěrečném úseku t. 71-73 Bendl volí reprízu hudby původních t. 9-10, s šestnáctinovými ozdobnými melismaty ve zpěvu i klavíru, díl i celou píseň pak v t. 73-76 uzavírá pomocí obměněné citace hudby t. 27-28. Pod posledními dvěma takty zpěvu za předepsaného *ritardanda* zní šestnáctinová pasáž pravé ruky klavíru, která ještě naposledy upomíná na motorický element a rychlý rytmický pohyb písně. Na pozadí tónické harmonie vyústí na dominantním stupni *a*, nad tónickou prodlevou klavíru a jeho závěrečným akordem. Samotný závěr písně celkově radostného vyznění je tak nečekaně mírný v dynamice i vnitřním pohybu, působí zčásti otevřeně. Tím je jemně a trochu dodatečně narušováno jinak velmi pravidelné utváření (dané také pravidelností struktury básně), jaké by konkrétnější a výraznější závěr naopak spíše podpořil.

Píseň je utvářena na základě třídílného členění, třetím dílem je celkově vyváženo formování písně ve velkém. Autor pro tuto reprízu volí návrat hudby i slov (zhudebňovaná báseň má totiž pouze dvě sloky). Jednotlivé díly jsou vnitřně utvářeny postupným řetězením úseků, povětšinou čtyřtaktí. Bendl hojněji užívá odsazení jednotlivých úseků zpomalením tempa a jeho následným oživením (*ritardando X a tempo*). Nejprve je to na místě předělu 1. a 2. malého dílu uvnitř 1. zpěvního dílu (t. 20-21). Výrazněji je pak s pohybem tempa pracováno během středního dílu, zde jsou takto oddělována všechna dílčí čtyřtaktí. V závěrečném dílu je to díky repríze opět na hranici dvou vnitřních malých dílů, nápadněji pak v úplném závěru celé písně.

Díky takto rapsodickému tempu výrazně zaznívají návraty úvodního motivu se slovy „*Veselé a volné...*“, kterému je tím propůjčen až určitý rondový charakter. Jednak je taková práce s tempem dalším možným prostředkem k hudebnímu dotváření stylizace quasi exotické nebo cikánské hudby, odkazujícím k tradici čardáše.

## Práce se smyslem zhudebňovaného textu

Během celé písně je hudebně zpřítomňována základní nálada básně, nálada plná radosti a veselí nad svobodou cikánského života.

Introdukce tuto náladu nastoluje, zároveň evokuje představu zvláště znějící exotické hudby. V průběhu prvního dílu pokračuje zpřítomňování nálady, tvarování zpěvní melodie ji také dále dotváří, kromě toho v prvním zaznění 2. dvojverší („*Aj, může-li v světě | nad cigána býti!*“<sup>4</sup>) celkové utváření zhudebnění evokuje představu taneční hudby. V dalších dvou zazněních tohoto textu je zvýrazňován jeho přednes. V druhém malém dílu ještě jednou zazní slova celé první sloky v jakémsi shrnutí, za dotváření stále radostné nálady. Druhá sloka básně je uchopena kontrastní novou hudbou, klavírní mezihra, která díl uvádí, evokuje pomocí hudebního materiálu představu exotické hudby a prostředí. V průběhu jednotlivých výrazněji odsazovaných čtyřtaktí je hudebně dotvářen smysl slovních spojení (kontrastujících dvojic *mrtvý cigán, živé písně*; i stěžejních slov „...*písně zpívá.*“<sup>4</sup>). V klavírním pásmu je přitom postupně užíváno různých prostředků pro hudební dotváření stále přítomné představy veselé a taneční cikánské hudby.

S návratem hudby citovaného 1. dílu se opět vrací i výchozí veselá nálada, nekomplikovaná dramatičtějšími slovy, jaká se objevila v druhé sloce a druhém dílu písně. Bendl pravděpodobně chce ve zhudebnění onen drobný posun nálady, vzniklý hyperbolickým vyjádřením závěru básně („*aj vždyť mrtvý cigán | živé písně zpívá.*“<sup>4</sup>) uzavřít zpět do nálady výchozí. Opakuje tedy, jistě i z ryze hudebních důvodů formování, 1. sloku básně ve třetím hudebním dílu.

Práce s pohybem tempa odkazuje na čardášovou tradici a je dalším prostředkem, kterým je do písně vnášena představa exotického.

Pro celkové ladění písně byla skladateli pravděpodobně určující slova první sloky básně, ta dominují v písni i kvantitativně díky několikerému opakování a fragmentování veršů této sloky.

## Závěry

### Charakteristika cyklu Cigánských melodií Karla Bendla

Cyklos rámuje rozměrnější písně *Hoj, divoký jen cigán jsem* a *Veselé a volné*, jejich společným tématem je charakteristika života cikánů plného nespoutané volnosti a veselí. Zatímco v první písni končí obratem k reflexivnější náladě a uvažuje o lásce, brilantní

závěrečná píseň nechává výrazně vyznít radosti ze života a z jeho svobody. Oběma písním je společná živá hudba motorického charakteru, také určité tonální sjednocení, kterým cyklus rámuje: d-moll – D dur. Připomeneme-li si pravděpodobnou chronologii vzniku<sup>38</sup>, pak je zajímavé, že obě písně vznikaly v relativní časové blízkosti roku 1875. V číslech 2-5 jsou pak střídány písně smutně melancholické s vesele skočnými. Písně č. 6 *Jedna kapka vody* a 7 *Struna naladěna* tvoří jakoby zvláštní centrální dvojici cyklu, odlišnou od všech ostatních písní tím, že se v nich objevuje souvislé figurované pásmo klavíru, které hudebně zpřítomňuje představu vzdálené, exotické země pomocí evokování zvuku blíže neurčeného a zvláštního hudebního nástroje (viz výše). Zajímavé je, že i tyto dvě písně pravděpodobně vznikaly v bližší časové souvislosti, v rámci „2. etapy“ kompozice v r. 1875. Následující čísla 8 *Kterak trojhranec můj* a 9 *A les je tichý kolem kol* jsou v mnohém ohledu (v kontextu cyklu CMB) také spíše netypické písně, s charakterem jakési meditativní miniatury – jejich společné téma je vyrovnání se s těžkými okamžiky života. Píseň č. 9 jakoby doslovuje předchozí píseň, v níž zní smutek nad smrtí a vším, co v takovou chvíli končí. V písni č. 9 *A les je tichý kolem kol* zní díky Bendlovu kompozičnímu řešení tóny smíření a přijetí všeho, co k životu patří. Určitou obsahovou souvislost nalezneme i v následující písni č. 10 *Ty má růže tmavá*. Ta vedle společného melancholického ladění totiž jakoby uváděla v život stěžejní sdělení předchozí písně ( „*kdo v smutku může zazpívat, | ten nezhyne, ten žije!*“.) a za pomoci hudby vyzpívává niterný smutek mluvčího básně. Čísla 11 *Zvuč jen, zvuč, cimbále* a 12 *Hoch at' v cimbál tluče* zhudebňují texty, které přímo hovoří o hře na cimbál, a přinášejí tak kontrastující svět zpřítomňované hudby a veselí v písních živého tempa a s užitím hudební ilustrace. V obou se v závěru objevuje posmutnění nálady, interpretované také hudebně, které mírně relativizuje jinak radostné vyznění ambivalentními pocity. Obě tyto „cimbálové“ písně nejspíše vznikaly ve stejné etapě tvorby CMB, r. 1861-62. Č. 13 *Při smrti cigána* opět připomíná smutnější tematiku a mimo jiné tak připravuje výrazné vyznění závěrečné písně. Z dramatického zaznění pointy v této písni vystupují obrazy tajemných zvyklostí, které snad patřily k cikánskému životu. Jiné aspekty cikánského žití, které je *Veselé a volné*, pak připomíná závěrečná píseň

38

**1861-62:**

8. *Kterak trojhranec můj*
12. *Hoch at' v cimbál tluče*
10. *Ty má růže tmavá*
4. *Když zemře srdce cigána*
3. *Vyskoč si, cigáne*
13. *Při smrti cigána*
5. *Hej, při hudbě, zpěvu*
11. *Zvuč jen, zvuč, cimbále*

**1875:**

6. *Jedna kapka vody*
14. *Veselé a volné*
2. *Když mne stará matka*
9. *A les je tichý kolem kol*
1. *Hoj, divoký jen cigán jsem*
7. *Struna naladěna*

radostného a živého charakteru (viz výše).

## **Uchopení smyslu zhudebňovaného textu v Cigánských melodiích Karla Bendla**

Celkově můžeme říci, že Bendl komponoval CMB tak, že **téměř ve všech písních najdeme více způsobů hudebního dotváření smyslu textu**: I v drobnějších číslech jsou prolnuty způsoby interpretace nálady a jejích posunů, smyslu slov a slovních spojení, někdy přistupuje i hudební ilustrace vycházející z textu. Zároveň je vždy výrazně deklamován zhudebňovaný text, melismatika zpěvní linky se objevuje spíše v podobě drobnějších ozdob, nekomplikuje však srozumitelnost textu (č. 1, 5, 14).

Básně stálější základní nálady bývají mnohdy zhudebněny na půdorysu strofické formy, často dvoudílné s odlišným řešením v závěru. Hudebně zpřítomňují jednak základní náladu, případně interpretují její posun. Stěžejní slova, jakých si vždy Bendl všimá a hudebně interpretuje jejich smysl, bývají ta přímo spjatá s hudbou: Slova jako *písně, zpívat, zpívá, zazpíváme ...* Takovéto charakteristice odpovídají např. č. 2, 4, 6, 7, 8, 10. Podobně tak čísla 5, 9, 12 a 13. Jejich prokomponovaná forma jim však umožňuje užití dalších prostředků hudebního dotváření smyslu slov, které je tu mnohotvárnější. Hudebně je tu tedy intepretován smysl slovních spojení, vedle nálady básně jsou zpřítomněny *výrazněji* její proměny (č. 12, 13) či stupňování (č. 9, 10).

Zbývající písně (č. 1, 3, 11, 14) jsou zhudebněními básní, v nichž je mísena (či střídána) s dalšími náladami představa divokého a nespoutaného veselí. Objevuje se v nich například výraznější zjemnění nebo posmutnění s překvapivou pointou (č. 1, 3, 11). Nebo je tu střídáno více různých obrazů – na způsob výčtu cikánových vlastností a způsobu života (č. 1) či popisu ranní přírodní scenérie (č. 3). Ve zhudebnění se potom vedle zpřítomnění nálady či vykreslení scenérie objevují četnější způsoby hudebního dotváření smyslu slov a slovních spojení, také představ evokovaných textem a jemnějších náladových odstínů.

Na rozměr a utváření č. 14, podobně jako č. 1, měla jistě vliv skutečnost jejich specifického umístění v cyklu. V případě finální písně *Veselé a volné* rozměr nápadněji narůstá. V krajních dílech dominuje hudební dotváření základní nálady, ve středním díle je střídáno plochou hudebně interpretující představy vzbuzené jednotlivými slovy a slovními spojeními (*píseň hraje, ...*).

Kromě hudebního zpřítomnění nálady a jejích proměn a interpretace smyslu těchto důležitých slov se také objevují kratší či delší úseky přímé **hudební ilustrace** některých

slov či představ těmito slovy vzbuzených (Četněji v písních vzniklých v letech 1861-62.). Často je to ilustrace zvuku hudebního nástroje – *trojhran* v č. 8, cimbál v č. 11, 12, 14. Dále třeba ilustrace představy smutečního zvonění – v č. 4 nebo zvuku šumění *lesa* za *stříbrného* úsvitu v č. 3.

Protože však Bendl vybral básnickou sbírku specifického cikánského koloritu, přistupují téměř ve všech písních k těmto všeobecným principům ještě způsoby hudebního zpřítomnění představ o *cikánském*, jak uvidíme v následujícím oddílu.

## Zpřítomnění cikánského

Ve většině písní je nějakým způsobem hudebně interpretováno *cikánské*, přesněji snad představa cikánského a exotického. Především jsou to představy *cikánského veselí a nespoutanosti a cikánské hudby*.

Na základě zkoumání Bendlových *Cigánských melodií* by bylo možné vyabstrahovat charakteristiku hudební stylizace, která autorovi v CMB poměrně často slouží k evokování výše zmíněných dvou základních představ o cikánském: Bývá to hudba většinou dvoučtvrťového metra, skočného tanečního charakteru, s častějším mollovým zakotvením zahuštěné harmonie a s užitím hojněji exponovaného vztahu zmenšeného septakordu sedmého stupně k dané tónině. K těmto prostředkům dále přistupuje ostrá artikulace, mnohé melodické ozdoby a silná dynamika.

Ve vyhraněnějších hudebních plochách nalezneme hudbu takového charakteru v následujících písních: Č. 1 *Hoj, divoký jen cigán jsem*, č. 3 *Vyskoč si, cigáne*, č. 4 *Když zemře srdce cigána*, č. 5 *Hej, při hudbě, zpěvu*, č. 11 *Zvuč jen, zvuč, cimbále*. Zmíněné prostředky se také mohou vyskytovat spíše izolovaně nebo i jen v náznaku.

Skladatel také užívá dalších nástrojů, které mohou písněmi průběžně prostupovat, ať už v rovině doprovodu, tvarování melodické linky zpěvu či klavíru. Bendl dále pracuje s:

- konkrétním výběrem tónového materiálu, výraznějším exponováním zvětšených sekund či zvýšené kvarty – např. v č. 2. *Když mne stará matka*, č. 6 *Jedna kapka vody*, 7 *Struna naladěna*, č. 14 *Veselé a volné*.

- bourdunovým doprovodem (konkrétně ostinátní dudácké kvinty, kvintoktávové souzvuky či některé opakované souzvuky) – např. v č. 2 *Když mne stará matka*, č. 3 *Vyskoč si, cigáne*, č. 4 *Když zemře srdce cigána*, č. 6 *Jedna kapka vody*, č. 7 *Struna naladěna*, č. 8 *Kterak trojhranec můj*, č. 9 *A les je tichý kolem kol* a v č. 14 *Veselé a volné*.

- zvukomalebným nebo figurativním pásmem evokujícím

a) hru na některý typicky cikánský nástroj, často cimbál – obvykle ve spojení se slovy, která o něm přímo hovoří: Č. 11 *Zvuč jen, zvuč, cimbále*, č. 12 *Hoch at' v cimbál tluče*, č. 14 *Veselé a volné*.

b) Nebo naopak hru na jakýsi blíže neurčený exotický nástroj zvláštního zvuku – často ve spojení s představou vzdálené a ztracené dávné vlasti cikánů a se slovy o *Nilu* jako jejím symbolu (č. 6 *Jedna kapka vody*, č. 7 *Struna naladěna*).

- tempovými změnami uvnitř písňe (několikeré *ritardando X a tempo*); případně se objevuje střídání úseků různého metra i tempa – např.: Č. 3, 4, 6, 7, 13, 14.

- mollovým zakotvením; a to nejen u zhudebnění melancholicky laděných básní (č. 2, 4, 8, 10, 13), ale i těch, které jsou veselé základní nálady (s možným posunem či relativizací v průběhu): Č. 1, 5, 11, 12.

Srovnáme-li Bendlův hudební jazyk evokování cikánského a exotického s výčtem prostředků, jaké bývají k tomuto účelu užívány v hudbě 19. století dle D. Scotta<sup>39</sup>, zjistíme, že Bendl pracuje „standardním“ způsobem. Využívá tedy v podstatě všechny obvyklé prostředky, aby ve svých Cigánských melodiích hudebně zpřítomnil představy o *cikánském*. Scott jmenuje především výraznější užití zvětšené sekundy, zvýšené kvarty, tečkovaný rytmus a virtuozní quasi nástrojové pasáže. Tyto elementy často hudebně zastupovaly *maďarský styl* a *cikánskou hudbu*, styly, které po dlouhou dobu (část 18. a 19. století) splývaly v jedno. U Bendla se také objevují postupy, které Scott považuje za všeobecnější hudební orientalismy 19. století, ať už ostinato, melismatická a zdobená melodická linka, trylky a disonantní melodické ozdoby, pohyb vnitřního tempa, mollové zakotvení, arpeggia či repetitivní rytmy.

### **„Slovník“ prostředků Bendlovy hudební interpretace textu**

Textové impulsy, ať již v rovině  *nálady, emocionální* či  *obsahové důležitosti* některých slov, nebo  *spojení evokující exotické představy* cikánského prostředí, hudby a zpěvu ... atd., jsou při zhudebnění autorem uchopovány specifickými hudebními prostředky. Ty pak v písničkách, právě ve spojení se zpívanými slovy, ve vzájemných vazbách dále hudebně dotvářejí jejich smysl. U Bendla můžeme tento „slovník“ prostředků hudebního dotváření v cyklu CMB přiblížit takto:

Pracuje s  **tvarováním zpěvní melodie či melodického hlasu klavíru; přímou hudební ilustrací** smyslu některých slov;  **dynamikou** zpěvního hlasu i klavírního

---

<sup>39</sup> Derek B. Scott, *Orientalism and Musical Style*, in: *Critical Musicology Journal-online*

doprovodu; **fragmentováním a opakováním** textových úseků či slov; **barevnými kvalitami harmonie a zahuštěnou harmonií mollového charakteru** (představa cikánského).<sup>40</sup>

Méně často, ale stále ve službách hudební interpretace textu, se také objevuje práce s **tremolem** klavíru (tradiční prostředek pro evokování a zpřítomnění dramatičnosti); **konkrétním způsobem deklamace** (sylobická či melismatická) uvolňování jinak převážně kvadraticky utvářené **mikrotektoniky**.

Ke zpřítomnění představy *cikánského* Bendlovi častěji slouží hudba specifického charakteru<sup>41</sup> – která je nejen jeho vlastním hudebním protějškem souhrnu představ o cikánské hudbě, povaze, temperamentu a způsobu života, ale určitá obdoba této hudby se ve velmi podobné funkci objevuje také u Antonína Dvořáka, jak je podrobněji pojednáno v následující kapitole.

---

<sup>40</sup> Pro konkrétnější představu o užití těchto i dalších prostředků k hudebnímu dotváření (interpretaci) smyslu textu – viz např. dílčí závěry za analýzami jednotlivých písní.

<sup>41</sup> A to hudba většinou sudého metra, skočného tanečního charakteru, s častějším mollovým zakotvením zahuštěné harmonie a s užitím hojněji exponovaného vztahu zmenšeného septakordu sedmého stupně k dané tónině. K těmto prostředkům dále přistupuje ostrá artikulace, mnohé melodické ozdoby a silná dynamika.

# Cigánské melodie Antonína Dvořáka

## Základní informace a kontext

*Cigánské melodie* op. 55 vznikaly pravděpodobně v lednu až únoru 1880<sup>42</sup>. Dvořák je komponoval pro vídeňského tenoristu Gustava Waltera (1834-1910), který je také poprvé uvedl na svém koncertě ve Vídni 4. 2. 1881.

Pro své zhudebnění vybral sedm básní z Heydukových *Cigánských melodií*, které vyšly spolu s dalšími básněmi v r. 1859 v knize nazvané „*Básně*“.

### Básně vybrané Dvořákem pro zhudebnění:

V Dvořákově cyklu číslo	Textový incipit:	V Heydukově sbírce číslo:
1.	<i>Má píseň zas mi láskou zní</i>	39
2.	<i>Aj! Kterak trojhranec můj</i>	55
3.	<i>A les je tichý kolem kol</i>	10
4.	<i>Když mne stará matka</i>	21
5.	<i>Struna naladěna</i>	6
6.	<i>Široké rukávy</i>	34
7.	<i>Dejte klec jestřábu</i>	18

K dispozici je kritické vydání z roku 1955<sup>43</sup>. Jarmil Burghauser ve svém tématickém katalogu eviduje Cigánské melodie (dále jen CM) pod číslem 104<sup>44</sup>.

První vydání Cigánských melodií je z roku 1880 – písně vyšly německy u Simrocka v Berlíně, jako *Zigeunermelodien*<sup>45</sup>. Další vydání, z roku 1881, už přinášelo i český a

<sup>42</sup> J. Burghauser v tématickém katalogu uvádí: „18. I (?) - 23. 2. (?)“ - Jarmil Burghauser, Antonín Dvořák, Thematický katalog, 2. vyd., Praha 1996, s. 190.

Dokončeny byly (včetně změn vycházejících z podnětu Simrockových spolupracovníků) pravděpodobně až v květnu nebo červnu 1880, jak je možné zjistit v korespondenci:

20.6. 1880 Simrock pozitivně hodnotí provedené změny a oznamuje, že CM jsou již v tisku – M. Kuna (ed.) a další, Antonín Dvořák, Korespondence a dokumenty, sv. 5, Praha 1996, s. 247.

<sup>43</sup> Jan Hanuš (ed.) a další, Antonín Dvořák, Cigánské melodie op. 55, Praha 1955.

<sup>44</sup> Jarmil Burghauser (cit. v pozn. 42) s. 190 -194

<sup>45</sup> Anton Dvořák, Zigeunermelodien op. 55. Ausgabe für hohe/tiefe Stimme, Simrock Berlin, 1880.



anglický text<sup>46</sup>. Český text tohoto vydání se v mnoha místech liší od původního textu Heydukových básní a pozměnil jej pravděpodobně sám Dvořák<sup>47</sup>.

Výraznější odchylkou je přikomponování zhudebnění celé další sloky v písni č.1. K té navrhl německý text Robert Keller<sup>48</sup>, ediční poradce Simrockovy vydavatelské firmy. Dvořák tento podnět přijal a přikomponoval t. 22-30. Český překlad tohoto úseku je pravděpodobně prací A. Heyduka.<sup>49</sup>

## Kontext

V rámci Dvořákovy **písňové tvorby** předcházely CM: *Cypřiše* (Gustav Pflieger-Moravský, 1865), ze stejného roku pocházejí i *Dvě písně* na slova Adolfa Heyduka. Stále ještě neopusované *Písně na slova Elišky Krásnohorské* (1871) obsahovaly vedle tří dalších písní i písně *Proto (Darum)* a *Přemítání (Erwägung)* vydané později jako *Vier Lieder op. 9* se dvěma Dvořákovými *Večerními písněmi*. V roce pak 1871 vznikly jednotlivé písně na slova K. J. Erbena *Sirotek* (op. 5) a *Rozmarýna*, roku 1872 *Čtyři písně na slova srbské lidové poezie* (op. 6) a *Písně z Rukopisu Královédvorského* (op. 7). Po pětileté pauze v písňové tvorbě Dvořák píše *Večerní písně (1876, Vítězslav Hálek)* op. 3, 9 a 31. V následujících letech 1877 a 1878 vznikaly duchovní vokální skladby: *Ave Maria* (op. 19-B) a *Hymnus k Nejsvětější Trojici*.

Domnívám se také, že pro kompozici písní je u skladatele velmi důležitá zkušenost na poli **vokální hudby vůbec, především pak opery**, která zásadním způsobem obohacuje jeho možnosti v oblasti práce se smyslem zhudebňovaného textu a také hudební prostředky evokování nejrůznějšího typu *prostředí, charakteristického a exotického*.

V roce 1880 má tedy Dvořák za sebou například tyto vokální skladby: *Opery Alfred* (1870), *Král a uhlíř* (1871, 1874), *Tvrde palice* (op. 17, 1874), *Vanda* (op. 25, 1875), *Šelma sedlák* (op. 37, 1877). Kantátové kompozice: *Hymnus „Dědicové Bílé hory“* (op. 30, 1872, 1880, 1884), *Stabat Mater* (op. 58, 1877), *Žalm 149* (op. 79, 1879, 1887), různé sbory a také *Moravské dvojzpěvy* (op. 20, 1875, op. 29, op. 32, 1876, op. 38, 1877, a capella 1880).

<sup>46</sup> Anton Dvořák, „Cigánské melodie“ / Zigeunermelodien / Gypsy Songs op. 55. Ausgabe für hohe/tiefe Stimme, Simrock Berlin, 1880. Označení roku tedy bylo ponecháno jako 1880, dále jsou uvedeny informace: „Dichtungen von Adolf Heyduk. (Translated into English by Natalia Macfarren)“.

<sup>47</sup> Otakar Šourek, Cigánské melodie [předmluva], in: Jan Hanuš (ed.) a další, Antonín Dvořák, Cigánské melodie op. 55, Praha 1955, s. V- VII, zde s. V.

<sup>48</sup> V dopise Dvořákovi z 5. 5. 1880. Nalezneme zde jednak tento návrh, jednak zmíněné určité výhrady k deklamaci v č. 3 a také návrh možného způsobu nápravy.

- in: Milan Kuna (ed.) a další, Antonín Dvořák, Korespondence a dokumenty, sv. 5, Praha 1996, s. 239-41  
<sup>49</sup> Tamtéž.

Z hlediska širšího kontextu CM vznikaly v roce 1880, v tzv. slovanském období Dvořákovy tvorby a v době vyhrocujícího se nacionalismu v rámci Rakousko-Uherska. Někteří badatelé proto spatřují v Dvořákově rozhodnutí ke kompozici CM způsob, jakým mohl v analogii s *cigánstvím* Heydukových básní vyjádřit pocity českého národa v rámci monarchie<sup>50</sup>.

Jako dílo inspirované *cikánským* patří Heydukovy *Cigánské melodie*, podobně jako jejich Dvořákovy zhudebnění, do široké škály uměleckých počínů, v nichž tento soubor představ v 19. století znovu ožívá<sup>51</sup>. Estetickému cítění své doby vyhovuje představa cikánského svou nespornou *exotičností*, která byla po celé 19. století stále oblíbená. Doznívajícímu romantismu pak mnohými dílčími motivy, jako je například putování a hledání dávné ztracené vlasti, také představami o spontánním prožívání, sepětí s přírodou a hudbou.

## Stav pramenů a literatury

Autograf CM je uložen v NM-ČMH-MAD pod inventárním číslem 1658 inventáře S 76<sup>52</sup>. Rukopis je nadepsán *Zigeunermelodien, op. 55* a obsahuje všechny písně v konečném řazení, jak je známe z notového vydání<sup>53</sup>.

Fragment písně č. 3 (*A les je tichý*) má inv. č. 1659, jedná se o jednostránkový rukopis s německým textem, nadepsaný rovněž *Zigeunermelodien*.

První vydání je dostupné například v Národní knihovně v Praze<sup>54</sup>.

V dobových periodikách, na které odkazuje J. Burghauser v tématickém katalogu<sup>55</sup>, nalezneme kromě anoncí vydavatelů inzerujících notová vydání CM<sup>56</sup> také krátká oznámení o chystaných koncertech či zprávy o nich<sup>57</sup>. Objevuje se také výtka adresovaná skladateli, že vydal své písně pouze s německým textem<sup>58</sup>. Po vydání not s anglickým a

<sup>50</sup> Otakar Šourek (cit. v pozn. 47), s. VII.

<sup>51</sup> O inspiraci skladatelů 19. století cikánským hovoří podrobněji například Václav Flegl – FLEGL 2003, s. 15-19.

<sup>52</sup> Olga Čechová, Jana Fojtíková: Antonín Dvořák, Inventář fondu S 76, Praha 1981, s. 225

<sup>53</sup> Uvedeno je tu také datum 18/1 1880 a titul *Zigeunermelodien* je doplněn slovy „von Adolf Heyduk“.

<sup>54</sup> Systémové číslo: 001878657

<sup>55</sup> Jarmil Burghauser (cit. v pozn. 42)

<sup>56</sup> Dalibor III, Praha 1881, č. 6, s. 48 a č. 33, s. 268

<sup>57</sup> Dalibor III, Praha 1881, č. 6, s. 46

Dalibor IV, Praha 1882, č. 29, s. 227

<sup>58</sup> Dalibor II, Praha 1880, č. 28, s. 222: „...Že jsou básně ty překladem z češtiny, o tom nikde není zmínky, text jest pouze německý, jako vůbec náš český skladatel Antonín Dvořák nikdy se o to dosud nestaral, aby vedle německého i českému textu místo bylo popřáno [...]. Bylo by záhodno, aby Dvořák i v tomto ohledu konečně Smetanův ráz si osvojil.“

českým textem nalezneme v Daliboru připomenutí oné výtky a souhlasnou zmínku s poděkováním Dvořákovi<sup>59</sup>. V Daliboru z října roku 1882 se v kritice koncertu nazvané „*Dvořákův večer*“ v *Táboře*<sup>60</sup> dočteme o nadšeném přijetí provedených skladeb, včetně dvou písní z CM.

### **V následujícím oddíle uvádím chronologický přehled literatury o Cigánských melodiích a shrnuji pohled na ně, jaký se tu objevuje:**

**Jaromír Borecký** o CM pojednává ve studii Antonín Dvořák v písni ze sborníku *Umělecké besedy*<sup>61</sup>. Zdá se, že pro Boreckého (a asi nejen pro něj) byl vznik těchto písní na německý text velmi citlivé téma – tvrdí dokonce, že Dvořák CM na němčinu určitě nekomponoval<sup>62</sup>. Když informuje o jejich prvním vydání, tak zamlčuje skutečnost, že vyšly nejprve pouze s německým textem a říká, že to bylo v roce 1880 a vydány byly s textem německým, anglickým a českým.<sup>63</sup> Celkově o charakteru CM Borecký říká, že tvrzení, že by tu snad byla hudba v rozporu s textem „*stává se tu bezpředmětnou frází*“.<sup>64</sup> V písních vidí vlivy slovenské hudby a rysy *písně národní*, o celkovém výběru se vyjadřuje tak, že Dvořák volí ty texty, které opěvují svobodu a takové, které vyjadřují cigánovu lásku k hudbě<sup>65</sup>. Objevuje se také pozdější častá představa o Dvořákovi – názor, že právě taková látka Dvořáka vábila proto, že byl sám „*velké děcko nezkažené přírodou*“. Borecký také charakterizuje jednotlivé písně; mezi čísla 2 (*Kterak trojhranec můj*) a 5 (*Struna naladěna*) spatřuje určitou příbuznost v invenci<sup>66</sup>, u čísel 2 a 7 (*Dejte klec jestřábu*) si všímá určitých deklamačních nesrovnalostí. Čtvrté číslo (*Když mne stará matka*) považuje za perlu sbírky a české písně vůbec, dokonce za celosvětově nevšední – říká, že „*není tak něžné písně*“<sup>67</sup>. Za jeden z důkazů zdařilosti CM Borecký považuje skutečnost, že 've světě byly považovány za písně národní'<sup>68</sup>.

**Otakar Šourek** charakterizuje CM v druhém díle své velké monografie<sup>69</sup>. Všímá si řazení písní v cyklu, kde se tak střídá vážný tón a radostné nadšení, ale i „*šibeniční, drzý*

<sup>59</sup> Dalibor III, Praha 1881, č. 1, s. 7: „...*Jsme za to povděční skladatelů, neboť tím odpadne nebezpečí, že by skladby jeho mohly býti odcizeny naší hudební literatuře.*“ (Redaktor – V. J. Novotný)

<sup>60</sup> Dalibor IV, Praha 1882, č. 29, s. 227

<sup>61</sup> Jaromír Borecký, Antonín Dvořák v písni, in: Kolektiv autorů, Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě, Praha 1912, s. 249-306. Dále jen BORECKÝ 1912.

<sup>62</sup> BORECKÝ 1912, s. 297.

<sup>63</sup> Tamtéž.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 296.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 297.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 298.

<sup>67</sup> Tamtéž.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 299.

<sup>69</sup> Otakar Šourek, Život a dílo Antonína Dvořáka, sv. II, Praha 1928, s. 92-94. Dále jen ŠOUREK 1928.

*vtip*<sup>70</sup>. Jako stěžejní téma prý v CM vystupuje opěvování svobody a volnosti a také cigánova láska ke zpěvu<sup>71</sup>. Celkově CM hodnotí jako vzestupný krok ve vývoji Dvořákovy písňové tvorby. Zpěvní melodie se tu dle Šourka stává vůdčí složkou a určitým způsobem také vystihuje text.<sup>72</sup> Objevuje se tu i určité přiblížení Dvořákových způsobů uchopení zhudebňovaného textu: Šourek si všímá proměn nálady a jejích odstínů, mnohdy na pozadí stroficky komponované písně; také užití některých 'nástrojových prvků *slovenské hudby*'<sup>73</sup>. Vedle drobných charakteristik jednotlivých písní Šourek přináší informaci o vzniku CM a jejich dedikaci G. Walterovi (Šourek uvádí *Waltherovi*), který je také poprvé provedl. Zmiňuje také skutečnost, že byly komponovány na německý překlad Heydukových básní.<sup>74</sup>

**John Clapham** spatřuje v CM vrchol Dvořákovy písňové tvorby<sup>75</sup>; klavírní doprovod podle něj písním hodně přidává, vnáší sem často živý a svérázný taneční charakter. Dále si Clapham cení kvality v utváření zpěvní linie, jmenovitě v č. 3 (*A les je tichý*) a 4 (*Když mne stará matka*). Celkově se dle Claphama hudba CM příliš nepodobá romské hudbě, jak ji známe, ale ztělesňuje určité elementy cikánského, a přitom je to čistě Dvořáková hudba<sup>76</sup>. Clapham se také vyjadřuje k dataci vzniku písní, domnívá se, že vznikaly 18. 2. -12. 2. 1880 a že skladatelova datace pravděpodobně není přesná<sup>77</sup>.

**Klaus Döge** ve své monografii<sup>78</sup> uvádí kromě základních informací také některé zajímavé podrobnosti o CM: Například, že v říjnu roku 1880 Dvořák žádá Simrocka o přidání českého textu do notového vydání<sup>79</sup>. Píše také o úspěšném uvedení dvou písní z CM v Anglii a o jejich nadšeném představení anglickému publiku v *Musical Times* z roku

---

<sup>70</sup> ŠOUREK 1928, s. 92. V tomto smyslu se Šourek vyjadřuje o písni č. 2 (*Kterak trojhranec můj*) Na s. 93 tu o této písni uvažuje podrobněji a spatřuje v ní groteskní tón, kde nálada kolísá mezi ironií a hlubokou vážností.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 92.

<sup>72</sup> Tamtéž.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 93: „...zejména charakter cymbálu hojně je napodoben a trefně vystižen...“.

<sup>74</sup> Tamtéž.

<sup>75</sup> John Clapham, Antonín Dvořák, *Musician and Craftsman*, London 1966 (dále jen CLAPHAM 1966) , s. 239. Následující charakteristiky jsou citovány či parafrázovány v překladu.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 233.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 232.

Otakar Šourek také považuje datum na rukopise spíše za omyl, domnívá se naopak, že písně vznikaly na konci ledna 1880 – ŠOUREK II, s. 92- poznámka pod čarou.

Srov. též s údaji podle Burghausera – viz pozn. 42.

<sup>78</sup> Klaus Döge, Antonín Dvořák. *Leben-Werke-Dokumente*, Zürich 1997. Dále jen DÖGE 1997.

<sup>79</sup> DÖGE 1997, s. 198.

Jedná se o Dvořákův dopis Simrockovi ze 14. 10. 1880.

-in: Milan Kuna (ed.) a další, Antonín Dvořák, *Korespondence a dokumenty*, sv. I, Praha 1987, s. 231-232. ( citováno respektive parafrázováno z českého překladu edice): '[Cigánské melodie] jak se dovidám jsou zde v Čechách žádány a odběratelé si žádají český text'. Simrock by prý tímto nic neztratil a Dvořák by velmi potěšil, neboť, jak píše Dvořák: „jsem přece také povinen pozorností svým krajanům, aby také oni mohli moje písně zpívat v české řeči.“

Dopis je pravděpodobně také reakcí na důtklivé upozornění v tisku – viz Dalibor 1880, č. 28 – cit. v pozn. 58.

1881 v článku Josepha Benneta.<sup>80</sup> K přepracování písně č. 1 (*Má píseň zas mi láskou zní*) Döge uvádí dopis Simrockova spolupracovníka Roberta Kellera, v němž je Dvořákovi poslán návrh, vzešlý od A. Joachimové, přikomponovat kontrastní střední díl k písni (která je již teď velmi krásná), třeba v dur, a zdvořile je navržen text: „*Mein Lied ertönt voll Wanderlust in grünen Waldeshallen / und auf der Puszta weitem Plan lass frohen Sang ich schallen.*“<sup>81</sup>

**V hudební encyklopedii** The New Grove Dictionary of Music and Musicians<sup>82</sup> Döge krátce CM charakterizuje: Expresivní využití zpěvního hlasu se zde prý často spojuje s barevným, mnohdy tanečním doprovodem klavíru. Někdy je tu imitována hra na cimbál. V č. 4 (*Když mne stará matka*) zajímavě kontrastuje metrum zpěvního hlasu s neobvyklým doprovodem klavíru<sup>83</sup>.

O prostředcích hudebního ztvárnění exotického ve Dvořákových CM, ale také v pojetí dalších autorů, pojednává podrobněji Marta Ottlová a Milan Pospíšil<sup>84</sup>.

## Zhudebňovaný text, verze notových vydání

Dvořák při zhudebňování Heydukových Cigánských melodií, ve srovnání například s K. Bendlem, ve větší míře zasahuje do textu básní. Bendl spíše nemění konkrétní slova a pracuje s daným textem, nakládá s ním pak podle skladatelských potřeb – objevuje se opakování různých textových pasáží, fragmentování některých úseků atd. Česká verze dobového Simrockova vydání<sup>85</sup> Dvořákových *Cigánských melodií* se ale od Heydukovy básnické předlohy mnohdy výrazněji liší. Obměňována jsou některá konkrétní slova, pravděpodobně z důvodů lepší zpěvnosti textu. Na přání nakladatele a radu interpretů<sup>86</sup> byla u písně č. 1 *Má píseň zas mi láskou zní* dokonce doplněna celá střední sloka.

V analytické části této práce uvádím vždy znění původní Heydukovy básně a vedle něj text, jaký nakonec Dvořák zhudebnil, respektive dodatečně přidal k německému – tedy český text Simrockova dobového vydání. A to v podobě (pokud to je možné) bez

<sup>80</sup> DÖGE 1997, s. 216, pozn. 317.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 363. Dopis R. Kellera Dvořákovi z 5. 5. 1880.

<sup>82</sup> Klaus Döge, Dvořák, Antotnín (Leopold), in: Stanley Sadie + John Tyrrell (ed.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. vyd., sv. 7, London 2001, s. 777-814

-Týž autor vypracoval heslo o Dvořákovi i pro encyklopedii Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Klaus Döge, Dvořák, Antotnín (Leopold), in: Ludwig Finscher (ed.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. vyd, sv. 5, Kassel 2001, sl. 1737-1785.

<sup>83</sup> Klaus Döge (cit. v pozn. 82), s. 799

<sup>84</sup> Marta Ottlová-Milan Pospíšil, K repertoáru exotismů v české hudbě 19. století, in: K. Bláhová a V. Petrbock (eds.), Cizí, jiné a exotické v české kultuře 19. století, Praha 2008, s. 339-353, zde s. 348-349

<sup>85</sup> Anton Dvořák, „Cigánské melodie“ / Zigeunermelodien / Gypsy Songs op. 55. Ausgabe für hohe/tiefe Stimme, Simrock Berlin, 1880

<sup>86</sup> Viz pozn. 48.

opakování a fragmentování textu aby byla možnost přehledného srovnání těchto verzí. V přílohách uvedených za touto kapitolou uvádím plné znění vydaných textů Dvořákových písní, tedy: České Simrockovy verze, německé verze téhož vydání a také německé verze kritického vydání z 50. let 20. století<sup>87</sup>. Toto kritické vydání přejímá původní češtinu v podstatě beze změn, avšak pro mezinárodní prodej uvádí cizojazyčné texty, mimo jiné i německý. Poněkud překvapivé bylo zjištění, že tento německý text (dále jen „Njkr“) je do značné míry novým přebásněním (autorem je Bronislav Wellek<sup>88</sup>), ačkoli máme k dispozici původní Heydukovo německé přebásnění pro první vydání CM. (Tuto původní německou verzi dále označuji jako „NJ1“). Některé odlišnosti jsou spíše drobné a v rovině konkrétních slov, jiné však zásadněji mění obraznost NJ1. Mnohé pasáže byly také z Heydukova německého textu doslovně převzaty. Wellek vrací někdy průběh obraznosti textů blíže k českým básním, obvykle pokud se Heyduk v NJ1 více se svým přebásněním odchýlil a vytvořil samostatnější německý text. Není ale jasné, zda takové úpravy byly nutné, neboť NJ1 je velmi přirozeně působícím plynulým textem, na který Dvořák své CM přímo komponoval.

Pro účely této práce a uvažování o *způsobu uchopení textu při jeho zhudebnění* považuji za stěžejní především český text prvního vydání a jeho německé přebásnění. NJ1 má tedy pro mě přednost před Njkr. V průběhu analýz jednotlivých písní se zamýšlím nejen nad českým textem, ale také nad původní německou verzí, na kterou byly CM komponovány. (Komentáře k rozdílům němčiny užitě pak v Njkr uvádím z praktických důvodů převážně v podčarových poznámkách.) Závěry, k jakým jsem z tohoto hlediska pro jednotlivé písně dospěla, jsou vztažené především na slova zkoumané *české verze*, která byla k CM přidána pravděpodobně na Dvořákovu žádost, a tedy i pod jeho dohledem<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Jan Hanuš (ed.) a další (cit. v pozn. 43)

<sup>88</sup> Jak upozorňuje také Kateřina Záhorová ve své seminární práci. Autorka si všímá i skutečnosti, že v kritické edici Dvořákových CM není o důvodu tohoto zásahu žádná zmínka - K. Záhorová, Cigánské melodie op. 55 Antonína Dvořáka. Seminární práce ÚHV FF UK, Praha 2001, s. 9.

<sup>89</sup> Dvořákův dopis Simrockovi z 14. 10. 1880.

## Analytická část

### Č. 1 Má píseň zas mi láskou zní Rozbor zhudebňovaného textu<sup>90</sup>

Má píseň hlučně láskou zní,  
když starý den umírá,  
a chudý mech kdy na šat svůj  
si tajně perle sbírá.

*Má píseň zas mi láskou zní,<sup>91</sup>  
když starý den umírá,  
a chudý mech kdy na šat svůj  
si tajně perle sbírá.*

*Má píseň v kraj tak toužně zní,  
když světem noha bloudí;  
jen rodné pusty dálnou  
zpěv volně z ňader proudí.*

Má píseň hlučně láskou zní,  
když bouře běží plání;  
když těším se, že bídy prost  
dlí bratr v umírání.

*Má píseň hlučně láskou zní,  
když bouře běží plání;  
když těším se, že bídy prost  
dlí bratr v umírání.*

Text písně tvoří tři sloky o čtyřech verších. Liché verše mají vždy rozměr osmi slabik, sudé jsou sedmislabičné. Ukončeny jsou za pomoci přerývaného rýmu (můžeme jej znázornit jako *abcb*). Metroritmiku textu určuje pravidelná daktylotrochejská stopa, která je zároveň obohacována určitým posunem akcentů – jednak díky krátkým nepřízvučným slovům na začátcích veršů (*Má, když, a, si, jen...*), jednak častějším užitím přízvučných (mužských) závěrů na krátkých slovech jako *zní, svůj*.

V první sloce je vykreslena scénérie končícího dne a večerní rosy, text je ožívován uplatněním konkrétních překvapivých metafor: „*den umírá*“; „*a chudý mech kdy na šat*

<sup>90</sup> Tentokrát „zhudebňovaný text“, protože oproti původní básni Dvořák nakonec zhudebnil tři sloky – na návrh paní Joachimové a Šimrockových edičních poradců.

<sup>91</sup> V původním textu Heydukovy básně nalezneme tvar: „...*hlučně láskou zní*“.

*svůj | si tajně perle sbírá.*“ . Nad touto krajinou se vznáší cikánova píseň, naplněná láskou. Evokována je tak poklidná nálada začínající noci, mísená je s představami specificky „cikánského“ – citem naplněného zpěvu ve volné krajině.

Slova druhé sloky hovoří privátnějšími tóny. Píseň, která zní krajem, již není naplněná jen láskou, ale i *touhou*. Ve spojení s dalšími verši pak tato *touha* v náznaku evokuje také pocit stesku po rodné zemi a lásky k ní: „*Má píseň v kraj tak toužně zní, | když světem noha bloudí;...*“ Ačkoli je dále zmíněna *rodná pusta*, přeznívá tu přesto chvilkově i představa jakési dávné, prapůvodní domoviny naznačené mezi řádky. Slova posledního verše pak navracejí vyznění sloky k poklidné atmosféře, kdy nad důvěrně známou krajinou zní zpěv: „*jen rodné pustý dálnou | zpěv volně z ňader proudí.*“

Po obrazných náznacích prvních dvou slok, které setrvávají v základní náladě a jí blízkých odstínech, se ve 3. sloce objevuje výraznější dramatizace: „*Má píseň hlučně láskou zní, když bouře běží plání;*“ První dvojverší působí zároveň jako gradace směrem k zaznění pointy: „*když těším se, že bídy prost | dlí bratr v umírání.*“ Z ní vystupuje naděje, že ve chvíli poslední nebude cikánův *bratr* strádat a že spočine v míru.

## **Analýza písně**

Píseň je uvedena šestitaktovou **introdukcí** klavíru, v níž v hlavní tónině g-moll a celém taktu společně zní figurovaný sextolový (později triolový) motiv v pravé ruce a akordické rozklady v levé ruce. Introdukce nastupuje v silné dynamice a s vysokou polohou pravé ruky klavíru a evokuje tak dramatičtější náladu a určitou divokost – také díky rychlému pohybu sextol a harmonické charakteristice úseku. Hudebně je tak anticipována a dotvářena představa prostředí a exotické – cikánské hudby. V t. 3 jsou původní sextoly tremolového charakteru fragmentovány na terciové záchvěvy s šestnáctinovým zdvihem a klesají do nižší polohy za stále se ztišující dynamiky. Levá ruka hraje artikulačně ostřejší terciové příznávky, bez pedalizace, ve staccatu a v rytmizaci velkých triol s osminovými pauzami. V t. 4 se do pravé ruky vrací opět sextolový pohyb, zde již za nízké dynamiky a v hluboké poloze (malá oktáva) se specifickou temnou barvou, která výrazněji zní v t. 5, kde se do obou rukou klavíru dostávají sextolové figurace (levá ruka střídá tónický a dominantní stupeň v g-moll).

Harmonie má v introdukcii určující charakter, její tvrdá barevnost je dána střídavým chromatickým obohacováním tónin v sextolových pasážích a také celkovým výběrem harmonických prostředků, konkrétně častějšího užití zmenšeného septakordu VII. stupně: V t. 1 je v sextole pravé ruky střídána tónická harmonie g-moll a tóny *a, cis*, v druhé polovině taktu



zní zmenšený septakord VII. stupně k dominantě, obohacovaný střídáním s tóny dominanty *fis*, *a*. Poslední šestnáctinový souzvuk t. 1 pak nechá dominantě opět letmo a v náznaku zaznít (*d*, *fis*). V 2. taktu zní harmonie zmenšeného VII. stupně k hlavní g-moll, a to postupně ve dvou různých obratech, v sextolách pravé ruky je obohacována střídáním s tóny hlavní tóniny g-moll – nejprve g, následně s tóny *b*, *d* v druhé polovině t. 2. Jasnější tónické ukotvení zní v t. 3, vystřídáno záhy VI. stupněm Es, mollovou subdominantou *c* a zmenšeným VII. stupněm. Ve fragmentovaných pasážích původních sextol jsou i zde harmonické funkce obohacovány střídavými chromatickými tóny. V t. 4-5 je již upevňována tónická harmonie prostřídáním s dominantou, za stálého chromatického obohacování, jaké již bylo popsáno.

Introdukce vyústí do arpeggiováných akordů (tónický kvintakord) na taktových dobách (od pol. t. 5) v mírné dynamice a připravuje tak nástup zpěvu.

Zároveň úsek t. 5-6 hudebně interpretuje představu pěvce, hrajícího také na nějaký strunný nástroj, a anticipuje tak smysl slov 1. verše, zpívaných na začátku 1. zpěvního dílu: „Má píseň zas mi láskou zní...“.

Zhudebnění **1. sloky básně** začíná v t. 7 (zdvihem na poslední osmině t. 6).

Dominuje zde smysl slov *Má píseň* a *zní*, který je hudebně dotvářen především tvarováním zpěvní linky, v její melodické a rytmické kvalitě, jež spoluutvářejí celkově kantabilní charakter. V klavíru jsou kombinována dvě pásma: Levá ruka hraje arpeggiované akordické rozklady a pravá ruka v druhých polovinách taktů připomíná sextolové figurace. Ve spojení se slovy prvního verše zde tyto figurace působí zčásti i jako další hudební interpretace zmiňovaného *zpěvu*. V t. 8 je harmonickými prostředky ozvláštňeno slovo *láskou* a je tak jemně interpretován jeho smysl: Z výchozí g-moll se zde ocitáme v tónině VI. stupně, barevně zajímavé Es dur. Pro německý text prvního vydání můžeme tuto charakteristiku rovněž považovat za platnou – rozložení obrazů tu odpovídá, na vrcholu v Es dur zní slovo *Liebespsalm*.<sup>92</sup>

Druhý verš „*když starý den umírá*“ (t. 9-10) je uchopen mírně kontrastující hudbou, především stupňovitě tvarovanou melodií zpěvu v pravidelnějším rytmu a následným výrazným skokem sestupné oktávy v t. 10, na slově *u-mí-rá*.

Textová verze NJ1 přináší slova: ...“*beginnt der Tag zu sinken*“, přičemž slovo *sinken* připadá na oktávový pokles v t. 10, který tak získává až ilustrující rozměr konkrétního hudebního dotváření smyslu tohoto slova.<sup>93</sup> Dramatická oživující metafora českého verše je tak spíše výrazně deklamována, za pomoci silné dynamiky a konkrétního tvarování zpěvní linky. Harmonie se z tonálního centra Es posouvá do B dur (t. 9, slova *den umírá*), po

<sup>92</sup> V kritické edici (NJkr) najdeme stejná, z prvního vydání převzatá slova pro celou první sloku textu, přizpůsobená pouze současné pravopisné normě (viz oba texty v přílohách k této kapitole, na s. 150-153).

<sup>93</sup> NJkr uvádí stále text shodný s NJ1.

zaznění její dominanty a ztišení dynamiky s koncem t. 10 zazní průchodně dominantu k hlavní g-moll a navrací tuto tóninu.

Za předepsaného *piana* a v hlavní tónině pak zní zhudebnění 3. verše: „*a chudý mech kdy na šat svůj...*“ (t. 11-13). Melodická linka zpěvu pomocí triol variuje tvar z t. 7-8, její nástup je posunut tak, že zní po anticipujících triolách pravé ruky klavíru. Obrys zpěvní respektive klavírní melodie má zde již nápadnější modální či pentatonický charakter a vnáší sem hudební dotváření představy zvláštní, exotické hudby. Levá ruka stále podporuje taktové doby akordy v arpeggiovém rozkladu a připomíná tak představu doprovodného nástroje pro zpěv, pravděpodobně strunného. Harmonický průběh t. 11-15 je řešen obdobně jako v t. 7-8, nepatrně odlišný je zde závěr úseku, kde za silné dynamiky vyústí harmonie do hlavní tóniny přes B dur později do její dominanty F, která je pak s taktom 15 rozvedena do hlavní g-moll.

Z hlediska funkční harmonie bychom tento spoj mohli popsat jako rozvedení dominanty do mollového VI. stupně, tedy klamný spoj. Zde se však jedná o způsob návratu do tóniky g-moll, u něhož je nápadnější modální vyznění tohoto spoje (F dur-g-moll), evokující do určité míry představ lidové hudby.

Melodická linka zpěvu v t. 13-15 volněji variuje tvar z t. 9-10, klavír hraje arpeggio příslušných akordů na taktových dobách (zde již pravá i levá ruka) a nechává tak výrazně zaznít zpívanému textu: „*si tajně perle sbírá*.“ a připomíná opět představu pěvce písni hrajícího na doprovodný nástroj.

Slova z NJ1 „*Und wenn das Moos, der welke Halm Thauperlen heimlich trinken.*“ jsou rovněž spíše výrazně deklamována, za stálého zpřítomňování základních obrazů – *zpěv, hudba, pěvec*; obraznost tu probíhá podobně jako v českém textu.

V t. 15 je pod posledním tónem zpěvu přepojen nástup klavírní **mezihry**. Zde je citován hudební materiál introdukce, s odlišným řešením 1. poloviny t. 18 (srov. s t. 4), kde fragmentovaná podoba figurací pokračuje dalšími posuny a vyústí pak do citovaného tvaru v jeho druhé půli. Spolu s hudbou introdukce se sem navrací divočejší charakter určený především tvrdší barevností tónového materiálu. Také celkově silnější zvuk daný vedle předepsané dynamiky i užitou pedalizací. Podobně jako v introdukci probíhá i zde postupné diminuendo směrem k nástupu dalšího zpěvního dílu.

Zestručnění mezihry i posun zpěvu ve zhudebnění 2. dvojverší o půl taktu působí proti převažujícímu kvadratickému utváření v této hudební ploše a rozvolňují dosud spíše pravidelnou výstavbu.

Mezihra klavíru díky citaci hudby introdukce opět hudebně evokuje představu zvláštní hudby, dramatické a temperamentní a anticipuje tak úvodní obraz následujícího dílu, jenž o

*písní* opět hovoří:

V t. 20 (respektive na zdvihu k němu) nastupuje **střední díl** písně. Zpočátku je i zde pravděpodobně chápáno jako dominující slovo *píseň*, Dvořák využívá shodné hudby, jaká s ním byla spojená ve zhudebnění 1. sloky. Díky této skutečnosti jsou výrazně deklamována první slova verše: „*Má píseň v kraj tak toužně zní,*“. Kantabilní utváření vokální linky i zde interpretuje smysl slova *píseň*. Záhy je však užito odlišného řešení harmonie i konkrétního melodického tvaru, které v t. 21 hudebně dotvářejí smysl slova *toužně* a zároveň zdůrazňují jeho zaznění: Přímým zazněním stejnojmenné dur (G dur) v t. 20 se stává tonálním centrem tato tónina. Upevněna je pomocí zmenšeného svého VII. stupně (t. 21 na slově *toužně*) a dominantou v tomtéž taktu.

V klavírním pásmu rovněž zní prostředky hudebního dotváření smyslu slov - v pravé i levé ruce jsou užita arpeggia, která sem opět výrazněji vnášejí onu představu *pěvce*.

Mírně odlišné vyznění získá úsek t. 20-21 s textem NJ1: „*Mein Lied ertönt voll Wanderlust*“<sup>94</sup>. S důrazem a harmonickým ozvláštňením v t. 21 tu zní spojení *voll Wanderlust*, které vypovídá o *radosti* z toulání se krajem. Konkrétním tónem

emocionálního vyznění se tato slova liší od českých, z nichž hovoří spíše touha po domovině (*toužně*) a nevyslovený stesk, naznačený mezi řádky: „*když světem noha bloudí*“.). Obě textové verze však mají společnou citovou sílu evokovanou tímto veršem.

V t. 22 na slovech „*když světem noha [bloudí]*“ se ve zpěvu objevuje úzkokroká melodie obloukového tvaru, v níž znějí jednotlivé slabiky textu s melismatickým ozvláštňením jejich deklamace, vždy na dvojicích osmin v legatu. Tento tvar vokální linky vychází z t. 9 prvního zpěvního dílu, je zde variován a je tu využito kontrastu durového tónorodu (G dur oproti g-moll). Odvozený tvar osminového oblouku pak opakuje pravá ruka klavíru v následujícím taktu 23, jako doprovod opakovaného tónu zpěvu (s melodickou ozdobou) se slovem *blou-dí*. Vedle určité motivické odpovědi tak nechává dále znít motorickému elementu tohoto úseku, který dále hudebně dotváří představu *bloudění* po světě vzbuzenou textem. (Podobně tak pod opakovaným tónem na slově *dálinou* v t. 25.) Celkovým charakterem hudby v t. 22-23 je evokována pozitivní, líbezná nálada, která dále dotváří smysl znějících slov – určována asi především byla smyslem 3. verše, s jeho cituplnou vzpomínkou na *rodnou pustu*. Slova tohoto verše: „*jen rodné pusty [dálinou]*“ jsou v t. 24 uchopena pomocí varianty tvaru z t. 22. Zde je však ve zpěvní lince vyklenut výraznější melodický oblouk s kvartovým skokem. Podpořeno je tak celkové kantabilní a líbezné vyznění, které tu také (i díky předepsanému *ritardandu*) podtrhuje deklamaci

<sup>94</sup> NJkr stále uvádí shodný text s NJ1.

zhudebňovaných slov. Smutnější nálada vzbuzená obrazem bloudění v cizí zemi (předchozí, 2. verš) spíše není hudebně dále interpretována.

Podobně mohou výše uvedené závěry (o t. 22-25) platit i pro spojení se slovy NJ1, která užívají obdobných obrazů, s konkrétnějším líčením jako: „*in grünen Waldeshallen*“ namísto českého *světem*. Líbezná hudba tohoto úseku tak umocňuje sdělení verše hovořícího o zeleném lesním království přírody.<sup>95</sup>

Ve zhudebnění závěrečného verše „*zpěv volně z nader proudí*“ v t. 26-28 dominuje melodický element. Ve zpěvu (a užitím odvozených tvarů i v klavíru) je výrazněji prokomponovaná hudební interpretace smyslu slov tohoto verše, zhudebnění jakoby tu bylo přímo zosobněním zpěvu. Smysl slov je dotvářen především ve tvarování zpěvní linky, které můžeme do jisté míry chápat i jako hudební ilustraci. Slova verše jsou zopakována dvakrát a díky tomu výrazně zazní jejich sdělení. První zaznění (t. 26) využívá melismatického ozvláštňování zpěvní melodie triolami v G dur, podruhé verš zní v terciové transpozici od *h* (na pozadí harmonie G dur a chvilkově paralelní e-moll). Slovo *prou-dí* je uchopeno pomocí delšího melismatu půlové noty a následujících osminových triol (t. 27-28), nejprve v G dur, záhy s přímým nástupem harmonie g-moll se třetí taktovou dobou. Takové zhudebnění přímo interpretuje smysl slov o *zpěvu proudícím z nader*. Velmi podobná spojení nalezneme v obou německých přebásněních.<sup>96</sup> *Radostný zpěv*, jenž má *zaznít* je to v případě NJ1 (*Lass' frohen Sang ich schallen*).

Celkově kvadratické utváření mikrotektoniky tohoto zpěvního dílu je výrazněji rozvolňováno zmíněným melismatem i samotným zopakováním taktu se zhudebněním 4. verše, také *ritardandy* v t. 24 a 28 (*molto ritardando*). Významněji je zde motivicky propojováno pásmo klavíru a zpěvního hlasu, ve srovnání s anticipacemi v prvním zpěvním dílu zde klavír naopak motivicky doslovuje to, co zaznělo ve zpěvu.

Zhudebnění 2. sloky původní Heydukovy básně, tedy **třetí zpěvní díl**, nastupuje hned v t. 28, bezprostředně po zaznění posledního tónu zpěvu sloky předchozí. Tímto napojením a vynecháním jakékoli mezihry je výrazněji rozvolňováno vnitřní utváření písně. Dvořák zde cituje hudbu 1. sloky, s menšími rytmickými obměnami ve zpěvním hlase a v harmonizaci do B dur, připravenou zazněním dominanty na konci t. 28 a s ozvláštňujícím a mírně dramaturgizujícím zmenšeným VII. stupněm na slově *láskou* (t. 30). Nápadnější změny nalezneme v utváření klavírního doprovodu. Jeho pohyb se v t. 29-30 zcela zastavuje a je redukován na střídání držených akordů ve velmi slabé dynamice. Autor

<sup>95</sup> Text NJkr přináší v tomto místě variantu: „*Wenn wir die Welt durchwallen*“, tedy slova vycházející spíše z českého textu tohoto úseku.

<sup>96</sup> „... *kann froh mein Sang erschallen*“ v případě NJkr.

zde nechává stranou smysl slova hlučně: „*Má píseň hlučně láskou zní*,“ a hudebně je přímo nereflektuje, naopak jej nechává výrazně znít díky nápadnému ztišení a soustředí se spíše na výraznou deklamaci celku verše a jeho výpovědi – ‘*píseň ...láskou zní*’. (Možným důvodem takového řešení jsou slova NJ1 (i NJkr) s textem: „*Mein Lied ertönt voll Liebe auch*,“). Dvořák tu předepisuje *pp* a střízlivý doprovod; pravděpodobně i proto, aby o to výrazněji zaznělo následující:

V t. 31-32 je totiž na pozadí volné citace hudby 1. díku v klavíru užito hudební ilustrace dramatického obrazu i smyslu konkrétního slova (*bouře a běží*), ve zhudebnění verše: „*když bouře běží plání*,“ (NJ1: „*wenn Haidestürme toben*,“<sup>97</sup>). Pravá ruka tu hraje tremolově opakované oktávy ve dvaatřicetinách, které zároveň stoupají a sledují melodický obrys zpěvu. Gradace v tomto úseku je podpořena i zesílením dynamiky. V t. 32 je pak podobnými zvukovými prostředky zdůrazňováno zaznění slova *plá-ní*, uchopeného oktávovým sestupným skokem zpěvu. Klavír zde na způsob trylku na spodní sekundě *e* opakuje tremolo střídaných tónů (zní tak drsněji působící malá sekunda *e-f*), nejprve v silné, později v zeslabené dynamice. Hudebně je tak dosloveno dotváření onoho dramatictějšího obrazu 2. verše (obdobně tak v obou německých verzích).

Především s důrazem na výraznou deklamaci slov pak zní zhudebnění závěrečného dvojverší v t. 33-37. Slova „*když těším se, že bídy prost | dlí bratr v umírání*.“ jsou tu převážně z hudebně formových důvodů uchopena hudbou citující z t. 11-15, drobné obměny nalezneme v klavírním doprovodu: Arpeggio nyní spojuje akordy levé i pravé ruky klavíru, společně s nimi zároveň zní ve vrchním hlase klavíru melodická anticipace zpěvní linky. V t. 35 si pak odlišný text této sloky vyžádal obměněné rytmické řešení zpěvní linky – anticipaci na slově *dlí*. (V německých verzích spojení *des Bruders*).<sup>98</sup> V samotném závěru sloky i písně je pak díky předepsanému *ritardandu* propůjčena určitá větší závažnost slovům „*dlí bratr v umírání*“.

Poslední dvojverší zní i v obou německých verzích se závažností, která podporuje jejich smysl. Zároveň vystoupaní zpěvní melodie a výrazný celkový závěr v t. 35-37 (ač zajisté dané i citací hudby 1. zpěvního dílu) dále umocňují i konkrétní sdělení závěrečného verše: [*Wenn sich zum letzten Lebenshauch*] / [*Wenn sich befreit zum letzten Hauch*] *des Bruders Brust gehoben!*“.

Klavírní **koda** cituje hudbu mezihry z t. 15-19, která vycházela z hudebního

<sup>97</sup> Totéž v NJkr

<sup>98</sup> Heyduk ve slovech NJ1 vynechává obraz 3. verše sloky „*když těším se, že bídy prost...*“ a na ploše dvou veršů vykresluje závažný a posmutnělý obraz smrti a posledního nádechu bratra: *Wenn sich zum letzten Lebenshauch | des Bruders Brust gehoben!*“ Text NJkr obsahuje drobné odchylky, které závěrečný obraz nijak zásadně nemění: „*wenn sich befreit zum letzten Hauch | des Bruders Brust gehoben!*“.

materiálu introdukce. Liší se závěrečným připomenutím tremolově působících sextol v posledním taktu písně. V určitém náznaku je sem spolu s hudbou introdukce vnášena i představa, která se s touto hudbou spojila na začátku písně díky artikulaci konkrétního textu – představa určitého prostředí, koloritu, spjatého se zpěvem cikánských písní. Dramatičtější charakter této hudby tu pak po zaznění závěrečných slov dále interpretuje jejich závažnější smysl.

Píseň je celkově utvářena na principu třídílné formy s reprízou, přičemž hudba středního dílu do značné míry vychází z hudebního materiálu prvního dílu. Pracuje s jeho variováním a na jeho základě odvozuje i nově působící tvary (konkrétně například melismatickou melodii interpretující smysl slov hovořících o zpěvu v t. 26-28). Výrazným jednotícím prvkem je postupování motivického materiálu mezi zpěvem a klavírem: V druhé polovině prvního zpěvního dílu (zhudebnění 2. dvojverší 1. sloky) klavír anticipuje pohyb zpěvní melodie v půltaktovém posunu. Ve středním dílu naopak (v t. 22-28) klavír jakoby odpovídá zpěvu (, v němž se mnohdy touto dobou objeví rytmické zpomalení či zastavení, často na opakovaném tónu) zopakováním obdobného tvaru, s určitým posunem (taktovým, případně půltaktovým). V závěrečném dílu, rovněž v jeho druhé půli, se spolu s variovanou reprízou 1. dílu objevuje opět klavírní anticipace tvaru zpěvní linky (t. 33-37).

Zároveň je hudební materiál *klavírních dílů* – introdukce, mezihry a kody na materiálu zpěvních dílů do značné míry nezávislý, působí jako určitý téměř neměnný instrumentální ritornel odlišné barvy, rychlejšího pohybu a (částečně i) silnější dynamiky. (V 1. polovině první sloky se sice objevují z introdukce odvozené sextoly v klavírním pásmu, působí však spíše jako doprovodná barva.) Jako upomínku na figurace klavírních dílů můžeme také chápat i dramaturgické tremolové dvaatřicetiny střídavých tónů, které se objevují v kontextu hudební ilustrace slov „*když bouře běží plání*;“ v závěrečném dílu.

## **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Introdukce svým charakterem hudebně interpretuje představy o cikánské hudbě a cikánském všeobecně – evokuje jistou divokost a přináší specifickou drsnější barvu. Uvozuje tak píseň hudebním dotvářením specifického prostředí, koloritu, do něhož je situován kromě této písně i celý *cyklus* Cigánských melodií. Ke konci introdukce se objevuje hudební interpretace konkrétnější představy spjaté již s následujícím textem zhudebňované básně: Arpeggio klavíru tu odkazuje na představu pěvce – barda zpívajícího své písně.

Text první sloky básně je hudebně uchopen tak, že je především výrazně deklamován. Tvarováním melodie zpěvního hlasu jsou výrazněji zdůrazněna důležitá slova *píseň, láskou a umírá*. V další rovině můžeme říci, že celkový kantabilní charakter zhudebnění dotváří smysl sdělení prvního verše: „*Má píseň zas mi láskou zní*,“ a to nejen v průběhu prvního dílu, ale i během všech zpěvních dílů. Tato skutečnost je pravděpodobně určována přítomností určitého tématického refrénu v textu začátků slok:

*Má píseň zas mi láskou zní*

*Má píseň v kraj tak toužně zní*

*Má píseň hlučně láskou zní*

Druhá sloka zhudebňovaného textu je uchopena rovněž tak, že tato slova výrazně zní. Stále přítomná představa znějících písní je zde ozvláštněna způsobem zhudebnění emocionálně silného slova *toužně*, především pomocí harmonických prostředků. Hudebně je pak dotvářena také jemná změna nálady evokovaná slovy hovořícími o *bloudění po světě a rodné pustě*. Dvakrát zopakovaná a tím již vyzdvížená slova čtvrtého verše sloky: „*zpěv volně z nader proudí*.“ se stala základem pro výraznější plochu hudebního dotváření této představy, která ve svém závěru přechází v pasáž hudební ilustrace volně proudícího zpěvu.

Ve zhudebnění třetí sloky Dvořák nechává stranou část sdělení prvního verše, a to slova *hlučně*. Užívá citované hudby pro tématickou reprízu v tomto verši a soustředí se především na přípravu výrazného zaznění následujícího: Dramatické sdělení 2. verše „*když bouře běží plání*,“ zhudebňuje za pomoci hudební ilustrace v klavíru, která jednak dokresluje obraz tohoto verše, jednak dotváří náladovou změnu jím určenou. Závěrečné dvojverší: „*když těším se, že bídy prost | dlí bratr v umírání*.“ pak především zní s výrazným přednesem. Nápadněji je tu pomocí arpeggia v klavíru hudebně zpřítomňována, a tedy navracena představa zpívajícího barda. Reprízovaná hudba s *ritardandem* v závěru dílu propůjčuje zhudebňovaným slovům klid a jistou závažnost. Další rovinou hudební interpretace smyslu textu tu je způsob utváření klavírního doprovodu. V něm jsou kombinována dvě pásma, jednak arpeggio zpřítomňující i nadále představu pěvce hovořícího skrze písně, jednak pásmo z introdukce přeznávajících sextol zvláštní drsnější barvy, které možná dále naznačují charakteristiku prostředí. Střídání kontrastních zpěvních a klavírních dílů propůjčuje této písni určitý rapsodický charakter, podpořený ještě celkově rychlejším vnitřním pohybem klavírních dílů a výrazněji vystavenými závěry (často s dalším zpomalením díky předpisům *ritardando*) ve zpěvních dílech. Ačkoli míra takového působení závisí značně na konkrétních interpretech,

můžeme takovou výstavbu považovat za další ze způsobů hudebního dotváření představ o cikánském a cikánské hudbě. Podobně tak modální charakter hudby, který nápadněji vystupuje ve zpěvné lince v prvních polovinách zpěvných dílů, pravděpodobně odkazuje na představu zvláštní a vzdálené hudby, kterou zde zpřítomňuje.

## Č. 2 Kterak trojhranec můj

### Rozbor básně

Kterak trojhranec můj  
přerozkošně zvoní,  
jak cigána píseň,  
když se k smrti kloní.

*Aj, kterak trojhranec můj  
přerozkošně zvoní,  
jak cigána píseň,  
když se k smrti kloní.*

Když se k smrti kloní,  
trojhran mu vyzvání,  
konec písní, tanců,  
lásce, bědování!

*Když se k smrti kloní,  
trojhran mu vyzvání,  
konec písní, tanců,  
lásce, bědování.<sup>99</sup>*

Báseň je tvořena dvěma slokami o čtyřech verších shodné délky – šesti slabik. Zakončuje je v první sloce přerývaný rým, který můžeme znázornit jako *abcb*. V druhé sloce se na pozadí stejného rýmového schématu objevuje v druhém verši rovněž shodné zakončení, celek je znázornitelný jako *aaba*. Metrorytmická stránka básně je určována převládající daktylotrochejskou stopou.

Ve Dvořákově zhudebnění báseň uvozuje radostné zvolání - přidáno je úvodní citoslovce *Aj!*.

První sloka básně přináší obrazy hudby a hry na *trojhranec*, jehož zvuk je podobně krásný a dojemný „*jak cigána píseň, | když se k smrti kloní!*“. Tímto dvojverším se proměňuje představový okruh sloky a dotýká se vážného tématu smrti. V začátku druhé sloky jsou oba obrazy prolnuty a dány do vzájemného kontextu: „*Když se k smrti sklání, | trojhran mu vyzvání,*“. Vyzvánění *trojhranu* nyní dostává jiné náladové a citové zabarvení, z počátečního neutrálního až radostného směrem k posmutnělému a dojemnému ladění. Naznačena je také představa těsného a důvěrného sepětí *cigána* s hudbou ve všech

<sup>99</sup> Jediným rozdílem těchto textů je, že původní exklamace v závěru básně je v písni nahrazena tečkou.



okamžicích a situacích jeho života. Závěrečné dvojverší se váže na situaci uvedenou začátkem sloky, kde slova hovořila o konci života a tentokrát smutečným vyzváněním *trojhranu*. Tento obraz se v závěrečném dvojverší uzavírá slovy pointy – v takové chvíli je totiž „*koniec písní, tanci, | lásce, bédování!*“, člověk se loučí se všemi radostmi a trápeními tohoto světa. Zmínění onoho *konce* je emocionálně působivé a do závěru básně vnáší náladu výrazněji melancholickou.

## Analýza písňe

Píseň uvozuje radostné zvolání „*Aj!*“ ve zpěvním hlase na dominantním stupni *d*. Předepsán je dvoučtvrt'ový takt a *Allegro*, dynamiku nástupu určuje *forte* a postupně *decrescendo*. Klavír se připojuje s druhou taktovou dobou t. 1 a přináší šestnáctinové pásmo pravé ruky (jehož ilustrativní charakter vysvitne až později s konkrétními zpívanými slovy) a staccatové osminy levé ruky, opisující dominantní a tónický stupeň (d-g). Toto úvodní dvoutaktí působí díky drobným rytmickým hodnotám harmonicky spíše neurčitě, vedle rychlejšího střídání tóniky g-moll s dominantou je patrný chromatický charakter. Konkrétnější obrys získává harmonie s t. 3 a nástupem zhudebnění **první sloky** básně. Po výraznějším zvolání je zde dynamika již mírnější, pro klavír je předepsáno *piano*, které bylo editorsky doplněno i pro zpěvní hlas.

Hlas přednáší prostou melodii, která v pravidelných osminách variovaně opisuje sestupný obrys tónického kvintakordu g-moll. Tóniku g pak opakuje ve dvou čtvrtkách.

Celkový charakter hudby t. 1-6 je velmi živý až prudký a zpřítomňuje tak představu zvláštního prostředí a hudby.

V taktech 5-6 je užito variovaného tvaru, v němž šestnáctiny melismaticky zdobí těžké taktové doby původní melodie. Vzniká tak hudba radostného zpěvného charakteru, která evokuje představu znějící lidové hudby. Dotváří tak hudebně smysl slov první sloky básně i právě znějícího prvního dvojverší: „*Kterak trojhranec můj | přerozkošně zvoní,...*“.

Harmonie tohoto úseku svým rychlým pohybem dotváří kupředu zacílený motorický charakter hudby:

Již na 2. době t. 2 postupně zazní dominanta k B dur, nástup zpěvního hlasu je harmonizován právě touto tóninou (paralelní dur). Harmonie se mění v podstatě s každou taktovou dobou – následuje dominanta a základní g-moll. Ve zhudebnění 2. verše je harmonické řešení zopakováno, zazní postupně dominanta k B dur (t. 5), rozvedená tentokrát do hlavní g-moll.

V klavíru zní ve spodním hlase pravé ruky pásmo šestnáctinových figurací, které především svým pravidelným pohybem zde ve spojení s konkrétními slovy hudebně ilustruje představu zvonění na triangl (*trojhranec*). Vrchní hlas v osminách podporuje

zpěvní linku, jejíž melodii volně v sestupu opisuje, tóny základních harmonických funkcí znějí ve staccatovaných souzvucích pravidelných osmin levé ruky klavíru (t. 3-6).

Zhudebnění druhého dvojverší v t. 7-15 využívá vyklenutější zpěvní melodie, jež plyne se zpomalením vnitřního pohybu na čtvrté hodnoty, a tudíž na přibližně dvojnásobné ploše. Barevná harmonie místního tonálního centra Es dur spolu s kantabilním tvarováním zpěvní linky dotváří smysl znějících slov: „*jak cigána píšeň...*“. V taktech 11-15 pak zesilující dynamika nechává závažněji a výrazněji zaznít slovům o *smrti*. Následující prodloužení dílčího článku na pozadí postupně zesilované dynamiky společně vyzdvihují zaznění slov [*k smrti*] *kloní*, smysl slova *kloní* je dále interpretován závěrečným oktávovým poklesem (t. 15) zpěvní melodie.

V klavíru pokračují i v t. 7-15 tři pásma: ve středním znějí šestnáctinové figurace, ilustrující zvonění *trojhrance*, horní a spodní klavírní pásmo jsou tu také odvozeny z hudebního materiálu zpěvní linky, tentokrát jsou výrazněji tvarované jako vyvažující protipohyb ke zpěvu. V levé ruce je osminový pohyb nahrazen legatem pravidelných čtvrtých not v oktávovém zdvojení basu. Mízí tak ostrá artikulace a provázanost tónů je podpořena i předešlou pedalizací (t. 9-10).

Harmonické utváření t. 7-15 svým rychlým pohybem stále zpřítomňuje zmiňované spění kupředu, využívá barevných kvalit tónin jako Es dur a následující tvrdé c-moll – v místech zhudebněujících slova *k smrti kloní* a v mezihře klavíru, která toto sdělení hudebně doslovuje:

I v tomto úseku se harmonie střídá velmi rychle, téměř s každou taktovou dobou. Přímý nástup Es dur (t. 7) je upevněn prostřídáním s její dominantou (B<sub>6/4</sub> v t. 7), rozvedenou však do VI. stupně, paralelní c-moll (t. 8). Krátce zazní f-moll (t. 8), přehodnocená pak na mollovou dominantu k následující B dur (t. 9), kombinovanou již s tóny místní tóniky Es ve figurovaném rozkladu klavíru. Hudba t. 11-12 cituje z t. 7-8 a opakuje i harmonické řešení, které však dále v t. 13-14 vyústí do c-moll (přehodnocením f-moll na mollovou subdominantu).

Zhudebnění slov první sloky (t. 1-15) je celkově skladatelem uchopeno pomocí vnitřně členité plochy s bohatými změnami mikrotektonického utváření – od pravidelného vyvažujícího se úseku (t. 3-6), přes narůstající nepravidelněji utvářené plochy, zhudebněující pointu sloky – tedy závěrečný verš (t. 7-15).

Se slovy NJ1 : „*Ei! Ei, wie mein Triangel | wunderherrlich läutet! | Leicht bei solchen Klängen | in den Tod man schreitet!*“ můžeme výše zmíněné charakteristiky považovat většinou za platné: Konkrétně ono zjištění o zpřítomňování základní živé až divoké nálady a také specifického či exotického. Rovněž platí konstatování o ilustraci hry na triangel; závěrečný verš však hovoří spíše o *setkání se se smrtí, vykročení vstříc* – nelze tedy pro

němčinu považovat onen závěrečný výrazný pokles melodie za způsob dotváření smyslu slov<sup>100</sup>.

Poměrně hluboko pod závěrem zhudebnění první sloky již zní přepojená šestitaktová **mezihra klavíru** (t. 14-20), postupně se se svým výrazným chromatickým motivem více a více vynořuje. Mollový tónorod tohoto motivu (pravá ruka t. 14 a dále) a jeho chromatické posouvání znějí jako jakási zvláštní exotická píseň, která tu jednak vyzpívává smutek vzbuzený slovy předchozí sloky.

Harmonie této mezihry je určována také úzkokrokým (většinou chromatickým) vzestupem basu v protipohybu ke spodnímu hlasu pravé ruky klavíru. Výchozí tonální centrum c-moll je v t. 15 krátce prostřídáno C dur, v témže taktu následuje septakord (D7 k As) vzniklý především z vedení hlasů, který průchodně vyústí do přímého nástupu hlavní tóniny g-moll (t. 16). V taktech 16-20 klavírní mezihry autor hojněji využívá k harmonizaci sekvenčních postupů vztahu zmenšeného VII stupně k následující tónině – t. 16-17, 20, 20-21).

Vedle toho také tento hudební materiál hudebně dokresluje představu exotického prostředí a všeobecně cikánského<sup>101</sup>. Přes postupné ztišení dynamiky se klavírní mezihra od t. 18 stává spíše barevným pásmem obdobné faktury, jak ji známe z počátku písně – šestnáctinové figurace pravé ruky, osminové staccatované souzvuky dané harmonie v levé ruce. Barevnou zvláštnost a další připomenutí hudebního exotismu do této drobné plochy vnáší závěrečný takt mezihry (t. 20) svými chromatickými posuny.

Začátek zhudebnění **druhé sloky** básně (t. 21-24) cituje hudbu z t. 3-6, pouze s drobnými odchylkami v rytmu akordů levé ruky klavíru. Tato hudba sem znovu vnáší představový okruh lidové hudby a zpěvu z počátku písně a smysl zde zhudebněovaných slov („*Když se k smrti sklání,*“) z hlediska emocionální působivosti nechává spíše bez hudebního dotváření. Představa temperamentní hudby a zvonícího *trojhrance* však je hudebně interpretována i pomocí citované hudby, díky jejímu celkovému charakteru ve spojení se slovy: „*trojhran mu vyzvání*“. Také pomocí motorického spění, rychlého harmonického pohybu a především přítomností ilustrujících figurací klavíru. Slova třetího verše: „*konec písní, tanci...*“, tedy začínající pointy básně, jsou ozvláštněna (v jejich prvním zaznění v t. 25-28) jednak posunem zpěvní melodie o tercii výše, také harmonizací s výraznějším uplatněním mollových tónin: G-moll a d-moll na slově konec (t. 25), chvilkově Es dur (t. 26), dále a-moll a d-moll (t. 26-27) s vyústěním do barevně měkké B dur (přes její dominantu) v t. 28.

Takové řešení hudebně dotváří jemné posmutnění nálady evokované textem – onen *konec*

<sup>100</sup> Njkr zde uvádí: „*Ei! Ei, wie mein Triangel | wunderherrlich läutet! | Wie Zigeunerlieder, | wenn zum Tod man schreitet!*“

<sup>101</sup> Pomocí prostředků jako: Chromatismus, zdobení nátryly, ostrá artikulace.

radostí i starostí života. Jemně je tedy vypracováno hudební dotváření smyslu textu, především výrazně znějící a-moll vyklenutého melodického vrcholu v t. 26 interpretuje a dále umocňuje změnu nálady evokovanou slovy: „*konec písní, tanci,...*“.

Slova závěrečného verše „*lásce, bědování!*“ v t. 29-32 jsou uchopena harmonií barevně měkkých tónin jako Es dur a B dur, které jemně interpretují jejich smysl a emocionální sílu. Užita je volná citace hudby z t. 11-15, zde dříve uzavřená do c-moll. Takové řešení jednak umocňuje smysl znějícího slova *lásce*, jednak nechává text výrazně zaznít, mimo jiné i za podpory vyklenutého dynamického oblouku.

Klavírní pásmo je v t. 25-32 komponováno obdobně jako na tomto místě v předchozím dílu (srov. s t. 7-15), užito je také výraznějšího basového protipohybu ke zpěvu i figurací v pravé ruce, vše přizpůsobeno aktuálnímu harmonickému plánu.

V NJ1: „*In den Tod man schreitet | beim Triangeltschallen! | Lieder, Reigen, Liebe, - | Lebewohl dem Allen!*“<sup>102</sup> se cikán loučí s písněmi, tancem a láskou. Tento text tedy neobsahuje tedy onu citovou ambivalenci slov *lásce, bědování*. Dvořákovo řešení tu po úvodním obrazu, který pokračuje v představě nastolené v předchozí sloce, zatím spíše v jemném náznaku harmonických prostředků hudebně interpretuje celkové vyznění pointy – ono rozloučení se písněmi, tancem i láskou – již při tomto jejím prvním zaznění.

V t. 32 již nastupuje **druhá klavírní mezihra**, která uvozuje a odsazuje další díl písně, věnovaný rozsáhlému prokomponování pointy básně a nálady jí vzbuzené. Tato mezihra pracuje s chromatickým motivem mezihry předchozí, který evokuje smutně znějící exotickou píseň. Zde však v transpozici o kvintu níže a opět s výrazným chromatickým pohybem basu a melodického hlasu klavíru.

Harmonie této transpozice vychází z c-moll (t. 32), přes dominantu k F dur (t. 32) pak do této tóniny (t. 33), onen průchodný septakord je zde v t. 33 vystavěn na tónu *as*, rozveden je do kvartsextakordu c-moll. Závěrečný zmenšený septakord VII. stupně pak vyvede harmonii do g-moll (sextakord) v t. 35.

Především díky harmonickým prostředkům (rychlý chromatický pohyb, tvrdší zvukovost konkrétních souzvuků) tato mezihra hudebně doslovuje smysl textového sdělení předchozího úseku – „*konec písní, tanci, | lásce, bědování!*“. Zároveň anticipuje další dění, kdy bude pro celkové vyznění dominující právě citově silné sdělení této pointy. Svým rozměrem tří taktů (první přepojený pod zpěv) znamená spíše stručnější odsazení a působí také proti pravidelnosti vnitřního plynutí.

V **závěrečném zpěvním dílu** skladatel dále pracuje s motivem uvedeným v pravé

<sup>102</sup> V Njkr: „*Wenn Triangelklänge | mich zum Tod begleiten, | ist's mit Tanz und Liedern | aus für alle Zeiten!*“.

ruce klavíru v mezihrách také v rovině zpěvu – v t. 35-38 na slovech: „*Konec písní, tanci...*“ se tento plačtivý pohyblivý motiv dostává do zpěvní melodie, která zde nápadněji opisuje exoticky působící zvětšenou sekundu. Hudebně možná interpretuje obojí – i smutek i *písně* a *tanec*, tedy oba okruhy představ, jaké zde text evokuje. Zároveň zní onen exotický motiv v klavíru (v t. 35-38), zde je přímo užito volné citace hudby první klavírní mezihry (srov. s t. 14-16). Zachován je dramaturgický harmonický obrys citované hudby, s jeho nápadným chromatickým pohybem rychle se střídajících vertikál.<sup>103</sup>

Tím nápadněji pak vysvitne následující úsek projasněné B dur: Slova *lásce, bédování* jsou v t. 39-44 uchopena pomocí hudby odvozené z t. 3-6, tedy z úvodního motivu písně (nejprve v jeho základní a později variované podobě). Kantabilita a zklidnění harmonického pohybu v tomto úseku (t. 39- 44) sem vnáší jinou náladu, klidnější a pozitivní. Zprvu je takto hudebně interpretován smysl slova *lásce* (t. 39-40), toto důležité slovo zde dominuje oproštěné od vazby smutnějšího spojení *konec ... lásce* i následného *bédování*. (Samozřejmě tu nejspíš hrají roli i důvody ryze hudební, jako je vytváření větší hudební plochy na principu kontrastu a podobnosti.)

Následující úsek však pozitivní vyznění těchto slov mírně relativizuje, jakoby opět nechával více působit smutné vyznění pointy: Onen *konec* tu autor hudebně dotváří jemnými mechanismy práce s mikrotektonickým utvářením, které rozvolňuje a nechává tento zpěvní díl skončit otevřeně a nedosloveně. Tuto skutečnost podporuje i melodicky otevřený závěr na dominantním stupni (zpěv t. 42-44), *ritardando* a minimální dynamika. Takové utváření zároveň jemně interpretuje i závěrečné posmutnění nálady vzbuzené slovy *lásce, bédování*, která jsou v t. 41-44 díky zpomalení vnitřního pohybu (*ritardando* a následující augmentované rytmické hodnoty) výrazně deklamována.

Tyto závěry můžeme považovat za platné i pro německou verzi písně, která má velmi podobně vyznění, jež je tu v závěru písně dominující – *konec písním i tanci, lásce; sbohem všemu* : „*Lieder, Reigen, Liebe,- | Lebewohl dem Allen!*“. Za onoho zpomaleného pohybu pak zní opakované *sbohem všemu* – „*Lebewohl dem Allen!*“.

Klavír doslovuje píseň v krátké, třítaktové **kodě**. Zde je ve vrchním hlase pravé ruky připomenut zpěvní motiv z t. 39-40 (spjatý se slovy *lásce, bédování*), zbývajícími hlasy klavíru doprovázený ve čtyřhlasé sazbě. I zde pokračují šestnáctinové ilustrující figurace středního klavírního pásma, které nejprve s ozvláštňujícím průtahem g (t. 46) dovedou kodu do dominantní harmonie a poté utichnou se závěrečným kvintakordem projasňující G dur, ve velmi mírné dynamice s předpisem *ppp*.

<sup>103</sup> Pro podrobnější rozbor viz výše, charakteristiku 1. klavírní mezihry.

Píseň je formována na půdorysu částečně strofické písně o třech dílech. Uvozující dvoutaktí má do určité míry charakter krátké introdukce, avšak s účastí zpěvního hlasu (zvolání *Aj!*). Hudba 1. dílu se s obměnami objevuje také v 2. zpěvním dílu, 3. díl nejprve rozpracovává hudební materiál klavírních mezihry, následně připomíná hudbu ze začátku prvních dvou dílů, z mikrotektonického hlediska je oproti předchozímu výrazně volněji utvářen. V kodě doznívají klavírní figurace a úvodní zpěvní motiv.

Jednotlivým motorickým elementem jsou šestnáctinové figurace pravé ruky klavíru, které mají zároveň roli hudební ilustrace. Jejich proud je přerušen pouze stylizací cizokrajné hudby (či písně), která zní v klavírních mezihrách a funguje dále jako další moment přispívající k hudebně formové i obsahové soudržnosti písně.

### **Práce se smyslem zhudebněvaného textu**

Pro celkový charakter této písně bylo pravděpodobně určující sdělení prvních tří veršů básně: „*Kterak trojhranec můj | přerozkošně zvoní, jak cigána píseň,...*“. Celek písně působí jako stálé zpřítomňování základní nálady nesené figuracemi klavíru. Důležitý je motorický element a stálé spění kupředu. Skočná až divoká nálada je relativizována až u samotného konce písně, která jakoby náhle otevřeně utichá. Při podrobnějším pohledu do partitury však vyplynou mnohé velmi subtilní detaily a vazby:

Radostnou náladu začátku básně ve Dvořákově zhudebnění ještě umocňuje úvodní zvolání *Aj!*. Smysl slova *píseň* je ve zhudebnění 1. sloky básně jemně interpretován tvarováním melodiky zpěvního hlasu prací s rychlostí vnitřního pohybu, jemně je také ozvláštněn díky harmonickým prostředkům a barvě zde užitých (*Es dur*). Závažné sdělení posledního verše 1. sloky: „*když se k smrti kloní!*“ nechává autor prozatím spíše stranou; smysl slova *kloní* hudebně dotváří tvarováním zpěvní linky, celkový smysl verše je jemně interpretován v rovině harmonie, tentokrát vyústěním do *c-moll*.

Prvním náznakem posmutnění je hudba první klavírní mezihry, která zásadněji doslovuje změnu nálady – pomocí hudby evokující zároveň smutnou *exotickou* píseň.

Ve zhudebnění druhé sloky básně v druhém dílu opět panuje spíše motorický element a základní nálada s živým temperamentem. Závažné sdělení pointy není výrazněji reflektováno, jemně je však ozvláštněno tvarováním zpěvní melodie a především obměnou harmonizace: Sdělení slov „*konec písní, tanci*“ zní za podpory mollového tónorodu. Citově silné slovo *lásce*, podporuje krátce harmonie barevně měkkých tónin *Es dur*, *B dur*. Druhá mezihra klavíru znovu připomíná smutnou *cizokrajnou píseň*, začíná teprve doslovovat silné a působivé sdělení prvního zaznění pointy a uvozuje závěrečný díl.

V něm zní hudba odvozená z doslovujících meziher, a to zároveň ve dvou rovinách - ve zpěvu i v klavíru. V závěrečném zpěvním dílu autor nechává opakovaně a ve fragmentované podobě zaznít slovům pointy: „*konec písní, tanci, | lásce, bědování!*“ . Výraznému vyznění těchto slov je propůjčena závažnost, umocňovaná volnějším způsobem mikrotektonického utváření. Harmonickými prostředky je interpretován posun nálady – nejprve ke smutnější a dramatičtější (*konec písní, tanci*), později i k dojemnější náladě vzbuzené slovy *lásce, bědování*. Také jakoby otevřený konec tohoto dílu i celé písně ještě mírně doslovují smysl slov pointy, kde je zmíněno, co vše smrtí *končí*... . Vedle drobných a jemných nuancí nálad v prvních dvou dílech písně tak Dvořák smysl pointy básně (o rozměru dvou slok) prokomponovává silněji až „zpětně“, až v dalším - třetím dílu písně.

Celou písní prostupuje určitý elán a temperament, její charakter je od samého začátku až strhující a překotný, což je podporováno i stálou rychlostí harmonického pohybu a střídajících se vertikál. (Samořejmě míra takového vyznění značně závisí na podání konkrétních interpretů a různé nahrávky této písně skutečně nabízejí různá pojetí.) Takové kompoziční řešení jednak vychází z nálady začátku zhudebňované básně, jednak hudebně doslovuje a zpřítomňuje mezi řádky sdělované představy o temperamentu a povaze cikánů a jejich hudebním projevu.

Zůstaneme-li u hudební interpretace *cikánského*, pak výrazněji do popředí vystupují: Figurativní pásmo šestnáctin klavíru, které plní funkci hudební ilustrace typického nástroje, o kterém básně hovoří – tedy *trojhrance*, trianglu. (Do jaké míry je tímto pásmem zvonění *trojhranu* evokováno, závisí také na poloze figurací v klavíru. Nápadněji je tento možný význam vnímatelný v místech, kdy je figurované pásmo ve vyšší poloze (t. 1-6, t. 39 - cca 43), v nižší poloze částečně ilustrativní dojem zaniká a toto pásmo pak spíše tvoří další z rovin celku klavírního doprovodu, a to jeho výrazný motorický element.)

Dalším prostředkem hudebního dotváření *cikánského* je užití chromatických postupů k evokování zvláštního tónového materiálu a z nich tvarovaného tanečního motivu. Ten je uplatněn v klavírních mezihrách a ve zpěvu i v klavíru v závěrečném dílu písně.

Zmíněného motivu v chromatických posunech je užito vždy v místech, kde je dotvářen smysl slov jako *píseň* či *písní, tanci* , a to zároveň ve spojení s celkově smutným sdělením. (V místě pointy dané sloky respektive celé básně: „...*cikána píseň, když se k smrti kloní!*“ nebo „...*konec písní, tanci, lásce, bědování!*“.)

### Č. 3 A les je tichý kolem kol Rozbor básně

A les je tichý kolem kol,  
jen srdce tichost' ruší,  
a černý kouř, co spěchá v dol,  
mé slze v lících suší.

*A les je tichý kolem kol,  
jen srdce mír ten ruší<sup>104</sup>,  
a černý kouř, jenž spěchá v dol,  
mé slze v lících mé slze suší.*

Však nemusí je usušit,  
necht' v jiné tváře bije,  
kdo v smutku může zazpívat,  
ten nezhybnul – ten žije.

*Však nemusí jich usušit,  
necht' v jiné tváře bije,  
kdo v smutku může zazpívat,  
ten nezhybnul, ten žije!*

Báseň se skládá ze dvou slok o čtyřech verších, liché verše jsou osmislabičné, sudé sedmislabičné. V první sloce je užito střídavého rýmu (*abab*), v druhé sloce rýmu přerývaného (*abcb*). Na začátcích všech veršů se objevují krátká nepřízvučná slova, která báseň zčásti přibližují metrorýtmice jambického charakteru.

V prvním verši je nastolena klidná nálada vycházející ze zmínky harmonie v přírodě. Záhy je tento obraz konfrontován se sdělením: „*jen srdce tichost ruší*,“ , které popisuje disharmonii lidského nitra. Verš „*a černý kouř, co spěchá v dol*,...“ sem vnáší představu krajiny se zapáleným ohněm, jeho slova spolu s následujícím veršem také přinášejí zmínku možné útěchy v pláči a smutku.

První dvojverší 2. sloky však záhy mění tuto náladu: „*Však nemusí je usušit, | necht' v jiné tváře bije*,“. Mluvčí básně si tu uvědomuje, že pláč není nutné vždy tišit a tuto možnost přenechává jiným. Pláč totiž i se vším smutným patří k životu. Ve třetím verši se objevuje další ze zmínek silného sepětí s hudbou: „*kdo v smutku může zazpívat*,...“. Díky hudbě tedy své city i pocity můžeme vyzpívat. Avšak prožívání emocí a nálad, i těch tíživých a neradostných, je samo o sobě hodnotné a důležité: „*kdo v smutku může zazpívat, | ten nezhybnul, ten žije!*“.

Báseň relativně rychleji mění obrazy a nálady jimi vzbuzené: Zpočátku na krátkou

<sup>104</sup> „*Srdce mír ten ruší*“ oproti původnímu „*srdce tichost' ruší*“. Výsledný tvar textu písně tedy znamená variantu pro zpěv příhodnější.

Dále nalezneme drobnější odchylky v interpunkci (včetně závěrečného vykřičníku, který přidává slovům ještě poněkud silnější citové vyznění), ve 3. verši 1. sloky je v písni místo tvaru *co* užito vztažného *jenž*.



dobu evokuje harmonický klid, který hned střídá srovnáním s rozbouřeným lidským nitrem, neklidem srdce. Následně jakoby slibuje určité upokojení a ztišení emocí, v nabídnutí útěchy, kterou však slovy druhé sloky odmítá. Závěrečné dvojverší pak jako pointa básně určitým způsobem tento postoj vysvětluje a nabízí jiný úhel pohledu i na to mnohdy těžké, co život přináší. Zároveň se toto vše odehrává za jednotící nálady zjitřených, mnohdy i neradostných citů, která od zaznění 2. verše 1. sloky přetrvává v pozadí.

## Analýza písně

Stručná dvoutaktová **introdukce** klavíru uvozuje píseň v mírném tempu a slabé dynamice. Sestupné osminové rozklady určují hlavní tóninu B dur a vytvářejí komplementární pohyb přecházející z pravé ruky do levé, který se vždy pouze krátce zastaví na poslední čtvrtce celého taktu. Takový typ klavírního doprovodu evokuje představu hry na strunný nástroj, jaká pak doprovází zpěv. Zvukovou celistvost tomuto pásmo propůjčuje i předepsaná pedalizace. Specifickou temnější a zároveň jemnou barvu introdukce určuje hlubší poloha klavíru, ve spojení s harmonií tohoto úseku. V anticipaci tak zní náznak hudebního dotváření obrazu z počátku básně, jenž záhy zazní ve slovech prvního verše: „*A les je tichý kolem kol*“.

Slova 1. verše **první sloky** od t. 3 konkrétně artikuluje náladu úvodního obrazu. Představa ticha a klidu lesa je dotvářena v klavíru, kde pokračuje pásmo sestupných rozložených akordů v nízké dynamice, také celkovou mírností utváření zpěvní linky, která sylabicky a v delších rytmických hodnotách deklamuje zhudebňovaná slova. Její obrys do určité míry vychází ze sestupného elementu klavíru, zpěvní melodie je v celém úseku t. 3-10 (zhudebnění prvního dvojverší) tvarována do několika akordických sestupných článků. Harmonie zhudebnění 1. dvojverší je velmi bohatá a pohyblivá, svou fantazijní barevností dotváří představu až pohádkového lesního prostředí. Zvuková zvláštnost je určována již přímým nástupem vzdálenější Ges dur v t. 4; dalším neobvykle působícím spojením je zaznění zmenšeného VII. stupně na k B dur v kombinaci jakoby s přeznívajícím tónem *b* (levá ruka klavíru), které vyústí zpět do hlavní B dur s koncem verše v t. 5. Slova druhého verše : „*jen srdce mír ten ruší*“ jsou uchopena pomocí dvojího zopakování se stoupajícím sekvenčním posunem (t. 6-10). Gradační charakter tohoto místa podporuje vedle zmíněného zopakování verše také zesilující dynamika (*poco crescendo*), pohyblivější rytmus a projasnění nekomplikovanou harmonií. (C dur - nejprve její dominanty - v jeho prvním zaznění (t. 6-8), respektive D dur, také po dominantě, v t. 8-10.)

Celkovým charakterem úseku t. 6-10 je hudebně dotvářen smysl sdělení 2. verše, onen neklid vzbuzeň slovy „*jen srdce mír ten ruší*“. Pro velmi podobná slova přebásnění NJ1: „*das Herz schlägt mir so bange*“ můžeme takovou charakteristiku rovněž považovat za platnou, přičemž k popisované náladě ještě přistupuje představa stísněnosti (*bange*).<sup>105</sup>

První dvoutaktová **mezihra** klavíru nastupuje s poslední dobou t. 10 a pracuje s motivem zpěvního hlasu zhudebnění 2. verše – t. 6-8 a 8-10. Přímo zde nastupuje vzdálená Es dur (frygický stupeň vůči předchozí D dur), která právě naléhavostí svého zaznění pomáhá zmíněnému motivu dále doslovovat změněnou náladu předchozího verše, jeho neklid. Tato tónina již znamená přemostění k následujícímu úseku, jehož tonální centrum (ač spíše tušené) je g-moll.

Nad poslední dobou t. 12 nastupuje zpěvní hlas. Slova „*a černý kouř, co spěchá v dol,*“ jsou zde ve zpěvu uchopena tak, aby byla výrazně deklamována, zároveň zvoleným melodickým obrysem a harmonickými prostředky tu zhudebnění dotváří melancholickou náladu. Pomocí hudby odvozené z t. 6-10 zde citovaný obrys melodie nechává postupně zaznít tónům zmenšeného septakordu VII. stupně k c-moll ( t. 13) a uzavírá se na pozadí harmonie c-moll v t. 14. V klavírním pásmu zní v odlišné sazbě rozložené sestupné akordy komplementárně se doplňujících tónů pravé a levé ruky.

Dynamika postupně zesiluje směrem k zaznění slova *slze* ze čtvrtého verše: „*mé slze v lících suší.*“ v t. 15. *Ve forte* je zde tvarem zpěvní melodie naznačen smysl tohoto slova (záchvěv evokující pláč). Podobně hudba působí ve spojení s poněkud neutrálnějším textem NJ1: „*...und trocknet meine Wangen.*“, kde je obraz pláče naznačen jen letmo.<sup>106</sup> Před očekávaným závěrem je vložený takt zhudebnující zopakované spojení *mé slze* (t. 16), který vyvede zpěvní melodii výrazným oktávovým vzestupem k závěru ve vyšší poloze v t. 17- 18. Tento vzestupný pohyb je dále podpořen i změnou utváření klavírního pásma, kde náhle zní rovněž *vzestupný* rozklad (D dur ve funkci dominanty). Zopakování slov *mé slze* propůjčuje tomuto spojení důležitost a výrazné zaznění, kromě toho také vytváří určité zastavení, kdy tato slova dále působí svou emocionální silou. (Slova tohoto verše v NJ1 pokryjí celou hudební frázi t. 14-18, bez tohoto zopakování.)

Harmonické prostředky zhudebnění 3. a 4. verše dále umocňují smutek a citovou sílu jejich sdělení – především dramatictější působící užitý zmenšený VII. stupeň a mollový tónorod.

Druhé dvojverší je uchopeno harmonií tonálního centra g-moll, z něhož tu znějí hlavní harmonické funkce – zmenšeným sedmým stupněm připravená subdominanta c-moll a dominanta, naznačená

<sup>105</sup> NJkr zde přejímá text NJ1

<sup>106</sup> V NJkr se objevuje tvar přebásnění : „*die Träne trocknend meiner Wangen.*“, jenž sem zpět podkládá slovo *Träne* a vrací průběh obraznosti blíže k českému textu.

již v t. 12 v úplném závěru mezihry.

V zopakovaném zhudebnění části 4. verše: „*mé slze suší.*“ v t. 16-18 zní mírný náladový posun, ono závěrečné uklidnění posmutnělého a citovějšího obrazu. Dvořák jej hudebně dotváří v rovině zpomalení pohybu zpěvního hlasu na minimum (celá nota na jedné slabice slova) a velmi slabou dynamikou tohoto místa (*pp*). Díky tomuto řešení ve zpěvu také zřetelněji vyzní rytmicky zahuštěnější klavírní pásmo, v němž je připomenut motiv vzlyku z t. 15 zpěvního hlasu. Ono zklidnění nálady je tak zároveň relativizováno právě upomenutím na smutné a citově vypjaté. Závěr zpěvního dílu také zopakováním slov: „*mé slze suší*“ narušuje dosud poměrně pravidelné vnitřní plynutí dílu, kde byla spíše řazena odpovídající si dvoutaktí.

Přepojením pod t. 17-18 začíná centrální, druhá **mezihra klavíru**, která odděluje zhudebnění první a druhé sloky textu. Pracuje se zmíněným motivem a konkrétním řešením zde doslovuje neklid a smutnější náladu vzbuzenou druhým dvojverším 1. sloky: Motiv vzlyku, zároveň poněkud exoticky působící, se tu objevuje několikrát v sekvenčních posunech (t. 17, 18, 19) a v závěrečné transpozici do dominanty k hlavní tónině B dur v t. 21. Také přednesový pokyn *poco a poco stringendo* podporuje působení mezihry jako pohyblivé a neklidné. V t. 21 je s předepsaným *ritardandem* postupně znovu nastolována výchozí klidná nálada písně, zcela pak se zazněním citovaného dvoutaktí introdukce (t. 22-23), pokynem *Tempo I.* a obnovenou pedalizací.

Harmonie mezihry se celkově pohybuje po bližších tóninách hlavní B dur (subdominantně působící II. stupeň C, dominanta hlavní tóniny).

Nezpěvným tvarováním zpěvní linky i harmonií na začátku **zhudebnění 2. sloky** je hudebně interpretován pocit disharmonie a evokovány jsou negativní emoce smutku, doznívající z předchozích obrazů. Slova „*Však nemusí jich usušit,...*“ znějí v t. 24-27 nejprve s větším melodickým skokem zpěvu a celkově nezpěvně utvářenou vokální linkou. Kromě toho také na pozadí harmonického vybočení, které svou tvrdší zvukovostí a disharmonickým charakterem dále dotváří jejich smysl i silné vyznění:

Tento úsek vychází v B dur a do ní se také navrácí, dotýká se však v místě místního melodického vrcholu v t. 25 vzdálenější harmonie zmenšeného septakordu VII. stupně *k, f*, jenž vyústí do dalšího zmenšeného VII. stupně – v t. 26 k hlavní B dur.

V německém textu je zde výrazně vyzdviženo emocionálně silné a obsahově důležité slovo *slzy*: „*Ei, meine Thränen trocknen nicht*“<sup>107</sup>, které připadá na vrchol zpěvu v t. 25.

(Struktura českého textu zde určuje poněkud problematictější deklamaci slova *ne-mu-sí*, zhudebnění verše spíše celkově dotváří smysl jeho disharmonického sdělení.)

---

<sup>107</sup> Podobně tak v Njkr.

Rozhodnost výpovědi druhého verše „*necht' v jiné tváře bije*“ je dále umocňována užitím citované gradující hudby z t. 7-10, která tu nechává vyznít i postupnému uklidnění a projasnění vyjádřené síly nést i to těžké v životě. Takovým uchopením je jednak zdůrazněna výrazná deklamace zpívaných slov, jednak je dále dotvářena změněná nálada rozhodnosti a rodící se síly.

Citována je i hudba menší **klavírní mezihry** z t. 11-12, zde t. 32-33. Ozvláštňující je i zde barevnost přímého nástupu Es dur, v níž zní motivické doslovení v pravé ruce klavíru.

Slova 3. verše: „*kdo v smutku může zazpívat*“ nejsou uchopena citovanou hudbou, ale novým tvarem, který tvarováním zpěvní linky a svým celkovým charakterem dále dotváří posun nálady určovaný zde slovy *v smutku*. Objevují se tu nezpěvné kroky melodie i drsnější zvuk daný harmonickými prostředky. Zpěvní linka totiž opisuje tóny zmenšeného septakordu VII. stupně (t. 34) k následující c-moll (t. 35). Také v rovině dynamiky je dotvářena nálada evokovaná slovy verše - dynamika je zde mírná a utlumená a postupně mírně zesiluje. Zhudebňovaná slova zní výrazně, s gradací směrem k následujícímu úseku, kde je uchopen závěrečný verš. V německé verzi určuje náladu tohoto místa obdobný verš, jehož konkrétní slova se jen mírně liší: „*Wer nur den Schmerz besingen kann,...*“<sup>108</sup>, stěžejním pak je tu citově rovněž silné slovo *Schmerz*.

V t. 35-39 je využito citované hudby (srov. s t. 14-18). Závěrečný verš, jenž dokončuje sdělení pointy: „*[kdo v smutku může zazpívat,] | ten nezhyne, ten žije!*“, tak zní nejprve v kontextu motivu vzlyku a nálady jím evokované (t. 36). Smysl jeho sdělení pak výrazněji zní až následujících taktů za podpory silné dynamiky, výrazného vzestupu melodie a závěru ozvláštěného naopak s jejím výrazným zeslabením. Podobně jako z závěru prvního dílu je i zde zopakováním slov (*ten žije*) ve vyšší poloze a za mírnějšího vnitřního pohybu relativizováno dosud poměrně pravidelné plynutí dílu. Dynamika propůjčuje tomuto úseku zvláštní citovou ambivalenci, není jen slavnostně silná, jak bychom mohli očekávat, ale záhy naopak velmi mírná (t. 37-39). Do nálady tohoto místa je tak přidáváno tušení celkově komplikovanější výpovědi celé zhudebňované básně, kdy k závěrečnému sdělení „*ten nezhyne, ten žije!*“ přistupuje závažnější obraz předchozího verše: „*Kdo v smutku může zazpívat...*“.

Závěrečný verš NJ1: „*wird nicht dem Tode fluchen!*“ zní podobně jako u konce zhudebnění 1. sloky bez opakování fragmentovaného verše a na pozadí poměrně dlouhých melismat.

<sup>108</sup>

V NJkr nalezneme obdobná slova: „*Wer auch im Schmerz noch singen kann,...*“.

Motiv vzlyku tu připadá na slova *dem Tode*, která tak citově ozvláštňuje a podporuje, celkový charakter zhudebnění tu hudebně dotváří závažnější náladu evokovanou závěrečným dvojverším textu; díky melismatice prodlužující dílčí článek a také díky dynamice je tu hudebně interpretováno i určité rozvažující pozastavení se v závěru. (V kontextu českých slov ona mírnost závěru zpěvního dílu, která do jisté míry kontrastuje s rázností výpovědi samotného závěrečného verše v češtině.)<sup>109</sup>

**Koda** doslovuje píseň pomocí hudby citované z centrální klavírní mezihry, sekvencemi posouvá několikrát připomenutý motiv vzlyku, až se dostává do dominanty k hlavní tónině B dur. Závěrečné tři takty nechávají ještě zaznít sestupným rozkladům akordů v pravidelných osminách, jaké v této písni vždy uvozovaly nástup zpěvu. Po *ritardandu* a *diminuendu* na těchto akordech se píseň uzavírá v B dur a v minimální dynamice *ppp*. Vnitřní členění kody (nástup v t. 39 pod posledním tónem zpěvu, dvě odpovídající si dvoutaktí a závěrečné tři takty s rozklady akordů) celkově rozvolňují vnitřní plynutí a pokyn *poco ritardando* i závěrečná fermata toto působení také podporují. Harmonickou charakteristikou kody a užitím konkrétního motivu, jaký byl spjatý se závažným, smutným a citově silným sdělením, je tu píseň doslovena a uzavřena ve smutné a citlivé náladě. Optimistické pozitivní sdělení závěrečného verše zhudebňovaného textu není v hudební rovině dotvářeno.

Píseň je utvářena jako dvoudílná forma, oscilující mezi kategoriemi strofické písně s introdukcí, mezihrou a kodou a písně prokomponované: Oba díly jsou do značné míry vystavěny na základě společného hudebního materiálu. Ten je zároveň prolínán s novými hudebními tvary, které hudebně silně doslovují aktuální dění ve zhudebňovaném textu, také s nepravidelně působícími klavírními články ve funkci dalších, kratších meziher. Jednotícím elementem je především celková základní nálada zhudebnění, která je spíše závažná a poklidná. Nesena je mimo jiné klavírním pásmem, v němž i v introdukcí i pod zpěvním hlasem stále zní sestupné akordické rozklady pravidelného rytmu. Proti monotónnosti zhudebnění zde silně působí harmonické prostředky: Neustálý pohyb, který se pouze někdy liší v rychlosti, také neobyčejná barevnost harmonie, jejíž odstíny hrají podstatnou roli v hudebním dotváření smyslu textu. Jemně je také rozvolňováno vnitřní plynutí vždy v závěrečných taktech zpěvních dílů a také v kodě klavíru.

---

<sup>109</sup> NJKr uvádí dosti odlišný závěr: ... „*der lebt, nicht wird sein Lied vergehen!*“ a výrazněji tak zasahuje do původní melismatiky textem, který téměř sylabicky pokrývá tóny hudebního závěru v t. 35-39. Smysl těchto slov je však zároveň bližší české verzi, zachovává také náladu jejího závěrečného verše.

## Práce se smyslem zhudebňovaného textu

V této písni jsou zhudebňovaná slova především výrazně deklamována za pomalého vnitřního pohybu a stále zpřítomňované nálady vyrovnané citovosti (jakkoli protikladně může toto spojení znít) a smíření, mísené zároveň s určitým posmutněním a závažností. Konkrétní náladové působení hudby je zde silně určováno spojením s konkrétními zpívanými slovy.

Hudebně jsou dotvářeny odstíny a drobné posuny základní nálady: V prvním dílu je to nejprve fantazijní harmonií prostředkovaná představa prostředí – tichého lesa. Následující změnu nálady vzbuzenou výpovědí 2. verše „*jen srdce mír ten ruší*“, dále dotváří především gradace v jeho zopakování za měnícího se harmonického kontextu kupředu spějících sekvencí a projasněného tóninového výběru. V druhém zpěvním dílu pak hudba nejprve interpretuje emocionálně silnou výpověď 3. verše, tedy první části pointy: „*Kdo v smutku může zazpívat*“. Děje se tak součinností tvarování zpěvní melodie a harmonického kontextu, jež hudebně dotváří náladu disharmonie a nepohodlí. Nápadněji je poté vyzdviženo zaznění navazujícího závěrečného verše: „*ten nezhybnul, ten žije!*“, což je mimo jiné umožněno i užitím hudby citované ze závěru 1. dílu.

Smysl slova *slze* a obraz pláče 4. verše první sloky: „*[a černý kouř, co spěchá v dol, | ] mé slze v lících suší*.“ je konkrétněji interpretován tvarováním zpěvní melodie. Klavírní koda píseň uzavírá v zádumčivé náladě, připomíná *motiv vzlyku*.

Celkově můžeme říci, že optimističtější sdělení pointy je uchopeno tak, že „pouze“ výrazně zní, nálada však zůstává v podstatě i v závěru písně neproměněna.

Sestupné akordické rozklady, které prostupují oběma zpěvními díly, upomínají na mírnou hru na doprovodný strunný nástroj a dotvářejí tak představu zpěvu, potažmo i *cikánského a cikánské hudby*, tentokrát však její klidné a meditativní varianty. Vypsané melodické ozdoby v klavíru (tedy *motiv vzlyku*), které citují zpěvní linku v místě spjatém s obrazem pláče a slzí, dále doslovují představu evokovanou zde textem (onen *pláč a slzy*). Kromě toho je také můžeme chápat jako způsob hudebního dotváření exotického a zvláštní hudby (takové vyznění nápadněji vyplyne ve spojení s německým textem NJ1), z něhož zmínění *slzí* zcela mizí.) V druhé klavírní mezihře a v kodě práce s motivem vzlyku dále doslovuje celkovou cituplnou náladu textu a také hudebně interpretuje představy o prostředí a cikánské hudbě. V kodě je tato významová rovina i více patrná, jako doslovení výpovědi 3. verše, který přímo o zpěvu hovoří: „*kdo v smutku může zazpívat,...*“.

## Č. 4 Když mne stará matka

### Rozbor básně

Když mne stará matka  
zpívat učívala,  
podivno, že často,  
často slzívala.

*Když mne stará matka  
zpívat učívala,  
podivno, že často,  
často slzívala.*

A teď také slzou  
snědé líce mučím,  
když cigánské děti  
hrát a zpívat učím.

*A teď také slzou  
snědé líce mučím,  
když cigánské děti  
hrát a zpívat učím!<sup>110</sup>*

Báseň se skládá ze dvou slok o čtyřech šestislabičných verších. Její metroritmiku určuje pravidelná daktylotrochejská stopa, verše jsou zakončeny přerývaným rýmem (*abcb*). Svým menším rozměrem a také pravidelným nižším počtem slabik ve verších tato báseň výrazněji odkazuje ke struktuře lidové písně.

Autor na ploše dvou slok vyjadřuje podobnými obrazy niterný vztah cikánů k hudbě. Mluvčí nejprve vzpomíná na dávné časy, kdy jej (nebo ji) učila *stará matka* zpívat. Při této vzpomínce si vybavuje jako zvláštní, *podivné*, že při zpěvu často plakala – nebo jí z hlubokého citového zaujetí a očistné moci zpěvu tekly slzy... V druhé sloce je naznáčeno, že již uplynulo mnoho let, protože nyní je již mluvčí básně v roli *staré matky*, která učí děti hrát a zpívat.

Celou básni tak prostupuje hluboké pohnutí nad mocí hudby a zpěvu, také silné sepětí cikánů s jejich písněmi, které jsou předávány z generace na generaci. Jako pointu básně můžeme označit onu aktualizaci do dnešních dnů, která zní v druhé sloce básně.

Báseň je prodchnuta stálou náladou dojetí – nejprve určité nostalgie při vzpomínce, silněji pak při sdělení druhé sloky: Nyní již mluvčí také zná, jak hudba a zpěv pohne duší i city, ač se to dříve mohlo zdát poněkud zvláštní, *podivné*. Další odstín této nálady v druhé sloce může být určován i sdělením o výměně rolí, kdy velká část života už uplynula a člověk se ocitá v pozici toho, kdo předává dávné dědictví nové generaci, dětem.

---

<sup>110</sup> Tato závěrečná exklamace je jediným rozdílem textu písně oproti původní básni.

## Analýza písně

Osmitaktová klavírní **introdukce** uvádí píseň v šestiosminovém taktu a mírnějším tempu (*Andante con moto*) a dynamice, v hlavní tónině h-moll. Vrchní hlas klavíru hraje sestupnou melodii složenou opakováním jednotaktového motivu a jeho posouváním. Charakteristický je pravidelný rytmus s opakovanou melodickou ozdobou středního tónu motivu. V levé ruce zní akordy příslušné harmonické funkce, v prvních dvou taktech rytmizované shodně s motivem horního hlasu. Postupně se melodie osamostatňuje, pravá ruka vyzpívává pouze ji a levá hraje příznávkový akordický doprovod s ligaturovým zadržením 2.- 4. osminy. Pravidelná pedalizace mírně smývá obrysy tohoto klavírního pásma v jednodušší celek.

Introdukce tak celkově evokuje zvláštní píseň mírně rapsodického charakteru, kdy je melodie horního hlasu doprovázena rytmicky mírně rozvolněným způsobem, jaký zčásti připomíná hru na nějaký doprovodný nástroj. K dojmu zvláštní, cizokrajné nebo dávne *písně*, přispívá i modální charakter této melodie, který nápadněji zní v samotném závěru introdukce – v aiolském sestupu *a-g-fis* v t. 7-8.

Harmonický plán introdukce pracuje s tóninami blízkými základní h- moll, ačkoli začíná mimotonální dominantou (ke III. stupni D Dur). V t. 5-6 zní subdominantně působící VI. stupeň G se zvukovým obohacením o průtažné tóny harmonie A dur – především ve vrchním, melodickém hlasu klavíru. Vzniká tak napětí hlavní tóniny h-moll a naznačeného prostřídávání s jejím sníženým durovým VII. stupněm.<sup>111</sup>

V introdukci je anticipován je celkový charakter písně a také stěžejní obraz zhudebňované básně – *obraz zpěvu pradávných písní*.

Zhudebnění **první sloky** v t. 9 přináší další rozvolnění vnitřního pohybu, neboť zpěvní hlas, který tu nastupuje, přednáší svou melodii ve dvoudobém taktu. Různost metra klavíru (6/8) a zpěvu (2/4) tak společně utváří členité pásmo, zároveň s oporou ve styčných bodech – prvních taktových dobách. V mírné dynamice (*p*) a s pokynem *mezza voce* zpěvní hlas přednáší prostou melodii odvozenou z *motivů písně* z introdukce (srov. s t. 3-4). Výraznější oblouk je vyklenut na slově *ma-tka* v t. 12, tvarování melodické linky s většími skoky i melismatika první slabiky slova zdůrazňují jeho zaznění a také hudebně dotvářejí smysl tohoto obsahově důležitého a emocionálně silného slova. Druhý verš „*zpívat učivala*“ je zhudebněn pomocí odpovídajícího čtyřtaktí (t. 13-16). Důležité slovo *zpí-vat* je zde dvakrát zopakováno (možná spíše z důvodů výstavby hudební fráze). V českém textu písně připadá melismatika taktů 13, 14 právě na slovo *zpívat* a

<sup>111</sup> Tedy spoj, který bývá považován za charakteristický například pro moravskou lidovou hudbu a Dvořákem pro evokování lidové hudby častěji využívaný.



koresponduje tak s jeho smyslem. V německé verzi je odpovídající slovo *singen* uchopeno melismatickým obloukem t. 15-16, v české pak na tento oblouk připadá spíše neutrální *učivala*. Na pozadí výrazné deklamace textu jsou tedy některá konkrétní slova skladatelem více vyzdvížena a je hudebně dotvářen jejich smysl (*zpívat*) či emocionální působivost (*matka*).

Harmonie zhudebnění 1. dvojverší je tvořena tóninami blízkými hlavní h-moll, konkrétní tónina bývá nějak relativizována či obohacována: Ať už například střídavým zazněním D dur v t. 9, nebo kombinující tóniny, jako v t. 15 D dur a fis-moll.

Nová hudba přichází se zhudebněním dalšího dvojverší v t. 17-24. Slova „*podivno, že často, často slzívala*.“ jsou uchopena pomocí mírně kontrastní hudby a rychlejšího harmonického pohybu:

Harmonie kombinující G dur a h-moll (t. 17), kvintsextakord mimotonální dominanty k A (t. 18) a dominantní septakord na tónu *a* (t. 19), jež chromatickým pohybem hlasů vyústí do zmenšeného septakordu VII. stupně k hlavní h-moll (t. 20) a následuje h-moll (t. 21). Není však cílovou tóninou, celý úsek vyústí přes G dur obohacenou melodickými tóny (t. 20, průtah *cis* ve zpěvu na 1. době a průchodné *cis, e* v pravé ruce klavíru) do D dur, v níž také nastupuje klavírní mezihra. Pohyb harmonie je oproti předchozímu relativnímu klidu podpořen i chromatickým vedením stoupajícího basu.

V prvním čtyřtaktí zpěvní melodie stoupá k vrcholu tohoto dílu (t. 19), podporována zesilující dynamikou. Druhé odpovídající čtyřtaktí (t. 21-24) přináší opětovné zklidnění, ztišení dynamiky a sestup zpěvní melodie.

Heydukův německý text se tu od českého výrazněji neliší v rozvrstvení konkrétních obrazů v dvouverší: Výrazně vybudovaný vrchol v češtině zdůrazňuje emocionálně spíše neutrální slovo *ča-sto* a propůjčuje silné zaznění spíše celému verši a jeho výpovědi. Zhudebnění závěrečného verše „*často slzívala*“ v t. 21-24 pak působí jako melancholické posmutnění či dojetí nad jeho celkovým smyslem.

Podobně tak německé (NJ1): „*Thränen in den Wimpern | gar so oft ihr hingen*.“, kde vrchol připadá na závěrečné slovo jednoho významového celku, a to *Wimpern/řasy*. Poslední verš doslovuje celkový obraz, zhudebněn je oním zmírněním, poklesem a utišením nad touto výpovědí. Kritické vydání přináší vlastní německý text, kde se obraznost vrací blíže původní české<sup>112</sup>.

Přepojeně pod zpěvem od t. 23 již v klavíru zní **mezihra** - hudba odvozená z hudebního materiálu introdukce, která sem také navrácí onu představu zvláštní písně.

<sup>112</sup> Text Njkr: „*sonderbar, dass Tränen | ihr am Auge hingen*.“ Je to pak slovo *Tränen* / slzy, tedy slovo značné obsahové důležitosti a emocionální síly, které připadá na výrazný vrchol t. 19.

První dvoutaktí přináší transpozici *motivů písně*<sup>113</sup> do D dur (t. 23-24). Toto projasnění do paralelní dur přináší jemnou barevnou změnu, která podporuje a hudebně dotváří emocionální, dojemné sdělení posledního verše sloky: „*často slzívala*“. Melodie vrchního hlasu klavíru opět po dvou taktech sestupuje o tercii níže a motiv písně je zopakován v hlavní tónině h-moll. V t. 26 je harmonie G dur (subdominantě působící VI. stupeň) obohacována průtažnými tóny A dur; nápadnější je průtažná disonance *cis*, která zde vzniká díky vedení melodického hlasu v další sestupné transpozici, posunu sekvenčního typu. Dalším zvukovým obohacením je modálně působící šestnáctinový průchod, jenž dovede melodii k cílovému *fis*. Obě zmiňovaná obohacení dále podporují působení mezihry klavíru coby hudby upomínající na představu exotické písně. Ta na tomto místě zní v kratším čtyřtaktovém úryvku a zase v t. 27-28 utichá.

Zhudebnění **druhé sloky** básně začíná v t. 29 v nízké dynamice, slova „*A ted' také slzou | snědé líce mučím,*“ jsou uchopena pomocí citace hudby z první poloviny 1. zpěvního dílu písně – t. 9-16. Nápadnější odlišností jsou melodické ozdoby šestnáctinových triol zpěvního hlasu směřující vždy k melodickým vrcholům obou čtyřtaktů (t. 29-32 a t. 33-36). Můžeme je chápat jednak jako další z prostředků hudebního dotváření exotického, jednak jako hudební interpretaci smyslu zhudebňovaných slov a zdůraznění jejich zaznění: V české verzi textu jsou to emocionálně silná slova *slzou*<sup>114</sup> (t. 31-32) a *mučím* (t. 35-36). S němčinou prvního vydání působí úsek t. 29-36 jako plocha předjímající náladu celkového sdělení sloky, které je dojemné a zmiňuje pláč. Také jako místo hudebního dotváření exotického, kde se melodické ozdoby dostávají i do zpěvního hlasu, nejen klavíru. Těmito ozdobami ozvláštěné vrcholy v t. 31 a 35 zhudebňují slova *Kleinen /děti, potomky* (obsahově poměrně neutrální), a důležité slovo hovořící přímo o hudbě a zpěvech – *Sängen*.<sup>115</sup>

Klavírní doprovod ve zhudebnění tohoto prvního dvojverší sloky (t. 29-36) cituje téměř doslovně hudbu z t. 9-16, vedle drobných rozdílů sazby konkrétních akordů se liší výrazněji užitím melodických ozdob – nátrylů poměrně velkých intervalů, které předcházejí závěrečné akordy v t. 31-32 a 35-36 (tedy v místech zmiňovaných vrcholů zpěvu).

Pointa básně, tedy závěrečné dvojverší „*když cigánské děti | hrát a zpívat učím!*“ zprvu využívá hudby citované z předchozího zpěvního dílu – nápadnější je i zde rychlejší

<sup>113</sup> Z praktických důvodů používám v následujícím textu toto označení.

<sup>114</sup> V češtině kritického vydání zpěvnější slovo *pláčem*. (Jan Hanuš (ed.) a další, cit. v pozn. 43 )

<sup>115</sup> NJkr podkládá slova *Jetzt die braunen Wangen (tváře) netzen mir die Zähren* (slzy), opět je zde tedy slovo *slzy* přesunuto na místo jednoho z vrcholů.

harmonický pohyb (srov. t. 37-39 s t. 17-19). Zpěvní melodie zde také vystoupá k celkovému výrazovému vrcholu sloky, podporována silící dynamikou. Vrchol v t. 39 na slově *dě-ti* zahajuje silně znějící zhudebnění jádra pointy, v níž se hovoří o předávání dávných písní z generace na generaci. Prodloužení dílčího článku a melismatika zhudebnění slova *dě-ti* dále podporuje výraznou deklamaci znějících a následujících slov a zpřítomňuje slavnostnější náladu. Text závěrečného verše je fragmentován a zopakována jsou slova *hrát a zpívat*. Jejich první zaznění v t. 41-46 je ozvláštněno výraznou změnou barvy harmonie H dur, druhé pak měkkou barvou harmonie A dur a D dur, do níž tento úsek v t. 46 vyústí. Melodická ozdoba ve zpěvním hlase v t. 45 svým umístěním na závěrečné slovo dvojverší koresponduje s tvarováním melodické linky na slově *mu-čím* v t. 35, společně s dalšími prostředky také spoluutváří hudební interpretace exotického a exotického zpěvu. Vedle užití volnějšího mikrotektonického utváření tu také k hudebnímu dotváření až exaltované, neklidné nálady vzbuzené textovou výpovědí sloky, přispívá harmonický pohyb v t. 40-45 :

Autor zde využívá sledu mimotonálních dominant, dramtizovaného uvedením akordu zmenšeného VII. stupně k H v t. 40. Po nápadnějším zaznění H dur (t. 41) následuje dominantní septakord k A dur, tato tónina a závěr do zmiňované D dur.

NJ1 přináší textové varianty: „...*,rieselt's in den Bart oft, rieselt's oft von der braunen Wange!*“ nebo „*rieselt's mir vom Auge, rieselt's oft mir auf die braune Wange!*“.<sup>116</sup> Vrchol tohoto dílu připadá na podtržená slova a nemá pravděpodobně zdůrazňovat a interpretovat právě jejich smysl, ale spíše smysl celku sdělení a také změnu nálady, která je nyní dojemnější, pohnutější a také určitým způsobem reflexivní.<sup>117</sup>

Četnější melodické ozdoby větších intervalových skoků propůjčují této hudbě zvláštní, cizokrajný charakter. Klavírní doprovod tím celkově získává podobu, jaká výrazněji evokuje hru na strunný nástroj doprovázející zpěv, ony dávné písně.

**Klavírní koda** nastupuje již pod zpěvem v t. 45 a cituje hudbu mezihry, tedy onen *motiv písně* v D dur, kterou opět prostřídává s transpozicí do h-moll, v již velmi slabé dynamice. I zde se objevuje onen relativně tvrdý nástup disonance obohacující G dur (t. 48) a šestnáctiny dříve modální jsou nyní užity pro zakončení v D dur. Koda do písně znovu vnáší představový okruh zpěvu, písní a exotického prostředí a doslovuje tak sdělení závěru druhé sloky básně. Závěrečné dvoutaktí za předpisu *morendo* nechává doznít houpavému doprovodnému pásmu a připomene ještě na závěr ozvlášťující nátryl.

<sup>116</sup> Konkrétní variantu zjevně vybírá interpret.

<sup>117</sup> Njkr podkládá text: „*wenn ich will die Kinder Sang und Spielen, Sang und Spielen lehren!*“ Rozvrstvení obrazů tohoto přebásnění i na tomto místě blíže odpovídá české verzi textu.

Celkově je píseň řešena jako dvoudílná forma, s introdukcí, mezihrou a kodou. Zčásti je patrný strofický princip utváření, neboť hudba druhého zpěvního dílu do značné míry čerpá z hudby předchozího dílu. Tu v místě prokomponování pointy a blížícího se závěru písně dále rozšiřuje a pozměňuje. *Motiv písně* sjednocuje její celek tématicky i významově.

Převažující architektonické (kvadratické) utváření je narušováno přepojováním dílů (mezihry a kody pod zpěv) a nápadněji pak v místě vrcholu písně (a zhudebnění pointy) prodloužením dílčích článků a vkládáním dalších.

Autor užívá spíše harmonie bližších tónin, buduje kontrast harmonického klidu a pohybu a obohacuje harmonii kombinacemi tónin a melodickými tóny.

### **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Celková nálada textu, klidná, mírná a prostoupená citem a dojetím, je v písni stále zpřítomňována. Píseň pak působí především jako lyrické rozjímající zastavení. Na pozadí hudebního dotváření nálady je text výrazně deklamován. Mírná změna nálady vzbuzená sdělením dílčí pointy v 1. zpěvním dílu: „*podivno, že často, | často slzivala.*“ je hudebně dále podpořena v rovině tvarování zpěvní melodie a zrychlením harmonického pohybu. Cituplná nálada je stupňována od vrcholu druhého zpěvního dílu, na slovech „...*děti hrát a zpívat učím!*“. Závěrečné projasnění a uklidnění je dotvářeno vedle celkového zklidnění hudby také vyvedením písně z úvodní h-moll do D dur.

Některá důležitá či emocionálně silná slova jsou zhudebněna způsobem, který dále interpretuje jejich smysl: Zejména slova *slzou* a *mučím* ve zhudebnění druhé sloky, která jsou ozvláštněna tvarováním zpěvní melodie, jež jim dále propůjčuje silnou citovou působivost. (V německé verzi prvního vydání je pak tato citová síla dána spíše celku znějícího verše respektive dvojverší, podobně tak v německé verzi kritického vydání.) Melismatikou zpěvní melodie je jemně interpretován smysl českých slov *hrát a zpívat*,<sup>118</sup> v německé verzi prvního vydání je daným kompozičním řešením dotvářena spíše dojemná nálada celkového sdělení a zní tu výrazněji slova líčící obraz pláče.<sup>119</sup>

Zajímavým sjednocením písně ve významové rovině je *motiv písně*. S jeho pomocí jsou hudebně dotvářeny obrazy *zpěvu* a *hry*, o kterých text hovoří. Tento motiv prostupuje klavírními díly – od introdukce, přes mezihru až ke kodě, zároveň je z něj odvozena i hudba zpěvních dílů.

<sup>118</sup> Podobně tak působí podložená novodobá němčina kritického vydání.

<sup>119</sup> Což je dáno rozvrstvením obraznosti v této sloce, která je přebásněna „opačně“: Nejprve hovoří o předávání hry a zpěvu dávných písní, poté vykresluje obraz pláče z dojetí či zpěvu samotného.

Cikánské je hudebně interpretováno nepříliš nápadně, neboť píseň působí především jako „pouze“ lyrická. Celkovým charakterem *motivů písňe* a hudby z něj odvozené je však mírně dotvářena představa cikánského, a to především díky zvláštnímu harmonickému průběhu a tónovému materiálu melodického hlasu (modální prvky introdukce a mezihry). Mimo to rovněž častějším používáním melodických ozdob ve zpěvu i v klavíru a mírnou rozvolněností metra, která vniká z napětí mezi takty zpěvu a klavíru.

Klavír pak do určité míry evokuje hru na nějaký jiný nástroj (cimbál?), který doprovází zpěv (podporováno arpeggiem melodickými ozdobami velkých intervalů).

## Č. 5 Struna naladěna

### Rozbor básně

Struna naladěna,  
hochu toč se v kole -  
dnes snad převysoko  
zejtra zase dole.

*Struna naladěna,  
hochu toč se v kole ,  
dnes snad převysoko,  
zejtra zase dole.*

Pozejtřku u Nilu  
za posvátným stolem; -  
struna naladěna,  
hochu, toč se kolem.

*Pozejtří<sup>120</sup> u Nilu  
za posvátným stolem;  
struna již, struna naladěna<sup>121</sup>,  
hochu, toč se kolem!*

Báseň je utvářena velmi pravidelně, její dvě sloky jsou tvořeny vždy čtyřmi verši o šesti slabikách. Převládá daktylotrochejská stopa a pravidelná metrorhythmika. Rým je v obou slokách přerývaný, znázornitelný jako *abcb*.

Na velmi stručné ploše báseň evokuje radostné veselí začínající zábavy, hudbu a tanec. Několikrát vyzývá k tanci – jako určitý obsahový refrén a zároveň zopakovaná pointa zde fungují úvodní a závěrečné, pouze drobně obměněné dvojverší:

<sup>120</sup> U Heyduka původně *pozejtřku*, tvar *pozejtří* je poněkud zpěvnější variantou.

<sup>121</sup> Kvůli zopakování slov v písni tu není možné text zredukovat zpět na tvar pravidelných veršů, blízký básni.

*Struna naladěna,*                      a                      *struna naladěna,*  
*hochu toč se v kole –*    *hochu, toč se kolem.*

Třetí a čtvrtý verš první sloky zároveň evokují určitou náladovou dvojznačnost, metaforicky připomínají pomíjivost štěstí a veselí v lidském životě: ... „*dnes snad převysoko, | zítra zase dole.*“

Druhá sloka nejprve letmo zmiňuje určitou skupinu představ, spojovaných mimo jiné v 19. století s cikány a jejich možným původem – *Nil* a *posvátný stůl*, jako symboly ztracené domoviny. Naznačeno je i hledání těchto původních kořenů a míst a naděje v jejich nalezení v budoucnu – *Pozejtřku u Nilu* ... . Záhy se však navrácí původní nálada a představový okruh první sloky, užitím obdobného dvojverší jako v úvodu básně i na její závěr.

Celkově báseň působí jako radostná výzva k tanci a veselí, kolem jejího středu je veselá nálada vystřídána naznačením pomíjivosti a nevypočitatelnosti štěstí, také zmíněním čehosi dávného a posvátného. Směrem k závěru je znovu nastolena původní bezstarostná nálada.

## Analýza písně

**Introdukce** je tématická, v silné dynamice, dvoučtvrtečním taktu a za pokynu *Allegretto* postupně dvakrát exponuje dvoutaktový *hlavní motiv*, na němž je pak píseň vystavěna. Uvádí také základní náladu – veselou a bezstarostnou. Tvarováním melodie motivu, především ale jeho rytmem a artikulací zde Dvořák vytváří určitou taneční stylizaci, a představu tance tak hudebně evokuje. Anticipován je tak představový okruh začátku básně, který o tanci hovoří. Harmonický průběh introdukce jakoby exponoval typické dění pro tuto píseň – míří z hlavní d-moll do paralelní F dur, pomocí společných blízkých tónin. Na dominantě k d-moll se introdukce uzavírá. Je tak vytvářeno určité napětí dur-mollové oscilace. Přednesový pokyn je tu *Allegretto*.

V t. 5 nastupuje zpěvní hlas se slovy **první sloky**, za předpisu *Poco meno mosso*. První dvojverší je zhudebněno pomocí dvojího zopakování hlavního motivu, s pozměněným příznávkovým doprovodem klavíru. Za mírného zpomalení vnitřního pohybu zde poněkud klidněji pokračuje úvodní radostná nálada, která je již artikulována konkrétními slovy: „*Struna naladěna, | hochu toč se v kole.*“. Jemné zklidnění je dané i dynamickým předpisem *p*. Zhudebňovaná slova jsou výrazně deklamována za stálého dotváření úvodní radostné nálady. Hudba t. 5-8 využívá téměř doslovně hudební materiál exponovaný v introdukcí (hlavní motiv), zpěv tu do sebe přebírá původní melodický hlas

klavíru, zachován je i harmonický průběh s uzavřením v A dur ve funkci dominanty. Mimo jiné i díky zmíněnému drobnému zklidnění v t. 5-8 pak výrazněji vyzní následující úsek, který přináší slova: „*dnes snad dnes převysoko zejtra*“ uchopená novou hudbu t. 9-14. Kontrastní je tu hlavně utváření melodické linky zpěvu, v níž se místo sestupného tvaru a hlavního motivu objevují výraznější melodické skoky za poněkud pomalejšího rytmického pohybu. Tyto skoky jednak dosahují výraznějšího melodického vrcholu (tón *a* v t. 11) a interpretují tak smysl slova *převysoko*, jednak svými skoky kvinty a kvarty také hudebně dotvářejí celkový obraz ladění nástroje, evokovaný prvním veršem básně: „*Struna naladěna,...*“ . V klavíru jsou pravidelné příznávky nahrazeny rytmicky neurčitým pásmem, tvořeným arpeggiovanými akordy levé ruky a sextolovými tremoly pravé ruky. Pásmo klavíru zde působí spíše jako barevná plocha doprovázející konkrétně a přehledně utvářenou zpěvní melodii. Zároveň zpěv podporuje zdůrazněním kvintového intervalu *a-e* v základu arpeggia. K ozvláštění tohoto úseku přispívá i harmonie statického, prodlevového charakteru (harmonický klid, nápadný po předchozím pohybu, kdy se harmonické funkce měnily téměř s každou osminou). Tonálním centrem se tu stává A dur, v t. 13-14 pak *a-moll*, (postupným přidáním citlivého tónu *fis* je připravován nástup následující *g-moll* v t. 15).

Od t. 15 se na slovech *zejtra zase dole* objevuje hudba odvozená z hlavního motivu, který sem opětovně vnáší veselou náladu a taneční charakter, ačkoli zhudebňováno je metaforické sdělení o nestálosti a nevypočitatelnosti lidského štěstí. Jen jemně je naznačen určitý odlišný odstín nálady, především harmonizací této varianty motivu – výraznější *g-moll* na slově *zejtra* v t. 15 (jako subdominantně působící II. stupeň, následuje F dur). Smysl čtvrtého verše první sloky: „*zejtra zase dole*“ se stěžejním slovem *dole* je také interpretován sestupným tvarováním jeho dvojího zopakování (druhé v t. 17-18, jež se uzavírá do hlavní tóniny *d-moll*). To vše je podpořeno i postupně utichající dynamikou. Celkové uchopení textu v t. 13-18 přispívá k rozvolnění doposud kvadraticky utvářené hudební struktury: V t. 13 a 14 je užito delších rytmických hodnot na zopakovaném slově *zejtra* (oproti původnímu textu zazní celkem čtyřikrát), výrazněji pak kvadraturu narušuje zopakování slov *zejtra zase dole* v t. 17-18.

Uvažujeme-li o práci se smyslem zhudebňovaného textu z pohledu němčiny NJ1, dojdeme k následujícím závěrům:

Text zní: „*Reingestimmt die Saiten! Bursche tanz' im Kreise! Heute froh, heute froh und morgen? Trüb', trüb', trüb' nach alter Weise, trüb' nach alter Weise!*“ . První dvojverší rovněž hovoří o ladění strun a přípravě na hru a na tanec, v obdobném rozložení konkrétních obrazů. Můžeme tedy závěry týkající se příslušného úseku považovat za platné

i pro NJ1. Z druhého dvojverší se vytrácí metaforická dvojnáčetnost onoho *převysoko a dole* a slova zde zcela konkrétně hovoří o protikladu *veselí a smutku*. V součinnosti s tímto textem tedy můžeme v druhé polovině sloky ony kvintové a kvartové skoky považovat spíše za hudební dotváření obrazu ladění nástroje a ne už výšky. V závěru sloky pak ono zopakované: „*trüb' nach alter Weise!*“ získává smutnější vyznění v mollové harmonizaci. (Která byla ve spojení s češtinou jednou z možných rovin hudebního dotváření smyslu textu.). Text Njkr přináší text, v němž se zkombinována němčina NJ1 s některými elementy původního českého textu.<sup>122</sup>

**Mezihra** klavíru (t. 19-26 ) nastupuje ve velmi silné dynamice a s pokynem *Un poco più mosso*, postupně se zklidňuje a směřuje k určitému zastavení v t. 25-26. Sestupuje stále do nižší polohy a s pomocí hudby odvozené z hlavního motivu se postupně zastavuje (*ritardando*) za slabé dynamiky v d-moll v t. 25- 26. Až v průběhu mezihry je tak dále prokomponováno a dosloveno hudební dotváření změněné, posmutnělé nálady, vzbuzené výpovědí textu v závěru sloky. Zvláštností sazby a statické harmonie (d-moll) je zde spoluurčován určitý prodlevový charakter, v t. 19-20 opakovaným tónem *a* ve vrchním hlase pravé ruky klavíru, přičemž hlavní motiv zní ve středním hlase. K takovému charakteru přispívá i stálý doprovod v levé ruce klavíru, shodný během dvou zopakování motivu (t. 19-22). V úseku, jenž pracuje s fragmentováním a posuny tvarů odvozených z hlavního motivu (t. 23-25) a postupným zastavením pohybu v pravé ruce pak ostináto levé ruky pokračuje v mírné obměně –vynechává střední tón souzvuku.

V t. 27 přímo nastupuje v hlavní tónině d-moll zpěvní hlas s hlavním motivem, zhudebněujícím zde slova 1. dvojverší **druhé sloky**: „*Pozejtří u Nilu | za posvátným stolem...*“. Předepsáno je *Poco meno mosso*, podobně jako na začátku první sloky, také nízká dynamika – *pp*. Takové uchopení mírně ozvláštňuje výpověď této části textu, který hovoří o posvátném a o naději – nalezení pradávne vlasti. Je však relativizováno užitím hudby hlavního motivu (citací hudby první sloky), která je po dobu celé písně nositelkou radostné a taneční nálady. Smysl prvního dvojverší a představy jím vzbuzené nechává tedy Dvořák spíše stranou. Takty 27-30 tak působí spíše jako přemostění k následujícímu – výraznému vyznění slov<sup>123</sup>: „*struna již, struna naladěna, hochu toč, hochu, toč se kolem, hochu, toč se kolem!*“. Klíčová slova a slovní spojení jsou zde zopakována a tím více zdůrazněna. Zároveň je důležité uvědomit si, že k tomuto opakování vedly skladatele pravděpodobně i hudebně imanentní potřeby výstavby hudební fráze a přirozené

<sup>122</sup> „*Reingestimmt die Saiten! Bursche tanz' im Kreise! Heute froh, überfroh noch heute, morgen trüb' nach alter Weise, trüb' nach alter Weise!*“

<sup>123</sup> Tentokrát rozeepsáno tak, jak zazní ve zhudebnění, včetně opakování.



deklamace textu s hudbou téměř doslovně opakované sloky. Silná dynamika trvá i při zopakování posledního verše: „*hochu, toč se kolem!*“ v t. 39-40 a nechává tak pokračovat základní radostnou náladu bez utlumení, jaké na tomto místě bylo v 1. sloce (viz t. 17-18). Slova NJ1 jsou v druhé sloce: „*Nächster Tag am Nile, an der Väter Tische, reingestimmt, reingestimmt die Saiten, in den Tanz, in den Tanz dich mische, in den Tanz dich mische!*“. Přebásnění tu sleduje původní český text velmi přesně; zmíněn je Nil jako symbol dávné vlasti, obraz *posvátného* se poněkud zmírněn a nahrazen obrazem *dávného, tradičního* – namísto *za posvátným stolem* zní *an der Väter Tische*. V druhé polovině sloky je stejně jako v první sloce (ač zčásti jinými slovy) znovu artikulována výzva k tanci. Charakteristiku Dvořákovy práce se zhudebňovaným textem tu tedy můžeme považovat za platnou i pro NJ1<sup>124</sup>.

Již rychlá vzestupná řada v pravé ruce klavíru v t. 40 anticipuje další prokomponování základní nálady (zde násobené zopakovanou výzvou k tanečnímu veselí až k strhujícímu, temperamentnímu vyznění) v následující **kodě**. Nálada i zpřítomňovaný obraz prostředí jsou nesený hudbou odvozenou z hlavního motivu, znějící tu v silné dynamice. Tonálně koda setrvává v hlavní tónině d-moll, která byla zpět nastolena v závěru druhé sloky v t. 39-40. Využito je tu prvních čtyř taktů z mezihry, které sem opět vnášejí charakter harmonické prodlevy a ostinata doprovodných tvarů. Zvláštností je úsek návratu **zpěvního hlasu** (t. 45-49), který nastupuje ještě po zaznění kody a s pomocí rytmicky a melodicky nivelizované podoby hlavního motivu znovu hudebně interpretuje představu prostředí a zvláštní temperamentní hudby. Zde čtyřtaktím prodlevového a zároveň strettového charakteru, za předpisu *stringendo*, silné dynamiky a spění k závěru (t. 45-49). Zpěv zde opakuje základní pointu básně i písně, verše: „*Struna naladěna, | hochu, toč se kolem!*“<sup>125</sup> na dominantním a tónickém stupni v d-moll. V klavíru probíhá stálý neměnný doprovod příznávek levé ruky a akordy pravé ruky, jež svou sazbou podporují melodický obrys zpěvu. Hojněji jsou zde ozvláštněny pomocí arpeggia a podpořeny pedalizací. Tento úsek zároveň výrazněji působí proti pravidelnosti utváření této písně a vnáší sem v závěru představu určitého temperamentu až divokosti.

Píseň je celkově utvářena jako strofická, zhudebňuje ve dvou dílech dvě sloky básně. Uvedena je čtyřtaktovou introdukcí, po první sloce je vložena osmitaktová

---

<sup>124</sup> Text 2. sloky podle Njkr: „*Nächsten Tag am Nilstrand, der den Vätern heilig, reingestimmt, reingestimmt die Saiten, in den Tanz, in den Tanz spring eilig, in den Tanz spring eilig!*“ Tato verze tedy navrácí zpět zmínění posvátného (*heilig*) a mění také odpovídající rým (*eilig*) a jeho potřebám uzpůsobuje konkrétní znění oné výzvy k tanci. V druhém verši této verze se tak objevuje poněkud nezpěvné slovní spojení: „*der den Vätern heilig*“.

<sup>125</sup> Njkr shodně s NJ1 uvádějí také opakování úvodního verše: „*Reingestimmt die Saiten! Bursche tanz' im Kreise!*“

mezihra. Uzavřena je desetitaktovou kodou, do níž vstupuje ještě kratší strettový úsek zpěvu. Důležitou jednotící roli tu má hlavní motiv, který prochází zpěvem i klavírními částmi a nese s sebou zároveň okruh představ evokovaný textem – představ tance, taneční hudby a veselí. Užito je také zvláštní tempové pulzace, určené odlišnými tempovými a přednesovými pokyny v klavírních částech a ve zpěvních dílech, a také oscilace durového a mollového zakotvení.

### **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Dvořák svým uchopením textu především zpřítomňuje hlavní vyznění celé básně – výzvu k tanci a veselí, kdy už je *struna naladěna*. Zároveň jemně dotváří některé další textové impulsy, zatímco jiné nechává stranou:

Zajímavým způsobem je hudebně dotvářen smysl slovních spojení *struna naladěna* a zároveň *dnes snad převysoko* tvarováním zpěvní melodie: V onom ilustrujícím kvintovo-kvartovém vystoupaní a opětovném poklesu oblouku melodické linky zpěvu. Zároveň Dvořák interpretuje smysl slov: „*dnes snad převysoko | zejtra zase dole*.“ Představu (či změnu nálady) vzbuzenou zmíněním nejistot, střídání „nahore a dole“ v lidském životě, hudebně dotváří prací s tvarováním zpěvní melodie, dynamikou a harmonickými prostředky. Zároveň je však sdělení těchto slov poněkud neutralizováno spojením s hudebním materiálem jaký byl nositelem úvodní radostné nálady – tedy hlavního motivu. Dvořák v této písni více zasahuje do textové předlohy, několikrát opakuje slova podle potřeb výstavby hudební fráze (což je také mnohdy určováno strukturou německého textu, na který Dvořák CM komponoval), také při opakování známé hudby v druhé sloce. Metaforické připomenutí onoho *dole* v lidském životě je dále dosloveno v klavírní mezihře.

Zmínění řeky *Nilu* a čehosi *posvátného* je ve zhudebnění ozvláštněno pouze v dynamické a přednesové rovině, což je dáno mimo jiné právě citací hudby ve strofické písni.

Cikánské je tu hudebně dotvářeno celkovým charakterem písně, jejím až překotným temperamentem. Také užitím mollového charakteru pro zhudebnění pozitivních sdělení a nálad, střídáním temp klavírních částí a zpěvních dílů, kterým je odkazováno na představu exotického a zvláště znějící hudby. Výrazněji se pak určitý hudební odkaz na představu o cikánském temperamentu, tanci a hudbě objevuje v samotném závěru písně, kde po zaznění obvyklé a očekávané kody vstupuje zpěvní hlas s překotně kupředu spějící, temperamentní *strettou*. Její charakter dále podporuje i četné užití arpeggia v klavíru. Zde také vystupuje další z repertoáru exotismů, a to ostinato doprovodu a také prodleva harmonie.

## Č. 6 Široké rukávy

### Rozbor básně

Široké rukávy  
a široké gatě  
volnějši cigánu  
než-li dolman v zlatě!

*Široké rukávy  
a široké gatě  
volnějši cigánu  
než-li dolman v zlatě.*

Dolman a to zlato  
bujná prsa svírá;  
pod ním volná píseň  
násilně umírá.

*Dolman a to zlato  
bujná prsa svírá;  
pod ním volná píseň  
násilně umírá.*

A kdo raduješ se  
tvá kdy píseň květe,  
přej si, aby zašlo  
zlato v celém světě.

*A kdo raduješ se  
tvá kdy píseň v květe<sup>126</sup>,  
přej si, aby zašlo  
zlato v celém světě!*

Báseň tvoří tři velmi pravidelně utvářené sloky: Ve všech nalezneme čtyři verše o šesti slabikách, metroritmickou charakteristiku určuje daktylotrochejská stopa. Častější jednoslabičná slova na začátcích veršů v této básni nepřinášejí jambický charakter stopy, jak tomu je u některých dalších básní Heydukovy sbírky. Zde většinou tvoří trochej spolu se slovem následujícím: *pod ním, a kdo, přej si*. Verše všech slok jsou zakončeny přerývaným rýmem (*abcb*).

V této básni se objevuje obdobná tematika jako v básni *Dejte klec jestřábu* (u Dvořáka zhudebněné v následujícím čísle 7), artikulovaná jinými slovy a obrazy. Hlavním sdělením obou básní je prohlášení, že svobodný a volný život, který je možná zároveň prostý a materiálně chudý, je *cigánovi* o mnoho dražší než lesk a pohodlí života bohatých. V úvodu básně je konkrétněji přibližován vzhled *cigána*, který raději nosí „*Široké rukávy | a široké gatě*“. Honosnější oblečení, jaké zde zastupuje „*dolman v zlatě*“, by ho omezovalo a spoutávalo: „*Dolman a to zlato | bujná prsa svírá; | pod ním volná píseň | násilně umírá.*“. V druhé sloce se tedy objevuje nejprve mírná změna nálady,

<sup>126</sup> Čeština prvního Simrockova vydání uvádí tento tvar, stejně tak kritické vydání písní. V Heydukově básni je to původně *píseň květe*.

evokující stísněné pocity, následně dramatictější metafora využívající také častějšího symbolu cikánovy *písně*.

První dvojverší 3. sloky přináší obrazy veselí s hudbou a písněmi: „*A kdo raduješ se | tvá kdy píseň v kvěť,...*“. V závěrečném dvojverší pak zní překvapivá pointa: „*přej si, aby zašlo | zlato v celém světě.*“. Výpověď 3. a 4. verše poslední sloky tak posouvá dosud plynoucí obrazy k letnému zamyšlení o tom, že bohatství (*zlato*) je možná zdrojem všeho zlého ve světě.

## Analýza písně

Stručná dvoutaktová **introdukce** určuje hlavní tóninu A dur a dvoudobý takt, předepsáno je pro celou píseň *Poco allegro*. Levá ruka klavíru hraje pravidelný osminový příznávkový doprovod tónického kvintakordu v široké harmonii, pravá ruka střídá obraty tónického souzvuku rovněž v pravidelných hodnotách (znějící čtvrtky), avšak v synkopickém posunu. Právě tento synkopický rytmus s užitím ligatur přes takt propůjčuje klavíru nápadný rys houpavé taneční stylizace, mírná dynamika a zářivá durová tónina pak veselý a nekonfliktní charakter.

V t. 3 nastupuje zpěv se zhudebněním **první sloky**. Slova prvního dvojverší: „*Široké rukávy | a široké gatě*“ jsou v t. 3-6 uchopena pomocí odpovídajících si dvoutaktů tanečního a radostného charakteru. Klavírní pásmo pokračuje obdobně jako v introdukci a zpěvní melodie svým tvarováním a charakteristickým rytmickým modelem dále evokuje stylizaci lidové hudby – taneční, konkrétněji polkové. Dvořák tak svým čtením posouvá poměrně neutrální popis cikánova vzhledu z úvodu básně k osobitě stylizaci doslovující představu o charakteristice cikána a o prostředí, do něhož zřejmě hudba, a to taneční hudba, přirozeně patří.

Druhé dvojverší: „*volnější cigánu | než-li dolman v zlatě!*“, tedy pointa sloky, zní ve dvojím zopakování. Nejprve v t. 7-10, kde je ve dvou odpovídajících si dvoutaktích uchopeno vyklenutější melodií zpěvního hlasu, jejíž první oblouk (t. 7-8) postupně moduluje do D dur, v druhém dvoutaktí je ve zpěvu užito transpozice tvaru z t. 7-8 o tercii níže a v rámci harmonie Fis dur (jako dominanty k následujícímu). V levé ruce klavíru pokračuje stálý způsob doprovodu, v pravé se objevují šestnáctinové figurace, které opisují tóny příslušných harmonických funkcí. Z klavíru tak mizí ona taneční stylizace a je nahrazena rychlejším pravidelným pohybem.

V t. 10 je článek ukončen v h-moll, působí otevřeněji a umožňuje přirozené napojení druhého, doslovujícího zopakování dvojverší. Druhé zaznění pointy sloky nastupuje v silné

dynamice a výrazně deklamuje slova tohoto dvojverší. Uchopeno je také dvěma odpovídajícími si dvoutaktími, kde harmonizace pod sestupnou melodií zpěvního hlasu vyústí nejprve do E dur, a následně v t. 14 do Fis dur přes její dominantu.

Klavír maximálně podporuje zpěvní hlas – ve shodném rytmu v akordech sleduje obrys zpěvní linky a zesiluje tak celkové vyznění zpívaných slov.

Ve spojení se slovy NJ1 pak Dvořákovo řešení působí zcela podobně, což je vedle skutečnosti, že tu převládá hudební evokování představ specifického prostředí a hudby, umožněno také podobnou strukturou a rozložením obrazů tohoto přebásnění: „*In dem weiten, breiten | luft'gen Leinenkleide | freier der Zigeuner | als im Gold und Seide, | freier der Zigeuner | als im Gold und Seide!*“<sup>127</sup>. Na shodném místě také zní pointa, kterou Dvořák opakuje. Mizí pouze slovo *dolman*, užito je všeobecnějšího *Gold und Seide*.

Klavírní **mezihra** je přepojena pod zpěv v t. 14 a ve stručném náznaku připomíná taneční stylizaci, jež zněla v introdukci a pod prvním dvojverším textu (t. 15). Kombinuje ji také s pohyblivějšími prvky odvozenými z tvarů klavírního doprovodu z průběhu zhudebnění první sloky, zde v rámci harmonie Fis dur (VI. stupeň základní A dur).

Střední díl zpěvu se zhudebněním **druhé sloky** nastupuje v t. 17 v silné dynamice. Zpěvní hlas v augmentovaných hodnotách výrazně deklamuje slova stísnujících obrazů sloky: „*Dolman a to zlato | bujná prsa svírá; | pod ním volná píseň | násilně umírá.*“<sup>127</sup>. Kontrastní řešení středního dílu písně je jistě určováno i ryze hudebními důvody, zároveň však míra kontrastu, která se zde promítne především nápadným zpomalením vnitřního tempa, propůjčuje zaznění zpívaných slov na závažnosti.

Slova hovořící o *dolmanu* a *zlatu* jsou v t. 17-24 uchopena pomocí hudby, která je odvozena právě z pasáže spjaté s těmito slovy v prvním zpěvním dílu – srov. s t. 9-10. Díky užití augmentaci rytmických hodnot však působí spíše jako nová hudba. I zde je uplatněn princip architektonického utváření, tentokrát vzájemně se vyvažujících čtyřtaktí. V klavíru se objevuje členité pásmo, kde za stálého příznávkového doprovodu osmin levé ruky zní v pravé ruce hudba odvozená z hudebního materiálu klavírní mezihry, rytmicky pohyblivá a připomínající již propracovanější taneční stylizaci. Hudebně je tak interpretována a stále zpřítomňována představa prostředí. Ta jednak doznívá ze slov předchozí sloky, jednak zde může být opět evokována verši, které hovoří o niterné charakteristice cikána. Také je pod reflexivními slovy zpěvu již anticipován další obraz, který je slovy artikulován až na konci sloky, a to obraz a představa *písně*: „*pod ním volná píseň...*“.

---

<sup>127</sup> Njkr text této sloky zcela přejímá od Heyduka.

Harmonie se rovněž ve svém pohybu zastavuje, na delší ploše je zde utvrzována Fis dur coby dominanta (zpěv přímo opisuje tóny dominantního septakordu). Znásoben je tak pocit spění a potřebného rozvedení, k němuž dochází v t. 25 s nástupem harmonie h-moll. Harmonickými prostředky je tak dále dotvářeno ono napětí vzbuzené textovou výpovědí. Tvarováním zpěvní melodie v t. 25-33 je hudebně dotvářen smysl slov 2. dvojverší „*pod ním volná píseň | násilně umírá.*“. Nápadný je zde zopakovaný pokles sestupně melodie, který jakoby interpretoval posmutnění nálady. Také další zpomalení vnitřního plynutí v závěru zpěvního dílu, kde je prodloužením článku také narušena dosavadní značná pravidelnost hudební struktury (t. 30-33). Toto prodloužení, které zároveň připadá na obsahově i citově důležité slovo *umírá*, dále dotváří jeho závažný smysl.

V rovině klavírního pásma je zpřítomňována představa zvláštní, exotické hudby, a také je tu přímo interpretován smysl slova *píseň*. Děje se tak pomocí polkové stylizace v pravé ruce, která se objevuje v t. 25-26 a 29-30. Také pravděpodobně dvaatřicetinovými melodickými ozdobami – zdvihy k t. 29 a 33.

Německý text NJ1 zní: „*Jaj! der goldne Dolman | schnürt die Brust so enge, | hemmt des freien Liedes | wanderfrohe Klänge.*“. Tato slova poněkud zmírňují původní dramatictější obrazy: místo *násilně umírá* v závěru sloky zní slova o významu *brání, zadržuje*. Celkové rozvrstvení obrazů ve verších je velmi podobné; v druhé polovině sloky zní obrazy závěrečných dvou veršů vzájemně smíseny. Charakteristiku Dvořákovy práce se smyslem slov prvních dvou veršů tedy můžeme aplikovat i na text NJ1, stejně jako zpřítomňování představ zvláštní hudby a písní. Závěrečné utichnutí, zpomalení a sestup pak ve spojení s tímto textem mohou hudebně dotvářet celkovou proměnu nálady a smyslu celkové textové výpovědi v tomto místě. Nemůžeme je ale považovat za hudební dotváření onoho *násilně umírá*, jak tomu bylo ve spojení s češtinou<sup>128</sup>.

Harmonie se po zmíněném napětí déle znějícího dominantního septakordu dotýká h-moll, následně ústí do fis-moll (t. 28) a dále do hlavní tóniny A dur (t. 33 v závěru zpěvního dílu).

Druhá **mezihra klavíru**, která nastupuje v t. 33, cituje hudbu introdukce, v levé ruce mírně přidává na zvuku vyplněním původní sexty *e-cis* na kvartsextakord A dur. Navrací se tak původní klidná a radostná atmosféra mírné taneční stylizace, která na stručné ploše již anticipuje následující sdělení slov závěrečné zhudebňované sloky.

Zhudebnění **třetí sloky** začíná v t. 35, v mírné dynamice, skladatel zde užívá obměňované citace hudby prvního dílu. Vedle odlišností v sazbě (zde v závěrečném dílu

<sup>128</sup> Njkr v podstatě přejímá Heydukovo přebásnění, mění pouze drobnosti: „*Jaj! der gold'ne Dolman | schnürt die Brust zu enge, | hemmt des freien Liedes | wanderfrohe Klänge.*“.

nepatrně vydatnější - levá ruka klavíru od t. 39) či v konkrétním průběhu figurací pravé ruky v t. 39 se mírně liší hlavně tvarování zpěvní melodie: V t. 36 se objevuje varianta původního tvaru z t. 4, v t. 46 pak nalezneme více zdůrazněný závěr – z původního *gis* se stává příraz zdobící prodloužené zaznění dominantního *cis* v rámci *Cis dur* jako dominanty k následující *Fis dur*, v níž se zpěvní díl uzavírá.

Celkově je pomocí citované hudby celkově radostného a tanečního charakteru, jaká upomíná i na lidovou hudbu vůbec, dotvářena celková nálada vzbuzená pointou básně, tedy slovy této sloky: „*A kdo raduješ se | tvá kdy píseň v kvěť, | přej si, aby zašlo | zlato v celém světě.*“ . V písni tak na tomto místě dominuje spíše radostná nálada vzbuzená sdělením prvního dvojverší, nežli ona rozhodnost závěrečného prohlášení. Ona rozhodnost je nesena skrze celou sloku (viz popisované vydatnější zvukové řešení atd.), díky celkovému charakteru hudby a také doslovena v následující kodě klavíru.

Slova Nj1 tu jsou: „*Und wer Freude findet an der Lieder Schallen, lässt das Gold, das schnöde, in die Hölle fallen, lässt das Gold, das schnöde, in die Hölle fallen.*“ . Sdělení tohoto textu je tedy velmi podobné, slovy *das Gold, das Schnöde* (podobného významu jako *mrzký peníz*) je obměněna formulace *zlato v celém světě*. Podobně tak rozvrstvení obrazů v této sloce, pro jejíž zhudebnění tak mohou platit i výše uvedené závěry vztažené na český text<sup>129</sup>.

**Koda** pokračuje v těžce rozhodné náladě i tónině *Fis dur*, objevuje se tu hudba vycházející z hudebního materiálu klavírního pásma středního dílu, a to taktů 17-24. Harmonie setrvává po dva takty ve *Fis dur*, od t. 49 využívá drsnějšího zvuku vzniklého společným působením zmenšeného septakordu VII. stupně k tonálnímu centru *h-moll* a tónu *h*, v t. 50 již zřetelněji zní blízké tóniny *h-moll* (dominantní a subdominantní stupeň). V t. 51 je zopakován tvrdý zvuk zmenšeného septakordu (*k h*), vystřídán je v závěru taktu opět zmenšeným septakordem – k tónině *Fis dur*. Závěrečné tři takty pak znějí opakovanými obraty kvintakordu této tóniny, v níž se píseň uzavírá.

Melodický hlas klavíru je po dosažení místního vrcholu v t. 49 na sestupu tvarován tak, že opíše nápadný interval zvětšené sekundy (t. 50), která zde upomíná na tzv. *cikánskou stupnici* a hudebními prostředky tak interpretuje představu zvláště znějící cikánské hudby. Tím je v kodě hudebně evokováno exotické, její prudký charakter umocňovaný harmonickými prostředky pak také doslovuje temperamentní působení rozhodného prohlášení závěrečných veršů předchozí sloky: „*prej si, aby zašlo zlato v celém světě.*“ / „*lässt das Gold, das schnöde, in die Hölle fallen.*“.

<sup>129</sup> Njkr uvádí zcela nové přebásnění, které je svými obrazy bližší českému textu: „*Wer beim Schwung der Lieder wahre Lust empfindet, wünscht, dass alles Gold jetzt aus der Welt verschwindet, wünscht, dass alles Gold jetzt aus der Welt verschwindet!*“.

Píseň je komponována jako třídílná forma s odlišným středním dílem. Míra jeho kontrastu je relativizována využitím subtematických tvarů v klavírním pásmu odvozených z předchozího dílu a klavírní mezihry. V rovině klavíru je tak píseň sjednocována právě těmito dostředivými prvky. Celkově převládá architektonická výstavba vnitřní struktury, daná pravděpodobně i celkovým charakterem, jenž přímo upomíná na stylizaci lidové taneční hudby. Zároveň střední díl výrazněji působí zpomalením vnitřního tempa proti pravidelnosti v utváření celku písně. Introdukce i mezihry klavíru jsou velmi stručné, dvoutaktové. Úspěšně však nastolují charakter následujícího zhudebnění a prostředkují tematickou i náladovou návaznost. Koda je poněkud rozměrnější, nechává zaznít zvláštnímu zvuku kombinované harmonie a tvarům evokujícím představu o exotickém.

Zvláštní je harmonický plán písně, který z výchozí tóniny A dur střídavě exponuje Fis dur a v ní se také uzavírá.

### **Práce se smyslem zhudebněvaného textu**

Hudba v této písni svými prostředky zpřítomňuje především základní radostnou náladu první a třetí sloky básně, dotváří také náladový posun sloky druhé. V první sloce je to součinností tanečního charakteru a zpěvní melodiky tvarované na způsob lidové hudby v rámci nekomplikované harmonie A dur a jejích blízkých tónin. Celou slokou tak zároveň vedle dotváření nálady zní i hudební interpretace představy lidového tanečního prostředí. Ve zhudebnění druhé sloky dochází k výraznému zpomalení vnitřního pohybu, které propůjčuje určitou zvláštnost zpívaným slovům, zároveň vyzdvihuje jejich výraznou deklamaci. Harmonie jednak podporuje takové vyznění, jednak dále interpretuje textem evokovaný pocit nepohody a napětí: „*Dolman a to zlato | bujná prsa svírá;*“. Posiluje také potřebu uvolnění a rozuzlení, jaké pak o to výrazněji zní. I v rámci hudebně dotvářeného posmutnění a napětí vzbuzeného textem je tu zároveň interpretován smysl konkrétních slov: Slovního spojení *volná píseň* (klavírní pásmo) a dramatičtějšího *násilně umírá* (práce z rozvolněním vnitřního utváření a větší zpomalení pohybu, tvarování zpěvní melodie). Ve zhudebnění třetí sloky se s citovanou hudbou navrácí výchozí pozitivní nálada, pro níž se stávají určující slova prvního dvojverší: „*A kdo raduješ se | tvá kdy píseň v kvěť, ...*“. Vývoj a rozvrstvení obrazů v básni, které se skutečně podobá jakési „třídílné formě s reprízou“ tak výborně umožnilo toto konkrétní hudební řešení, a to v češtině i němčině.

Představa cikánského je v této písni interpretována v několika rovinách: Jednak pomocí konkrétního tónového materiálu, spjatého s představou exotického – jakým je



modální charakter zpěvní melodie a náznak cikánské stupnice v klavírní kodě. Kromě toho hudebním dotvářením obrazů prostředí spjatého s hudbou a tancem, a to několika postupně se objevivšími tanečními stylizacemi – nejprve v introdukci a zhudebnění prvního dvojverší, následně v klavírní mezihře a dále pak v klavírním pásmu pod středním zpěvním dílem a také v kodě.

## Č. 7 Dejte klec jestřábu

### Rozbor básně

Dejte klec jestřábu  
ze zlata ryzého;  
nezmění on za ni  
hnízda trněného.

*Dejte klec jestřábu  
ze zlata ryzého;  
nezmění on za ni  
hnízda trněného.*

Koníku bujnému,  
jenž se pustou žene,  
zřídka kdy připnete  
uzdy a třemene.

*Komoni<sup>130</sup> bujnému,  
jenž se pustou žene,  
zřídka kdy připnete  
uzdy a třemene.*

A tak i cigánu  
příroda cos dala:  
k volnosti ho věčným  
poutem připoutala.

*A tak i cigánu  
příroda cos dala:  
k volnosti ho věčným  
poutem upoutala.<sup>131</sup>*

I tato báseň je utvářena třemi slokami o čtyřech verších, ve všech z nich je užito přerývaného rýmu (*abcb*). Pravidelnost struktury podporuje i stálý počet šesti slabik ve verších. V básni převládá daktylotrochejská stopa, s čtenějším užitím daktylu oproti ostatním zhudebňovaným básním.

Hlavní sdělení básně se objevuje již s první slokou, kde pomocí metaforického

---

<sup>130</sup> Česká verze textu v Simrockově vydání na tomto místě uvádí tvar *komoni*. V původním Heydukově textu je slovo *koníku*.

<sup>131</sup> Podobně tak v závěru básně je zhudebněno slovo *upoutala* namísto původního *připoutala*. V obou případech je tak užito synonyma deklamační respektive zvukové kvality vhodnější ke zpěvnímu uchopení.

obrazu uvěznění jestřába do zlaté klece zní mezi řádky naznačené přesvědčení o nemožnosti jakkoli spoutat *cigána* – ani lesk bohatství a pohodlného života jej nelákají natolik, aby opustil svůj prostý a svobodný život: „*Dejte klec jestřábu | ze zlata ryzého; | nezmění on za ni | hnízda trněného.*“

V druhé sloce se objevuje tématická varianta, tentokrát Heyduk užívá obrazu běžícího divokého koně, kterého je jen málokdy možné ovládnout a připnout mu *uzdy a třemene*. Určitou konkretizaci prostředí sem vnáší spojení „*jenž se pustou žene,...*“ z 2. verše sloky. Evokuje tak představy o koloritu a prostředí spjatém s *cikánským*.

S mírnou gradací pak zní slova závěrečné sloky básně, která využívají analogie předchozích obrazů ze světa přírody s charakterem cikánovy duše a jeho života: „*A tak i cigánu | příroda cos dala: | k volnosti ho věčným | poutem upoutala*<sup>132</sup>“. Oživující se zde uplatnění oxymoronního spojení posledního dvojverší, které zároveň propůjčuje pointě v této sloce působivé vyznění.

Báseň tedy pomocí různých obrazů za celkově stálejší nálady opakovaně artikuluje sdělení pointy; jistá gradace a konkretizace se pak objevuje během sloky závěrečné, v připodobnění cikána k *jestřábu* i *bujnému koni* z předchozích slok.

## Analýza písňe

Čtyřtaktová **introdukce** uvozuje píseň v šestiosminovém taktu s pokynem *Allegro*. Dvoutaktový motiv zní nejprve v durovém tvaru (D dur) a ve forte a následně je zopakován s odlišným závěrem v hlavní tónině d-moll v *diminuendu*. Motiv pravé ruky klavíru je kantabilního charakteru, pohyblivý a veselý. Levá ruka hraje příznávkový doprovod, společně s rytmizací a synkopickým ozvláštněním motivu pravé ruky tato hudba celkově evokuje lidový tanec, nejspíš *furiant*. Takové působení je pak podpořeno druhým zopakováním motivu ve stejnojmenné moll v t. 3-4. Následující nástup zpěvu je ještě odsazen fermatou na závěr introdukce.

**První sloka** začíná v t. 5 v silné dynamice, přednesový pokyn zní *Meno mosso*. Po temperamentnější introdukci tak nepatrně pomaleji a velmi zřetelně zní souvisle slova první sloky: „*Dejte klec jestřábu | ze zlata ryzého; | nezmění on za ni | hnízda trněného.*“ Text je tu výrazně deklamován, pohyblivost a tvarování zpěvní linky hudebně dotvářejí mezi řádky evokovaný obraz letícího, svobodného a neuvězněného jestřába. Nápadněji

<sup>132</sup> Podobně tak v závěru básně je zhudebněno slovo *upoutala* namísto původního *připoutala*. V obou případech je tak užito synonyma deklamační respektive zvukové kvality vhodnější ke zpěvnímu uchopení.

tvarovaný závěr v t. 12-13 takové vyznění dále podporuje, zároveň sem svou ozdobnou melismatikou vnáší představu zvláště znějící hudby a způsobu zpěvu. Mimo to je zde protažen dílčí článek nápadnější ligaturou ve zpěvu a úsek silně působí proti dosud převládajícímu pravidelnému utváření sloky. Klavír po celou dobu zhudebnění první sloky výrazně podporuje zpěvní linku, zdvojuje její obrys v pravé i levé ruce (v oktávách v t. 5-6, akordicky pak dále) s věrným zachováním rytmu.

Harmonie zhudebnění první sloky využívá tónin blízkých hlavní d-moll, výrazněji pak paralelní F dur: Harmonický plán vychází z původní d-moll, na konci čtyřtaktí, kde je uchopeno první dvojverší (t. 5-8), se tonálním centrem stává paralelní F dur. Záhy se navrácí centrum d-moll (v průběhu t. 10, klamným spojením po dominantě k F), přes mollovou dominantu je pak postupným zazněním tónů upevněna a konkretizována A dur v dominantní funkci při nástupu mezihry klavíru. NJ1 se od české verze liší v rovině formy: Rozložení obrazů zachovává obdobné jako český text, užívá však otázek (zároveň značně řečnického charakteru): „*Darf des Falken Schwinge | Tatra höh'n umrauschen, | wird das Felsennest er | mit dem Käfig tauschen?*“<sup>133</sup>. Nově se zde objevuje konkrétnější obraz slovenských Tater, místo slovního spojení *klec* [...] *ze zlata ryzého* zní pouze *klec (Käfig)*.<sup>133</sup>

Pod závěrem prvního zpěvního dílu v t. 12-13 se rytmus klavírního pásma uvolňuje, rychlý pohyb melodických ozdob (triole v t. 12 a následného glisandově působícího běhu v t. 13) vyústí v hudbu **první mezihry**. Ta přináší citaci hudby introdukce s drobnými obměnami v sazbě, také v rytmu levé ruky. S předepsaným *Allegrem* a drobnými rytmickými hodnotami se sem navrácí překotný a temperamentní pohyb taneční hudby introdukce. Do určité míry je tak anticipován obraz textu zhudebněného v dalším dílu.

S opětovným mírným zpomalením (*Meno mosso*) nastupuje v t. 18 zpěv se zhudebněním slov **druhé sloky**: „*Komoni bujnému, | jenž se pustou žene, | zřídka kdy připnete | uzdy a třemene.*“<sup>133</sup>. Text je uchopen za pomoci citace hudby první sloky. Ve zpěvním hlase se jedná o citaci doslovnou, klavírní pásmo je řešeno odlišně: Stupňovitý pohyb basu postupně klesá v pravidelných osminách, ve spodním oktávovém zdvojení (od t. 19) získává zvukovou vydatnost a temnou barvu. Pravá ruka klavíru hraje opakované tercie respektive rostoucí intervaly ve dvaatřicetinách, které působí jako zvukově vydatné tremolo. Podobně jako levá ruka klesají i tyto záchvěvy postupně do poměrně hluboké

<sup>133</sup> Njkr přináší zcela odlišný text – objevuje se přesný překlad slova jestřáb (Habicht), ačkoli slova prvního verše se pak stávají pro zpěv nepřilíš vhodnými: „*Horstet hoch der Habicht | auf den Felsen höhen, | wird den goldnen Käfig | er mit Recht verschmähen.*“ Navrací se tu zpět zmínění zlata - *den goldnen Käfig*.

polohy. Ve spojení se zpívaným textem působí klavírní pásmo druhé sloky jako hudební ilustrace rychlého běhu koně, tedy obrazu vzbuzeného prvním dvojverším. Kromě toho také celkový charakter tohoto dílu mezi řádky evokuje představu zvláštního temperamentu a specifického prostředí. Také umocňuje atmosféru napětí a neklidu, jakou takové obrazy textu vzbuzují a jaká byla anticipována již temperamentní hudbou mezihry.

Harmonie tohoto do značné míry citovaného dílu zachovává stejný obrys, jaký byl popsán pro první díl zpěvu, s drobnými rozdíly:

Ve srovnání s t. 7, kde na slovech *ze zlata* zněla barevně měkká B dur, zde najdeme hudbu spíše mollového tónorodu, která osciluje mezi d-moll a F dur (t. 20, na slově *pustou*). Do jisté míry se tak nabízí hypotéza o harmonickém ozvláštňování těchto konkrétních slov a jejich smyslu. Zároveň však je potřeba uvědomit si, že konkrétní kompoziční řešení a jeho drobné odchylky (zde znějící spíše po letmý okamžik) jsou určovány mnoha dalšími, ryze hudebními faktory (výstavba třídílné formy, cílené ozvláštňování volně citované hudby proti možné hrozící monotónnosti atd.) a také momentální kompoziční invencí autora.

V textu NJ1, který pokračuje v kladení otázek, jež do básně výrazněji vnáší reflexivní prvek, také najdeme další dílčí obměny: *Z koníka (komoně) bujného* se stává divoké hříbě (*das wilde Fohlen*), místo slova *pusta* je tentokrát užito výrazu podobného smyslu – *Haide*<sup>134</sup>. Slova NJ1 zní: „*Kann das wilde Fohlen | jagen durch die Haide, | wird's am Zaum und Zügel | finden seine Freude?*“<sup>135</sup>

V t. 26 plynule přecházejí dvaatřicetiny oktáv v pravé ruce klavíru do vzestupného běhu, jenž zde vyústí obdobně jako v závěru první sloky do hudby **druhé klavírní mezihry**. Tentokrát je tato dvaatřicetinová skupina dvojnásobné délky, překlenuje totiž vzdálenost dvou oktáv. Tato mezihra (t. 27-30) v *Allegru* připomíná hudbu mezihry předchozí (respektive introdukce), ve srovnání s těmito klavírními díly je mírně zvukově vydatnější. Podobně jako v první mezihře jsou i zde vynechány pauzy v levé ruce a těžké taktové doby jsou tu ještě zdvojeny spodní oktávou. To vše je podpořeno pedalizací, která je tu pro klavír předepsána zatím poprvé. Liší se rovněž konkrétní sazba akordů, nástup mollového zopakování motivu je tu ozdoben skupinou dvaatřicetin (t. 28).

Po fermatě v t. 30 nastupuje v t. 31 opět za předpisu *Meno mosso* závěrečná, **třetí sloka**. Sdělení pointy, která hovoří o vlastnostech daných cikánům, je zhudebněno z větší

---

<sup>134</sup> *Haide* – pláň, step.

Jedinou zmínkou *pusty* v NJ1 (*Puszta*) tak jsou slova prostřední sloky 1. písně, která nepsal Heyduk; jedná se o onu pasáž, která byla Dvořákem přikomponována dodatečně na žádost Simrocka a jeho poradců a na jimi navržený text.

<sup>135</sup> Druhá sloka byla v NJkr do značné míry převzata, jen její otázka je tu přeformulována na záporné sdělení: „*Kann das wilde Fohlen | jagen durch die Haide, | wird's am Zaum und Zügel | finden keine Freude.*“

části citací známé hudby předchozích slok, s odlišně utvářeným pásmem klavíru. Slova „*A tak i cigánu | příroda cos dala: | k volnosti ho věčným | poutem upoutala.*“ jsou výrazně deklamována. V samotném závěru pak zopakování některých vybraných slov ze závěrečného dvojverší (t. 37-40) dále podporuje jejich zaznění a doslovuje celek sdělení sloky a básně.

Smysl textu, který hovoří již konkrétněji o *cigánu*, je v rovině klavírního pásma hudebně dotvářen zpřítomněním drobného náladového posunu – z hudby zde zní náznak určité divokost. Takové působení je určováno hlavně ostřejší artikulací a rychlostí pohybu velkých skoků v pravé ruce. Prokomponování úplného závěru sloky v t. 37-40 dále graduje také pomocí dynamiky, nápadněji ale prací s mikrotektonickým utvářením: To je zde prodloužením dílčího článku výrazněji narušováno (zmíněným nárůstem s opakováním slov, také vložení devítiosminového taktu – t. 39). Dále je tak násoben účinek znějících slov, která vlastně shrnují pointu textu – vybrána jsou totiž tato slova: „*k volnosti ho [...] upoutala.*“ Právě celkovým charakterem hudby, jaká zní v závěru tohoto dílu (t. 37-40), je dále dotvářena představa volnosti a divokosti evokovaná textem. Působí tak hlavně rapsodická uvolněnost celkově vzniklého rytmu a vnitřního tohoto čtyřtaktí, rozevláté melismatické tvarování melodie zpěvního hlasu i neklidná harmonie zmenšeného septakordu sedmého stupně.

NJ1 přináší v závěrečné sloce poslední otázku, kterou klade přímo *cigánovi*, a následně odpověď na ni: „*Hat Natur, Zigeuner, | etwas dir gegeben? | Jaj! zur Freiheit schuf sie mir | das ganze, das ganze Leben!*“<sup>136</sup>

**Klavírní koda** celkově zklidňuje vypjatější náladu předchozích taktů, v nižší poloze zde pracuje s hudbou známou z předchozích klavírních částí. První takt tanečního motivu cituje dvakrát v subdominantní g-moll (t. 40, 41, s nástupem na její dominantě, jak je tomu i v introdukci a mezihrách) a následně v hlavní d-moll. Chybí tak zpočátku střídavé projasnění do stejnojmenné dur; to se však objeví na úplném závěru, v t. 43. Levá ruka klavíru v kodě hraje již mírnější variantu doprovodu – držené akordy, později ještě rytmicky podpoří melodii pravé ruky (t. 42, 43). Přes četnější změny v této citaci působí i koda jako upomínka na taneční hudbu skočného charakteru a uzavírá píseň jen v mírně odlišném, klidnějším odstínu výchozí a základní nálady.

Píseň je komponována jako variovaně strofická, tři sloky textu jsou uchopeny třemi

---

<sup>136</sup> Slova Njkr zní: „*So hat dem Zigeuner | die Natur gegeben, | dass er sich der Freiheit | freu' sein ganzes, sein ganzes, ganzes Leben.*“. Převedením do oznamovací věty se tato varianta přibližuje zpět k původní české básni. Zároveň je v samotném závěru písně uplatněno trojí zopakování slova *ganzes*, což si dokonce v kritickém vydání vynutilo přikomponovat odlišný závěr (spodní tón před samotným závěrem původní malé sekundy [!]).

hudebními slokami písně, v nichž je hudební materiál do značné míry opakován. Toto platí především pro zpěvní hlas, jehož tvar se více liší pouze v samotném závěru 3. sloky. Zde je tato skutečnost určována i ryze hudebními důvody – potřebou gradace a vybudování výrazového vrcholu před závěrem písně, kromě toho také dalším prokomponováním sdělení pointy. Odlišnosti klavírního doprovodu slok jsou zásadnější; v druhé sloce se doprovod mění na zvukově zahuštěné ilustrující pásmo, ve třetí sloce je opět odlišný a hudebně dotváří představu divokosti a nespoutanosti. Celkově se v průběhu písně uplatňuje stálá mírná gradace směrem k pointě ve 3. sloce (nárůst zvuku klavírních dílů i postupně slok, přidání pedálu v druhé mezihře).

Jednotícím elementem v rovině nálady a charakteristiky prostředí jsou klavírní části – introdukce, dvě mezihry a koda.

Převažující pravidelnost vnitřního utváření je mimo jiné dána i značně pravidelným textem, jenž je zde zhudebňován. Zároveň je mírně relativizována vždy v závěrech zpěvních dílů, také tempovou pulsací - *Allegro* klavírních částí a *Meno mosso* zpěvních dílů.

Brilantní, velmi živý charakter písně souvisí jistě také s jejím zařazením na závěr celého cyklu *Cigánských melodií*.

### **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Slova jsou v této písni především výrazně deklamována, za stálého hudebního zpřítomňování základní nálady – radosti ze svobody a volnosti.

Už samotné tvarování zpěvní linky svou rozevlátostí takové působení od počátku nastoluje; se slovy první sloky působí zpěvní melodie jako hudební interpretace textem vzbuzené představy letícího jestřába.

Ve zhudebnění druhé sloky textu, která hovoří o divokém koni běžícím pustou, je užito hudební ilustrace v klavírním pásmu. Ta v součinnosti s výše popsáním charakterem zpěvní melodie (a samozřejmě také spolu se zpívanými slovy) dále spoluutváří stále přítomnou a zde ještě gradující náladu, obohacenou o určité napětí.

Sdělení závěrečné sloky, v níž už konkrétněji zní pointa básně a je zmíněn *cigán* i vlastnosti, je hudebně dále dotvářeno ostřejší artikulací velkých skoků klavírního pásma. Tím je evokována i určitá *divokost* – nejen dosavadní radost nad svobodou.<sup>137</sup>

Představu *specifického cikánského prostředí a hudby* tanečního a živého charakteru

---

<sup>137</sup> Představa o souhrnu vlastností a způsobu života cikánů je tedy opět hudebně interpretována pomocí prostředků jako překotně živý charakter hudby, ostrá artikulace, rychlý pohyb, melodické ozdoby.

do této písně vnáší také hudba klavírních částí. Introdukce takto uvozuje píseň a vlastně anticipuje svým vykreslením prostředí, jež je slovy naznačeno až s pointou ve třetí sloce zhudebňovaného textu: „*A tak i cigánu...*“ (První dvě sloky hovoří obraznými příměry o nepřijatelnosti jakéhokoli spoutání, zmiňují jestřába a divokého koně.)

Dalším a v této písni velmi výrazným prvkem dotváření cikánského je práce s vnitřním pohybem během písně. Klavírní introdukce a mezihry jsou vždy nadepsány *Allegro* a končí pozdržením fermatou. Zpěvní díly probíhají v mírnějším tempu *Meno mosso*. Tato pulsace se stále střídá a vyústí v závěrečném *Allegro* klavírní kody.

Zvláště nápadné závěry slok (vždy poslední dvoutaktí) spíše nepřipadají na emocionálně silná či obsahově stěžejní slova, hlavní sdělení textu totiž znějí průběžně během jeho slok, a to ve všech zkoumaných textových verzích. Kompoziční řešení těchto závěrů pak můžeme považovat za další ze způsobů hudebního dotváření představy *charakteristického*, upomínající na zvláštnost hudby a zpěvu cikánů.

Vzhledem k typu a Dvořákovu způsobu práce se zhudebňovaným textem v této písni můžeme považovat tyto závěry za platné i pro německou verzi prvního vydání.

## Závěry

### Výstavba písňového cyklu Cigánských melodií

-I-

Z první písně (*Má píseň zas mi láskou zní*) zní obrazy noční scenérie, vykreslující zvláštní, cikánovi blízkou krajinu a písně, které tu znějí. Arpeggio klavíru ilustruje hru na doprovodný nástroj a vnáší sem představu pěvce zpívajícího onu *píseň*. Zvláštní zvuk obohacující hlavní tóninu g-moll, který výrazněji vystupuje z klavírních částí, modální charakter zpěvní linie a poněkud rapsodická pulzace tempa a nápadnějšími závěry zpěvních dílů, zde evokují představu cikánského a exotického. Píseň je naplněna citem, evokuje představu o cikánském způsobu života („*když světem noha bloudí*“, ale také „*zpěv volně z nader proudí*“), vykresluje krajinu i dramatictější obraz *bouře*. V závěru zní reflexivní tóny smíření se smrtí.

V písni č. 2 (*Kterak trojhranec můj*) Dvořák zhudebňuje text velmi podobné obraznosti: *píseň, hudba, láska, smrt...* Jeho kompozičním řešením však vzniká hudebně značně kontrastní celek. Od počátku je tu nastolen až strhující, živý charakter, určený slovy prvního dvojverší a jejich obrazy písně a krásného zvuku *trojhrance* – ten je také po

celou dobu v písni ilustrován v klavírním pásmu. Dvořákovo uchopení tu smývá závažnou výpověď textu a soustřeďuje se na vykreslení a evokování cikánova prožívání a temperamentu, zvláštního prostředí a hudby. Takové působení je podpořeno i zvláštním zvukem oscilace mezi g-moll a paralelní B dur. Neobvyklé spojení hudby této písně se závažnějšími zhudebněnými slovy charakterizuje O. Šourek jako *ironii a grotesku*<sup>138</sup>. Domnívám se však spíše, že tu Dvořák chtěl zpřítomnit představy o zvláštním temperamentu cikánů a o jejich přirozeném prožívání všeho, co život přináší: radost i žal, veselí v životě i smrt.

Píseň č. 3 (*A les je tichý kolem kol*) kontrastuje pro předchozích dvou číslech svou mírností, vřelou lyričností a zpočátku také klidným zakončením v durové tónině (B dur). Je spíše klidná, výrazněji se tu zpomaluje tempo vnitřního plynutí; působí jako meditativní a reflexivní zastavení. Specifické postavení tu má harmonie, která vedle podstatného podílu na dotváření proměn nálady také utváří zvláštní barvu, evokující obraz až pohádkového lesního prostředí. Důležitým motivem básně, který je dále v písni interpretován, je vyjádření sepětí cikána s přírodou a s hudbou, která mu pomáhá vyjádřit a přijmout i komplikované city a smutek. V klavíru je podobně jako v č. 1 ilustrována hra na strunný nástroj, tentokrát pomocí sestupných a pomaleji plynoucích akordických rozkladů. Do určité míry můžeme hovořit o spřízněnosti této písně s č. 1 a 4, v nichž je také stěžejní představou *píseň*. Podobně jako v nich je i zde uplatněna ilustrace doprovodného nástroje pěvce ve zhudebnění celkově mírnějšího tempa a charakteru.

V reflexivním tónu pokračuje i následující čtvrtá píseň (*Když mne stará matka*), ve které zní citově velmi působivé vyjádření vzpomínek na dětství a písně, které mluvčího básně učivala *stará matka*. Ústřední představou, která je tu hudbou nesena po celou dobu, jsou ony *písně*. (Na jejich zvláštnost pak odkazují prostředky, kterými je tu evokováno exotické.) Společně s předchozí písni tvoří určité jádro uprostřed cyklu, lyrické zastavení dvojího typu: V č. 3 je to kontemplace nad závažným tématem, která vyústí k prohlášení o přijetí smrti a všeho těžkého. V č. 4 se pak jedná o citem prostoupené vyjádření sepětí člověka s hudbou; až v závěru je pak poněkud zúženo konkretizací: „*když cigánské děti...*“<sup>139</sup> Účinek písně jistě násobí i její uzavření do paralelní dur (D dur).

Značně kontrastní pátá píseň (*Struna naladěna*) zpřítomňuje v celkově radostné náladě a hudbě tanečního charakteru představu o temperamentu cikána. Zde je to ono

---

<sup>138</sup> ŠOUREK 1928, s. 93

<sup>139</sup> Možná i proto je tato píseň obvykle velmi vysoce ceněna, její působivost možná určuje její velkou oblibu.



sepětí veselí a tance a jejich určitá samozřejmost i v těžkých chvílích života. Tedy právě to, co na O. Šourka působilo jako ironie<sup>140</sup>, je zde podle mého názoru užito právě pro přiblížení specifického způsobu prožívání a postoje k životu, jaký může být s představou cikánského spojován. Do značné míry je píseň *Struna naladěna* obdobou č. 2 (*Kterak trojhranec můj*), zde se zvukem vycházejícím také z oscilace mezi d-moll a F dur. Také celkovým charakterem zhudebnění, pro který byla pravděpodobně určující z textu vycházející představa temperamentního *tance*.

Taneční charakter pokračuje i v č. 6 (*Široké rukávy*), avšak za celkového zmírnění tempa a projasnění do durové tóniny (A dur, v závěru Fis dur). Zní tu popis cikánova vzhledu a především pak několikeré, zde již explicitní vyznání jeho lásky ke svobodě a nespoutanosti. Zmíněno je zlato, jako symbol bohatství, ale také zla ve světě. Dvořák tu celkově zpřítomňuje představu specifického prostředí, které je přirozeně s tancem spjaté, nechává znít základní náladu a výrazně deklamovat text. S předchozí písní je tato spřízněna v rovině rytmu, a to pomocí obdobného či odvozovaného rytmického modelu (v obou případech vycházejícího z polkové stylizace, ač různého tempa).

Závěrečná píseň (č. 7 *Dejte klec jestřábu*) je jako finální číslo cyklu značně brilantní a velmi živá. Její výpověď shrnuje cikánovu charakteristiku: Není možné jej uvěznit, neboť svoboda a volnost jsou mu nade vše. Spolu s předchozí písní tvoří dvojici spřízněných závěrečných čísel, v obou zní explicitní vyznání hodnot cikánova života. Představa cikánova temperamentu je zpřítomňována v klavírních částech, které jsou až strhující a divoké, celkově je evokována za pomoci hudby mollového tónorodu. (V závěru písně, a tím i celého cyklu, pak krátce zazní pro Dvořáka příznačné projasnění do dur – stejnojmenné D dur). Pravděpodobně i proto, že tu zní takto podstatné vyjádření (kromě toho z důvodu umístění písně na závěr cyklu), je píseň komponována tak, že zpěvní hlas slova výrazně deklamuje. V klavíru jsou pak dotvářeny textem evokované představy prostředí a temperamentu, také konkrétních obrazů textu.

## -II-

Celkově můžeme říci, že Dvořákovy Cigánské melodie mají v rámci velké vnitřní pestrosti písní zároveň určitý společný *tón*. Také díky němu neznějí mnohdy značně kontrastní písně v tomto cyklu nijak nesourodě.

**Z textu vycházející hudební principy dotváření celkového souboru představ a obrazů a také exotického samozřejmě také působí ve prospěch hudební soudržnosti**

---

<sup>140</sup> ŠOUREK 1928, s. 93

cyklu, podrobněji se jim ale budeme věnovat ve zvláštních kapitolách (viz níže). Nicméně jako společný jmenovatel většiny písní zní metafora tušené představy volnosti, která onen pocit volnosti a svobody nese v celkovém charakteru písní. Domnívám se, že tato tušená a hudebně nesená představa cyklus také podstatným způsobem jednotí, a proto je na místě ji zde mínit.

V celku CM nalezneme také různé principy **čistě hudebního propojování** cyklu. Nenalezneme tu přímé motivické sjednocování, spíše využití obdobného kompozičního řešení nebo hudby do určité míry příbuzné. Řazení písní také sleduje určitý tonální plán:

Na první pohled značně rozdílné písně č. 1 (*Má píseň zas mi láskou zní*) a 2 (*Kterak trojhranec můj*) zní ve stejné tónině – g-moll. Spřízněným způsobem je v nich tvarována diastematika zpěvní melodie, podobný je i samotný závěr, kdy sólový hlas v obou případech končí otevřeně na dominantním stupni *d*. V písní č. 3 (*A les je tichý kolem kol*) začíná zpěvní hlas na témže stupni, v rámci blízké tóniny – paralelní B dur. Píseň č. 4 (*Když mne stará matka*) nastupuje v h-moll a uzavírá se v D dur, na stejném stupni ve stejnojmenné moll pak nastupuje č. 5 (*Struna naladěna*, d-moll). Na dominantním stupni A pak začíná píseň č. 6 (*Široké rukávy*) a ukončena je ve Fis, závěrečná píseň (*Dejte klec jestřábu*) probíhá v d-moll a končí v D dur.

V čísle 2 a především pak v č. 5 a 6 je užito příbuzného rytmického modelu, který vychází z taneční (polkové) stylizace:

č. 5

Poco meno mosso

Stru - na ra - la - dé - ra

č. 6

Ši - ru - ké ru - ká - vy

Čísla 1 a 4 tvoří z kompozičního hlediska do značné míry dvojici spřízněných písní, okruh jejich obraznosti je také velmi podobný – obě hovoří o *písni* či *písních*, jaké znějí v různých okamžicích života. V obou se také objevují klavírní části, které svým celkovým charakterem představu písní nesou, přímo ji „zosobňují“. Podobnost nalezneme i v celkovém zvuku těchto písní, kde je například více užito melodických postupů se sníženou septimou. Ve zpěvní melodii jsou uplatněny nápadné oktávové poklesy po dosažení vrcholu zpěvu v dílčích závěrech. Do určité míry se objevuje také příbuzný typ klavírního doprovodu (v č. 1 v klavírních částech, v č. 4 po celou dobu písně).

Poslední píseň navazuje na předchozí dvě svou taneční stylizací v introdukci (furiant) a dalších klavírních částech. Jinak je tato píseň relativně hudebně nezávislá, nenalezneme v ní konkrétní spřízněnost s hudbou ostatních písní cyklu. Z obsahového hlediska je tu výrazně a explicitně zrekapitulováno prohlášení o hodnotách v cikánově životě, a tato píseň tak tvoří vhodný závěr cyklu i z tohoto pohledu. A ono obsahové, a také určitý navazující celkový tón, je právě tím, co tuto píseň k cyklu váže.

## **Dvořákův způsob práce s textem v Cigánských melodiích op. 55**

Můžeme říci, že Dvořák v CM hudebně dále dotváří většinu z „objektivních“ impulsů zhudebňovaného textu. Zpřítomňuje náladu textem evokovanou, všímá si jejích proměn a odstínů a ty dále hudebně interpretuje. Slovní spojení a slova, která jsou obsahově důležitá nebo silná v citovém působení, skladatel nechává často silně a výrazně znít a mnohdy také hudebně dotváří jejich konkrétní smysl. V Cigánských melodiích sem ještě přistupují okruhy představ a smyslu konkrétních slov spjatých s *cikánským* a všeobecněji *exotickým*. Často jsou to slova jako *píseň, zpěv, zpívat, tanec, hudba...* a také komplexnější představy a textem vyvolané obrazy o *prostředí, temperamentu a způsobu prožívání*<sup>141</sup>.

**Konkrétní prostředky, jaké Dvořák k dotváření smyslu zhudebňovaného textu v CM používá, můžeme nastínit takto:**

Dvořák pracuje s **harmonickými prostředky**, barvou a zvukem, klidem a pohybem. Také s **dynamikou a agogikou, pravidelností a uvolňováním mikrotektoniky písní** – v součinnosti s **fragmentováním a opakováním textu**. Jako metafora smyslu textu se objevuje i **konkrétní tvarování motivů** – často ve zpěvní lince, ale také v klavíru. Objevují se také některé **taneční stylizace a hudební ilustrace hry na nástroj** (triangl, cimbál, blíže neurčený strunný nástroj doprovázející pěvce písní).

<sup>141</sup> K tématu exotického v CM viz následující oddíl.

**Tremolo**, jako tradiční prostředek tradiční prostředek pro evokování a zpřítomnění dramatickosti, se v CM objevuje spíše jako způsob vytvoření zvláštní, zvukově zahuštěné barvy ve funkci hudebního evokování zvláštní hudby, prostředí a temperamentu (klavírní části č. 1 *Má píseň zas mi láskou zní*), nebo jako hudební ilustrace: V č. 1 to je ilustrace slov dramatického smyslu, v č. 7 (*Dejte klec jestřábu*) ilustrace trysku koně.

### Zpřítomnění exotického<sup>142</sup>

Ve všech písních Dvořák nějakým způsobem hudebně dotváří představu cikánského a exotického, která je nesena obrazy **specifického prostředí** – zvláštní krajina zmiňovaná v textu č. 1 (v pasážích „*rodné pusty dálnou*“<sup>143</sup> a „*bouře běží plání*“), č. 3 (přímo v uvozujícím obrazu „*A les je tichý kolem kol*“ a 3. verš „*a černý kouř, jenž spěchá v dol*“). Také v č. 7 (slova „*Komoni bujnému, jenž se pustou žene*“). Skladatel pak tuto představu uchopuje hudbou odkazující na zvláštní *písně*, které tu zní. Obraz dalekého Nilu v č. 5 Dvořák hudebně spíše neinterpretuje.

Dále je to prostředí lidové zábavy, spojené s hudbou a tancem, kdy ve zhudebnění bývá dotvářena jednak veselá nálada, zvláštnost oné hudby i obrazy tance: V sousedních dvou číslech 5 (*Struna naladěna*) a 6 (*Široké rukávy*). V č. 4 (*Když mne stará matka*) k představě hudby a písní přistupuje spíše reflexivní, závažnější prvek, podobně tak v č. 3 (*A les je tichý kolem kol*).

Hudba, jaká Dvořákovi často slouží k evokování představy **cikánova temperamentu, vlastností a prožívání**, se do značné míry podobá prostředkům, jaké podobným způsobem užívá například Karel Bendl ve svých Cigánských melodiích<sup>144</sup>. Je to hudba v sudém metru, do určité míry taneční stylizace (polka), s ostřejší artikulací a užitím více melodických ozdob, skočným charakterem a harmonií zakotvenou v moll či mezi dur a moll oscilující. Celkový zvuk bývá drsnější až divoký. V textu písní pak je ona mezi řádky tušená představa temperamentu artikulována slovy vyznání cikánovy lásky ke svobodě (č. 7, zmiňovaný typ hudby zní v klavírních částech) a hudbě (č. 5 a 6) či o onom přirozeném prožívání veselí a trápení v životě (č. 2, 5). V cyklu CM jsou samozřejmě také kontrastující písně mírnějšího vnitřního tempa, z nichž představa o cikánově temperamentu a prožívání zní v rapsodickém a citem naplněném zpěvu (č. 1, 3, 4).

<sup>142</sup> Srov. s hudebními prostředky, které v 19. století fungovaly jako nositelé představ o exotickém například podle D. Scotta, v závěrech o Bendlově cyklu na s. 78-79 této práce.

<sup>143</sup> Ačkolí tento text se sem dostává až příčiněním Simrockových poradců.

<sup>144</sup> Viz porovnání těchto dvou písňových cyklů na s. 144-149 této práce.

### **Celkově je v CM užito mnoha pestrých prostředků k evokování exotického:**

- Konkrétním výběrem tónového materiálu – modální charakter zpěvní linky výrazněji vystupuje v č. 1, také v melodickém hlase klavíru v č. 4. Spíše vzácně se objevuje výraznější exponování zvětšené sekundy (č. 2, koda č. 6).

- Vzácněji bourdunovým doprovodem (závěrečná stretta a koda č. 5).

- Zvukomalebným nebo figurativním pásmem evokujícím hru na některý typický cikánský nástroj – a to triangu v č. 2. Častěji je užito postupů, které prostředkují představu blíže neurčeného doprovodného nástroje ke zpěvu oněch přímo zmíněných *písní* – v č. 1, 3, 4.

- Tempovými změnami uvnitř písně a kontrastující pulsací klavírních částí a zpěvních dílů – č. 5, 6 a 7. Zvláštním případem je v tomto ohledu píseň č. 4, kde k tomuto (zde mírněji uplatněnému) principu přistupuje zvláštní rozvolněnost metra vzniklá součinností různého metra zpěvu a klavírního pásma.

- Volnějším, do určité míry rapsodickým charakterem, s ozvláštňením zpěvní melodie pomocí nápadnějších melodických ozdob a melismatiky (č. 1, 3, 4, 7).

- Mollovým zakotvením ve zhudebnění básní, které nejsou svou celkovou náladou melancholické, ale naopak zmiňují vyrovnání se s těžkostmi a odkazují na možná poněkud neobvyklý způsob prožívání emocí (č. 1, 2, 4, 5) či všeobecněji hovoří o hodnotách v životě cikána (č. 7).

Celkově ale v Dvořákově pojetí nad užíváním konkrétních hudebních exotismů převládá *zpřítomňování exotického spíše v abstrakci*, prostředkováním *představ* – o prostředí, sepětí s tancem a hudbou, o zvláště znějící hudbě, o cikánově temperamentu a prožívání, o přirozeném vztahu k radostem i těžkostem.

### **Platnost závěrů pro českou a německou verzi textu**

Zajímavé zjištění přinesla **práce s německou textovou verzí písní**: Podle toho, s jakým textem, zda českým či německým (uvažujeme-li o NJ1) jsou písně zpívány, do značné míry určuje působení hudebního dotváření smyslu textu v některých pasážích. Ve spojení s daným textem pak vystupuje do popředí například hudební dotváření smyslu konkrétních slov, jako v č. 1 na slovech NJ1: „*beginnt der Tag zu sinken*“ (český text: „*když starý den umírá*“). Podobně v součinnosti s českým textem č. 2: „*když se k smrti kloní*.“ získává tvarování zpěvní melodie charakter hudebního dotváření smyslu slova *kloní*, ačkoli v původním německém textu zní jiná slova („*in den Tod man schreitet!*“). Také v písni č. 6, kde hudba nápadněji interpretuje smysl českých slov „*pod ním volná*

*píseň násilně umírá.*“, přičemž v němčině (NJ1) zní podstatně mírnější vyjádření: *„hemmt des freien Liedes wanderfrohe Klänge.“*

Dalším příkladem odlišného působení hudby ve spojení s danou textovou verzí může být také pasáž v č. 5 se slovy: *„dnes snad dnes převysoko zejtra, zejtra, zejtra zase dole...“*. Dvořákovo zhudebnění tu s českými slovy dotváří smysl slov *převysoko* a *dole* i jejich metaforický smysl v následném posmutnění nálady; kromě toho také představu ladění nástrojů. Se slovy NJ1: *„Heute froh, heute froh und morgen? Trüb', trüb', trüb' nach alter Weise...“* pak hudba dotváří především protiklad veselí a smutku a mezi řádky tušený obraz předchozích veršů, hovořících o ladění strun.

Domnívám se, že tyto drobné příklady mohou dokládat hypotézu, že Dvořák sice komponoval CM na Heydukův německý překlad, ale pravděpodobně zároveň pracoval také s českou verzí básně, která podobu písní do značné míry ovlivnila. I z tohoto důvodu mohou závěry vzešlé z analýz platit z velké části také pro český text CM<sup>145</sup>.

Kromě těchto odchylek působí zhudebnění českého i německého textu (NJ1) velmi podobně a celkově můžeme říci, že téměř všechny závěry o práci se smyslem zhudebňovaného textu uvedené v této práci můžeme považovat za platné pro obě textové verze. (Pro konkrétnější a podrobnější informace viz analýzy jednotlivých písní.)

---

<sup>145</sup> Uvědomíme-li si, že právě česky vydané Cigánské melodie A. Heyduka Dvořáka inspirovaly ke kompozici písní, které pak z praktických důvodů psal na jejich německý překlad.

# Porovnání Cigánských melodií K. Bendla a A. Dvořáka

## Zhudebnění stejných básní

Skutečnost, že Antonín Dvořák vybírá pro své zhudebnění hned čtyři shodné básně jako Karel Bendl, nám poskytuje příležitost velmi cenného a zajímavého srovnání těchto dvou skladatelských čtení. Výsledná zhudebnění jsou písně, které zní zcela odlišně a osobitě. Bližší zkoumání způsobu práce s textem však odhalila mnohé zajímavé paralely.

### **Kterak trojhranec můj<sup>146</sup>**

Zhudebnění této básně (u Heyduka č. 55) v podání Dvořáka a Bendla znamená poněkud odlišné skladatelské pojetí. Při bližším zkoumání ale také objevíme mnohé podobnosti a vlastně velmi spřízněné čtení básně.

Celkový charakter Bendlova zhudebnění je mírný a utlumený, smysl prvního poměrně pozitivního dvojverší je tu nechán stranou a v písni je zpřítomňována nálada většiny zbylého textu, který hovoří o smrti jako konci všeho pozemského. Dvořák naopak nastoluje celkovou náladu písně na základě sdělení prvního dvojverší: „*Kterak trojhranec můj přerokošně zvoní*“. Celek pak zní s určitým temperamentem, a tím i zpřítomněním cikánského právě ve smyslu povahy, temperamentu, prožívání náhledu na svět. U Bendla nalezneme výrazné prokomponování smyslu pointy, které dodává slovům ještě větší účinek a hudebně interpretuje posun nálady v závěru básně, k velmi vážným tónům. Také Dvořák nechává výrazněji zaznít pointě básně, ačkoli nejprve toto sdělení jakoby smývá proudem plynoucí hudby, pouze mírně mění náladu pomocí harmonických prostředků. Následně však také dotváří smysl závažných slov: „*konec písni, tanců, lásce, bédování*“, za pomoci hudby zvláštního exotického zvuku.

Zatímco Dvořák využívá oscilace mezi dur a moll (výraznějším střídáním B dur a g-moll a v závěru prosvětluje do G dur), hutnějšího zvuku a ostré artikulace, Bendl ve svém zhudebnění uplatňuje poměrně stabilní harmonii hlavní tóniny cis-moll a tónin jí blízkých a utváří tak celek zvláštní snové barvy. Exotické tu hudebně spíše není interpretováno, s výjimkou ilustrace specifického hudebního nástroje:

Jednou výraznou paralelou obou zhudebnění je hudební ilustrace zvonění trojhrance, která prostupuje oběma písněmi, avšak ve zcela jiné podobě: U Bendla zní v pravidelných oktávových úderech klavíru ve vyšší poloze (a spoluutváří tak onu zmíněnou

---

<sup>146</sup> U Bendla č. 8 /14, u Dvořáka č. 2 /7.

zvláštní barvu), u Dvořáka v pohyblivém figurovaném pásmu pravé ruky klavíru.

Oba autoři především hudebně prostředkují základní náladu a interpretují smysl pouze několika konkrétních slov: Dvořák slova *kloní, trojhranec a písní*, Bendl *trojhranec a konec*.

### **Když mne stará matka<sup>147</sup>**

Zhudebnění básně č. 21 *Když mne stará matka zpívat učivala* prozrazuje ve čtení A. Dvořáka a K. Bendla mnoho podobností. Oba autoři obdobně pracují se zhudebněným textem, zároveň však svým vlastním a osobitým způsobem:

Dvořák i Bendl uvádějí a rámují píseň hudbou klavírních částí, jaká interpretuje jeden ze základních obrazů zhudebněvaného textu – ony dávné *písně* a slovo *zpívat*. U obou je možné představit si hudbu těchto částí jako samostatný popěvek. Exotické je u Bendla výrazněji evokováno pomocí tónového materiálu, Dvořák využívá hudby zvláštního vnitřního plynutí a poněkud rapsodického charakteru. V obou kompozičních řešeních autoři dvě sloky básně zhudebňují ve dvou dílech, na základě strofického principu. Oba se soustředí na zpřítomňování základní nálady a výraznou deklamací zpívaných slov. Podobným způsobem je v obou zhudebněních zdůrazněno zaznění důležitých slov pointy jejich zopakovaním, přičemž Bendl vybírá její první verš: „*když cigánské děti*“, zatímco Dvořák v místě gradace a vrcholu písně opakuje slova „*hrát a zpívat*“.

V obou zhudebněních autoři volí mollovou tóninu (u Dvořáka se závěrečným prosvětlením do dur), která má pravděpodobně nejen dotvářet reflexivní, citem naplněnou a mírně posmutnělou náladu slov, ale také evokovat zvláštnost zvuku oněch *písní*, o nichž text hovoří a jejichž představa v obou kompozičních řešeních z hlediska dotváření smyslu textu dominuje. U Dvořáka nalezneme také ilustraci hry na cimbál v klavírním pásmu.

Tvarování zpěvní melodie u Dvořáka je kantabilní a poměrně pohyblivé, objevují se i ve větší míře různé melodické ozdoby a melismatické utváření. Bendl užívá střídme, téměř recitující melodie, utvářené ve větší míře na základě prostého motivu, drobné melismatické ozvláštňování se objevuje se slovem *zpívat*.

### **Struna naladěna<sup>148</sup>**

Šestá báseň Heydukovy sbírky je příkladem větších odlišností kompozičních řešení, založených ale zároveň na velmi spřízněném čtení.

Oba autoři užívají hudbu, jaká evokuje představu lidového prostředí a tance a interpretují

<sup>147</sup> U Bendla č. 2 / 14, u Dvořáka č. 4 / 7.

<sup>148</sup> U Bendla č. 7 / 14, u Dvořáka č. 5 / 7.



tak základní obraz básně. Oběma ale k tomuto účelu slouží hudba podstatně odlišná: Bendl využívá působení ostinátne opakovaných dudáckých kvint v levé ruce klavíru, ve zpěvních dílech specificky tvaruje melodii pravé ruky klavíru a sólového hlasu. Stabilní, až prodlevová harmonie je určena barevně zářivou E dur. Dvořák pracuje s taneční stylizací polkového rytmu, ostřejší artikulací v sudém metru a využívá mollového zakotvení s oscilací do paralelní dur.

Bendl i Dvořák utvářejí vnitřně rozrůzněný celek za pomoci střídání temp dílčích částí (Bendl i třídobého a dvoudobého metra) a uplatňují tak obdobným způsobem jeden z prostředků evokování exotického.

V obou zhudebněních je v klavírních částech interpretována představa zvláště znějící *hudby* či *písně*. Oba autoři také v rovině tvarování zpěvní melodie interpretují smysl dílčích slov – *převysoko* a *dole*.

Celkově můžeme říci, že Dvořákovo zhudebnění se soustřeďuje na hudební prostředkování základní radostné nálady a evokování prostředí a *temperamentu*. Tvarováním melodie zpěvního hlasu interpretuje konkrétní – úvodní obraz ladění strun. Dílčí posun nálady spíše hudebně nedotváří a podobně tak nechává stranou představu vzdálené země a posvátného, což je v básni symbolizováno obrazem *Nilu*.

Bendl vedle prostředkování základní nálady a dotváření smyslu některých konkrétních slov výrazněji pracuje s představou vzdálené země a její zvláštní hudby. V klavírních částech nechává zaznít exoticky znějící melodii modálního charakteru a doprovází ji oním ostinátne kvint. Ve zpěvní melodii se také objevují zvláště znějící pasáže, kde je výrazněji exponována snížená septima v rámci dosud diatonické melodie.

### **A les je tichý kolem kol<sup>149</sup>**

Velmi spřízněným skladatelským čtením jsou pak zhudebnění desáté básně Heydukovy sbírky *A les je tichý kolem kol*.

Oba autory inspirovala především představa klidu tichého lesa a z toho vycházející náladu na začátku písně také hudebně nastolují. Zpívaná slova nechávají po celou dobu písně výrazně deklamovat. Změnu nálady v určitou rozhodnost a vnitřní sílu, jaká zní ze slov druhé sloky, oba skladatelé hudebně dotvářejí za pomoci celkové gradace a zčásti i užitím nové hudby. Prokomponování pointy dávají oba větší prostor také zopakováním slov – Bendl opakuje celé dvojverší: „*kdo v smutku může zazpívat, ten nezhyne, ten žije!*“, ve Dvořákově zhudebnění jsou to závěrečná slova „*ten žije!*“.

Dvořákovo uchopení slov druhého verše: „*jen srdce mír ten ruší*“, jehož smysl je hudebně

<sup>149</sup> U Bendla č. 9 / 14, u Dvořáka č. 3 / 7.

dotvářen za pomoci gradace, zopakování těchto slov i harmonickými prostředky, se liší od Bendlova řešení, kde není smysl tohoto verše dále interpretován.

Smysl druhého dvojverší: „*a černý kouř, jenž /co/ spěchá v dol, mé slze v lících suší.*“ oba autoři dále hudebně dotvářejí; Bendl v rovině harmonie jeho uchopení i následující mezihry, Dvořák vedle práce s harmonickými prostředky také užitím *motivů vzlyku*, který tu konkrétněji interpretuje smysl slov a dotváří celý obraz.

Představa *písní*, přesněji zvláště znějících exotických písní, vycházející ze slov pointy: „*kdo v smutku může zazpívat, ten nezhyne, ten žije!*“, je u Dvořáka zpřítomňována pomocí ilustrace hry na nástroj doprovázející pěvce, také prací s melodickými ozdobami a hudbou vycházející z onoho *motivů vzlyku*. U Bendla pak přítomností úseků, které evokují představu zvláštní hudby či písní – v introdukci a kodě, také častým užitím ostinátních kvint levé ruky klavíru.

## **Zpřítomnění exotického a způsoby hudebního dotváření smyslu textu v Cigánských melodiích A. Dvořáka a K. Bendla**

Principy, jakými Bendl a Dvořák ve svých *Cigánských melodiích* evokují exotické, jsou do značné míry velmi podobné. Bendlovi dal počet čtrnácti písní možnost uplatnit celkově velmi pestré prostředky, přičemž některé dílčí pak v jednotlivých písních nápadněji vystupují. O Dvořákových CM můžeme říci, že tu autor hudebně spíše dotváří představy či soubory představ (prostředí, temperament) a ve své hudbě toto prostředkuje jakoby v abstrakci: Užívá **častěji tanečních stylizací** (polkových), zároveň však pracuje s podobným **typem hudby jako Karel Bendl, kterou rovněž využívá ve funkci metafor pro komplexnější představy cikánského**, především temperamentu a způsobu prožívání – je to ona skočná hudba ostřejší artikulace, v sudém metru a mollovém zakončení (případně s využitím drsnější zvukové kvality konkrétních harmonických prostředků), s častějšími melodickými ozdobami a celkově živého charakteru.

Z obvyklých hudebních exotismů 19. století využívají Dvořák i Bendl **modalitu** (Dvořák ve zpěvu výrazněji v úsecích č. 1 *Má píseň zas mi láskou zní*), u obou autorů se v této souvislosti objevuje využití zvláštního zvuku snížené septimy (Dvořák – v klavírních částech, přesněji v melodickém hlase klavíru č. 4 *Když mne stará matka*, ve zpěvním hlase č. 1 a také č. 2 *Kterak trojhranec můj*, kde je však takové působení smýváno konkrétním harmonickým kontextem; Bendl – č. 5 *Hej, při hudbě, zpěvu* a č. 7 *Struna naladěna*).

Zatímco u Dvořáka je **specifický tónový materiál** exponován v kratších úsecích –

například v závěrečném zpěvním dílu č. 2 či v kodě č. 6 (*Široké rukávy*), Bendl „exotický“ tónový materiál užívá ve větší míře a nechává jej nápadněji znít: Zvětšené sekundy nalezneme v písni č. 2 (*Když mne stará matka*, v klavírních částech č. 6 *Jedna kapka vody*, v klavírní mezihře č. 14 *Veselé a volné*. Pentatonika pak zní v klavírních částech jedné z písní, jejichž text hovoří o vzdáleném Nilu (č. 7 *Struna naladěna*). Obdobné pásmo v druhé z nich (č. 6 *Jedna kapka vody*) má výrazněji chromatický charakter a nechává zaznít specifickému zvuku zvětšené sekundy a kvarty. Podobně tak drobná, avšak poměrně nápadná pasáž v č. 4 (*Když zemře srdce cigána*).

Ve Dvořákově pojetí zní představa charakteristického také ve **volnějším utváření zpěvní melodie a v práci s mnohými melodickými ozdobami**, i Bendl užívá velkého množství melodických ozdob téměř ve všech písních z **CMB** (kromě č. 8 *Kterak trojhranec můj*). Časté je u obou skladatelů arpeggio, které můžeme chápat jako jeden z exotismů a zároveň také často jako ilustraci představy pěvce písní.

Prostředek, jaký v evokování exotického Bendl užívá ve značné míře, a Dvořák jej naopak téměř neuplatňuje, je **ostinato doprovodu**. Jedná se často o opakované kvinty respektive kvintoktávové souzvuky, někdy ozvláštňené přírazem s typickým zvukem „dudácké kvinty“ (který tu zároveň zpřítomňuje představu *lidového*), případně o souzvuky s opakováním společných tónů a dílčí změnou či prostřídáním s tóny jiné harmonie. Tak je do mnoha písní vnášena zároveň častější **prodleva harmonie** či specifický zvuk napětí z jejího kontrastu s harmonií dalšího pásma klavíru a zpěvu. Tento prostředek je uplatněn v osmi ze čtrnácti písní CMB.

Oba autoři pracují s **rozdílností temp případně i metra jednotlivých částí**: Dvořák ve třech ze sedmi písní, přičemž u č. 6 (*Široké rukávy*) vzniká tento dojem vypsáním dílu v augmentovaných rytmických hodnotách. Č. 4 *Když mne stará matka* je utvářeno zcela nevšedním způsobem s vnitřním napětím metra v pásmu zpěvu vůči pásmu klavíru. Bendl užívá tempové pulsace v sedmi písních z celkových čtrnácti.

Je-li zhudebňován text, který přímo hovoří o nějakém typickém hudebním nástroji (*trojhranec, cimbál*), pak Bendl i Dvořák hudebně **ilustrují představu jeho zvuku**.

Způsoby hudebního **dotváření smyslu textu ve všeobecnější rovině práce s náladou, její změnou či interpretování smyslu některých slov**, jsou u obou skladatelů také do značné míry podobné, ačkoli v konkrétním řešení zároveň velmi individuální a osobité. Jedná se vlastně o jakési hudební metafory onoho konkrétního smyslu a jejich použití není možné přiblížit ve všeobecnější rovině – má smysl právě ve vztahu k textu

dané písni, k celku její hudební věty a v rámci písňového cyklu. Z tohoto důvodu jsou také (s výjimkou porovnání zhudebnění stejných textů) charakterizovány hlavně přímo v kontextu analýz jednotlivých písní jako závěru o práci se smyslem zhudebňovaného textu a zčásti ještě zrekapitulovány v závěrech o daném cyklu.

Ačkoli tedy zhudebnění básní z Heydukových Cigánských melodií zní v podání obou autorů zcela odlišně, při zkoumání konkrétních hudebních prostředků, jakými uchopují zhudebňovaný text, nalezneme velké **množství podobných znaků – obdobných principů** (nikoli však postupů). Oba autory inspirovaly nálady básní a jejich proměny, stěžejní význam či síla některých slov; především však mezi řádky stále přítomná a textem různě znovu a znovu artikulovaná *představa cikánského*, jako něčeho *specifického a exotického*. Tato představa je v básních nesena některými slovy jako *zpěv, zpívat, hrát, písni*, která mají při zhudebňování textu u obou skladatelů vždy významnou roli.

## Výstavba cyklu Cigánských melodií u K. Bendla a A. Dvořáka

Cigánské melodie A. Dvořáka jsou svým rozměrem poloviční, ve srovnání se čtrnácti čísly stejnojmenného cyklu K. Bendla. Ve výstavbě obou cyklů lze i přes naprostou jedinečnost každého z nich vysledovat některé všeobecnější podobnosti:

Pro oba platí, že každá píseň je individualitou, jedinečným celkem. V těchto písňových cyklech nenalezneme žádné nápadnější prostředky hudebního propojování. Celek je u obou autorů pestrý, zároveň tu jako určité dostředivé momenty působí méně nápadné prostředky a především společný *tón* písní. To také samozřejmě vychází už z relativní jednotnosti v motivech a obraznosti básní Heydukovy sbírky, která svým jedinečným způsobem artikuluje autorovu představu o cikánském.

CM i CMB začínají písní, která vyjadřuje způsob prožívání cikána, jeho postoje k životu vůbec (Bendl: *Hoj, divoký jen cigán jsem*, Dvořák: *Má píseň zas mi láskou zní*). V obou cyklech je z důvodů celkové dramaturgie výstavby střídán různý zvuk a charakter jednotlivých písní, oba cykly mají v centru mírné písni – lyrické, ale i reflexivní zastavení: Bendlova č. 8, 9, 10 (*Kterak trojhranec můj, A les je tichý kolem kol, Ty má růže tmavá*), Dvořákova č. 3 a 4 (*A les je tichý kolem kol, Když mne stará matka*). U Dvořáka i u Bendla je v závěru strofická, brilantnější píseň, z níž zní především zpřítomnění celkové nálady evokované textem, také představy o koloritu, prostředí: U Dvořáka *Dejte klec jestřábu*, u Bendla *Veselé a volné*. Tato píseň znovu rekapituluje základní představy o

životě a hodnotách cikánů.

Onen **společný jednotný tón písní** je pak v rámci celkové pestrosti obou cyklů konkrétněji určován některými častějšími prostředky; u Bendla to je vedle již zmiňované skočné temperamentní hudby drsnějšího zvuku také určitý specifický zvuk, který s sebou nese představu lidového – hudebně je ho mnohdy docíleno užitím dudácké kvinty (respektive kvintoktávového souzvuku) a častějším ostinátem. K tomu v některých případech přistupuje prostší výstavba melodie zpěvního hlasu a celkově přehledné členění. U Dvořáka, na podstatně menší ploše sedmi písní, nalezneme dvojí „základní typ písní“, který určuje tón celého cyklu: jednak častější taneční stylizace (v případě písní č. 2 a 5 také se skočnou, ostřeji a drsněji znějící temperamentní hudbou jako u Bendla), jednak k nim kontrastující rapsodické, subjektivní a kontemplativní písně (1, 3, 4). Důležitým prostředkem, který do určité míry tvoří paralelu Bendlovy práce s opakovanými souzvuky dudácké kvinty, je zvuk celkově pohyblivého doprovodu, který svou téměř virtuozitou také do značné míry zpřítomňuje představu *temperamentu* cikána.

## Přílohy

### Texty Cigánských melodií ve třech zkoumaných verzích

Čeština prvního vydání písní u Simrocka	Němčina prvního vydání (NJ1)	Němčina kritického vydání (NJkr)
<p><b>Má píseň zas mi láskou zní,</b> když starý den umírá, a chudý mech kdy na šat svůj si tajně perle sbírá.</p> <p>Má píseň v kraj tak toužně zní, když světem noha bloudí; jen rodné pusty dálnou zpěv volně z ňader proudí, zpěv volně z ňader proudí.</p> <p>Má píseň hlučně láskou zní, když bouře běží plání; když těším se, že bídy prost dlí bratr v umírání.</p>	<p>Mein Lied ertönt, ein Liebespsalm, beginnt der Tag zu sinken; und wenn das Moos, der welke Halm Thauperlen heimlich trinken.</p> <p>Mein Lied ertönt voll Wanderlust in grünen Waldeshallen, auf der Pussta weitem Plan lass' frohen Sang ich schallen, lass' frohen Sang ich schallen.</p> <p>Mein Lied ertönt voll Liebe auch, wenn Haide stürme toben; wenn sich zum letzten Lebenshauch des Bruders Brust gehoben!</p>	<p>Mein Lied ertönt, ein Liebespsalm, beginnt der Tag zu sinken, und wenn das Moos, der welke Halm Thauperlen heimlich trinken.</p> <p>Mein Lied ertönt voll Wanderlust, wenn wir die Welt durchwallen, nur auf der Puszta weitem Plan kann froh mein Sang erschallen, kann froh mein Sang erschallen.</p> <p>Mein Lied ertönt voll Liebe auch, wenn Haide stürme toben; wenn sich befreit zum letzten Hauch des Bruders Brust gehoben!</p>
<p><b>Aj, kterak trojhranec můj</b> přerозkošně zvoní, jak cigána píseň, když se k smrti kloní.</p>	<p>Ei! Ei, wie mein Triangel wunderherrlich läutet! Leicht bei solchen Klängen in den Tod man schreitet!</p>	<p>Ei! Ei, wie mein Triangel wunderherrlich läutet! Wie Zigeunerlieder, wenn zum Tod man schreitet!</p>

<p>Když se k smrti kloní, trojhran mu vyzvání, konec písní, tanců, lásce, bědování.</p>	<p>In den Tod man schreitet beim Triangelschallen! Lieder, Reigen, Liebe,- Lebewohl dem Allen! Lieder, Reigen, Liebe,- Lebewohl dem Allen! Lebewohl dem Allen!</p>	<p>Wenn Triangelklänge mich zum Tod begleiten, ist's mit Tanz und Liedern aus für alle Zeiten! Lieder, Reigen, Liebe aus für alle Zeiten, aus für alle Zeiten.</p>
<p><b>A les je tichý kolem kol,</b> jen srdce mír ten ruší, jen srdce mír ten ruší, a černý kouř, jenž spěchá v dol, mé slze v lících mé slze suší.</p> <p>Však nemusí jich usušit, necht' v jiné tváře bije, necht' v jiné tváře bije, kdo v smutku může zaspívat, ten nezhyne, ten žije ten žije!</p>	<p>Rings ist der Wald so stumm und still, das Herz schlägt mir so bange, das Herz schlägt mir so bange; der schwarze Rauch sinkt tiefer stets und trocknet meine Wange.</p> <p>Ei, meine Thränen trocknen nicht, musst andre Wangen suchen, musst andre Wangen suchen! Wer nur den Schmerz besingen kann, wird nicht dem Tode fluchen! (proklínat, zde dlouhá melisamta!</p>	<p>Rings ist der Wald so stumm und still, das Herz schlägt mir so bange, das Herz schlägt mir so bange; der schwarze Rauch sinkt tiefer stets, die Träne trocknend meiner Wange.</p> <p>Doch meine Träne trockne nicht, sollst anderswohin wehen, sollst anderswohin wehen! Wer auch im Schmerz noch singen kann, der lebt, nicht wird sein Lied vergehen!</p>
<p><b>Když mne stará matka</b> zpívat učivala, podivno, že často, často slzívala.</p>	<p>Als die alte Mutter mich noch lehrte singen, Thränen in den Wimpern gar so oft ihr hingen.</p>	<p>Als die alte Mutter mich noch lehrte singen, sonderbar, dass Tränen ihr am Auge hingen.</p>

<p>A teď také slzou snědé líce mučím, když cigánské děti hrát a zpívat hrát a zpívat učím!</p>	<p>Jetzt wo ich die Kleinen selber üb im Sange, rieselt's in den Bart oft, rieselt's oft von der braunen Wange! / rieselt's mir vom Auge, rieselt's oft mir auf die braune Wange!/ </p>	<p>Jetzt die braunen Wangen netzen mir die Zähnen, wenn ich will die Kinder Sang und Spielen , Sang und Spielen lehren!</p>
<p><b>Struna naladěna,</b> hochu toč se v kole , dnes snad dnes převysoko zejtra, zejtra, zejtra zase dole.</p> <p>Pozejtří u Nilu za posvátným stolem; struna již, struna naladěna, hochu, toč, hochu, toč se kolem. hochu, toč se kolem!</p>	<p>Reingestimmt die Saiten! Bursche tanz' im Kreise! Heute froh, heute froh und morgen? Trüb', trüb', trüb' nach alter Weise trüb' nach alter Weise!</p> <p>Nächster Tag am Nile, an der Väter Tische, reingestimmt, reingestimmt die Saiten, in den Tanz, in den Tanz dich mische, in den Tanz dich mische!</p>	<p>Reingestimmt die Saiten! Bursche tanz' im Kreise! Heute froh, überfroh noch heute, morgen trüb' nach alter Weise, trüb' nach alter Weise!</p> <p>Nächsten Tag am Nilstrand, der den Vätern heilig, reingestimmt, reingestimmt die Saiten, in den Tanz, in den Tanz spring eilig, in den Tanz spring eilig! Reingestimmt die Saiten! Bursche tanz' im Kreise!</p>
<p><b>Široké rukávy</b> a široké gatě volnější cigánu než-li dolman v zlatě, volnější cigánu než-li dolman v zlatě.</p> <p>Dolman a to zlato bujná prsa svírá;</p>	<p>In dem weiten, breiten luft'gen Leinenkleide freier der Zigeuner als im Gold und Seide, freier der Zigeuner als im Gold und Seide!</p> <p>Jaj! der goldne Dolman schnürt die Brust so enge,</p>	<p>In dem weiten, breiten luft'gen Leinenkleide freier der Zigeuner als im Gold und Seide, freier der Zigeuner als im Gold und Seide!</p> <p>Jaj! der gold'ne Dolman schnürt die Brust zu enge,</p>



<p>pod ním volná píseň násilně umírá.</p> <p>A kdo raduješ se tvá kdy píseň v kvěť, přej si, aby zašlo zlato v celém světě, přej si, aby zašlo zlato v celém světě!</p>	<p>hemmt des freien Liedes wanderfrohe Klänge.</p> <p>Und wer Freude findet an der Lieder Schallen, lässt das Gold, das schnöde, in die Hölle fallen, lässt das Gold, das schnöde, in die Hölle fallen.</p>	<p>hemmt des freien Liedes wanderfrohe Klänge.</p> <p>Wer beim Schwung der Lieder wahre Lust empfindet, wünscht, dass alles Gold jetzt aus der Welt verschwindet, wünscht, dass alles Gold jetzt aus der Welt verschwindet!</p>
<p><b>Dejte klec jestřábu</b> ze zlata ryzého; nezmění on za ni hnízda trněného.</p> <p>Komoni bujnému, jenž se pustou žene, zřídka kdy připnete uzdy a třemene.</p> <p>A tak i cigánu příroda cos dala: k volnosti ho věčným poutem k volnosti ho upoutala.</p>	<p>Darf des Falken Schwinge Tatra höh'n umrauschen, wird das Felsenest er mit dem Käfig tauschen?</p> <p>Kann das wilde Fohlen jagen durch die Haide, wird's am Zaum und Zügel finden seine Freude?</p> <p>Hat Natur, Zigeuner, etwas dir gegeben? Jaj! zur Freiheit schuf sie mir das ganze, das ganze Leben!</p>	<p>Horstet hoch der Habicht auf den Felsen höhen, wird den goldnen Käfig er mit Recht verschmähen.</p> <p>Kann das wilde Fohlen jagen durch die Haide, wird's am Zaum und Zügel finden keine Freude.</p> <p>So hat dem Zigeuner die Natur gegeben, dass er sich der Freiheit freu' sein ganzes, sein ganzes, ganzes Leben.</p>

„*V Boha doufám, nebudu se báti,  
aby mi co učiniti mohl člověk.*“

(Žalm 56: 12)

## **Antonín Dvořák, Biblické písně op. 99**

Biblické písně jsou velmi nevšední skladatelský počín, neboť v nich autor nezhudebňuje běžnou, tedy veršovanou básnickou předlohu, ale žalmový text, který má blíže próze. Můžeme souhlasit s Davidem Beveridgem v konstatování, že Dvořákovy Biblické písně mohly být do určité míry inspirací pro Brahmsa a jeho *Vier ernste Gesänge* – písně zhudebnující taktéž biblický text<sup>150</sup>.

Právě zvláštnost žalmového textu je zajisté jedním z určujících momentů pro celkový charakter Biblických písní. Vedle volně plynoucí řeči tohoto textu je to také specifická emocionalita, jaká se zde objevuje, a v neposlední řadě zcela svébytná a velmi pestrá obraznost: Od zcela subjektivních lyrických vyznání, přes líčení dávné biblické krajiny až k některým epickým prvkům naznačených příběhy. Jakým způsobem s takovýmto textem autor při jeho zhudebnování zachází, je stěžejní otázkou této kapitoly.

### **Základní informace a kontext**

**Biblické písně op. 99 A. Dvořáka** jsou cyklus deseti písní pro sólový hlas a klavír, které vznikaly na jaře roku 1894, za skladatelova pobytu v New Yorku. Vydány byly u Simrocka v Berlíně roku 1895, ve dvou sešitech po pěti písních jako *Biblische Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte*. Prvních pět písní bylo autorem v lednu roku 1895 orchestrováno, č. 6-10 upravil pro zpěv a orchestr Vilém Zemánek. (Orchestrální verze BP byla u Simrocka vydána r. 1914.)

Burghauserův katalog Biblické písně eviduje pod číslem 185, orchestrální verzi jako 189<sup>151</sup>.

První pětice BP byla prvně uvedena s orchestrem a za autorova řízení na zahajovacím koncertě České filharmonie 4. 1. 1896 v pražském Rudolfinu.<sup>152</sup>

<sup>150</sup> David Beveridge, Dvořák and Brahms: A Chronicle, an Interpretation, in: Michael Beckerman (ed.), Dvořák and His World, Princeton 1993, s. 56-91, zde s. 80

<sup>151</sup> Jarmil Burghauser, Antonín Dvořák, Thematický katalog, 2. vyd., Praha 1996, s. 307-310 a 315-316.

<sup>152</sup> O dřívějším uvedení jednotlivých čísel nejsou zcela přesné informace, například informaci o uvedení č. 6

Pořadí písní pro kritickou edici z 50 let 20. století<sup>153</sup> bylo zvoleno dle Simrockova vydání z roku 1895 a je odlišné od řazení písní v autorově rukopisu. Podobně jako u Simrocka vyšly i zde dvě verze – pro vyšší a nižší hlas. Od počátku 20. století také vznikaly praktické edice některých Biblických písní v úpravě pro zpěv a varhany<sup>154</sup>.

Biblické písně můžeme považovat za završení Dvořákovy písňové tvorby, neboť se jedná o jeho poslední písňový cyklus. Po nich autor komponuje pouze jednotlivé písně bez opusových čísel: *Ukolébavku* z r. 1895 (F. L. Jelínek) a *Zpěv z Lešetínského kováře* Svatopluka Čecha (1901). V době kompozice BP má tedy Dvořák za sebou již velmi bohatou zkušenost v oblasti písňové tvorby, v širším kontextu vokálních skladeb duchovního charakteru pak Biblickým písním předcházely monumentální kompozice jako *Stabat Mater* (1877), *Žalm 149* (1879), *Mše D dur* (1887), *Requiem* (1890) a *Te Deum* (1892).

O pravděpodobně dosti náročném životním období, v jakém BP vznikaly, obvykle informuje veškerá dvořákovská literatura. Jako důvody, proč se Dvořák obrací právě ke Knize žalmů a kompozici BP, je možné uvést objektivní informace, které nejspíš mohly onen předpokládaný zvláštní stav mysli u Dvořáka vyvolat. Byly to zprávy z Evropy, v nichž se skladatel dozvídá jednak o smrti kolegů a přátel z hudebního světa (Hans von Bülow, P. I. Čajkovskij, Ch. Gounod), jednak o horšícím se zdravotním stavu svého otce. Jaké vnitřní podněty Dvořáka vedly ke kompozici BP však není možné dnes zjistit; můžeme uvažovat také o hmotných obtížích, vyvolaných opakovaně zpožděným vyplácením honoráře ze strany Jeanette Thurber, i o zcela niterné motivaci – vedle reakce na ony smutné zprávy možná i o prožitku zvláštnosti období právě probíhajícího velikonočního týdne<sup>155</sup>.

Zvláštní výpověď o možném Dvořákově naladění v tomto období můžeme vyčíst při listování jeho osobní biblí, z níž žalmy a jejich úryvky pro BP vybíral<sup>156</sup>. Nalezneme zde jednak označené pasáže, které se pak v písních skutečně objevují, jednak některé žalmy či

---

nalezneme u Burghausera (cit. v pozn. 151) na s. 310: „I [?]: 26. IX. 1895 Mladá Boleslav, O. Schellerova, pft: ?“

<sup>153</sup> Jan Hanuš (ed.) a další, Antonín Dvořák, *Biblické písně*, Praha 1955

<sup>154</sup> Antonín Dvořák, *Drei Biblische Lieder* aus op. 99 für eine tiefe/hohe Singstimme mit Orgelbegleitung, N. Simrock Leipzig, 1913.

Varhanní doprovod k tomuto vydání vypracoval Franz Ewald Thiele, vybrány byly původní č. 4 (*Hospodin jest můj pastýř*), 5 (*Bože! Bože! píseň novou*) a 9 (*Pozdvihují oči svých k horám*).

<sup>155</sup> Jak upozorňuje Otakar Šourek - O. Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, sv. III, Praha 1930, s. 192

<sup>156</sup> Uložené v NM-ČMH-MAD jako inv. č. S 226/ 1418.

jejich úryvky, jež nakonec v BP zhudebněny nebyly.<sup>157</sup> Mezi verši, jež v písních nenalezneme, ale které jsou výrazněji označeny, jsou konkrétně tyto:

- Ž 56: 12 *V Boha doufám, nebudu se báti, aby mi co učiniti mohl člověk.*
- Ž 116: 3,4 *Obklíčilyť mne bolesti smrti, a úzkosti hrobu potkaly mne; sevření a truchlost přišla na mne.*  
*I vzýval jsem jméno Hospodinovo, řka: Prosím, ó Hospodine, vysvobod' duši mou.*
- Ž 118: 6 *Hospodin se mnou, nebudu se báti. Co mi může učiniti člověk?*

Zdá se, že se právě tyto verše Dvořáka silně oslovovaly, možná rozjímal nad jejich smyslem a nalézal v nich povzbuzení a oporu. Můžeme se pouze domnívat, zda tato slova Dvořák plánoval v nějaké písni zhudebnit, nebo zda spíše jen souzněla s jeho tehdejším naladěním. Nebo zda dokonce vyjadřovala všeobecnější pocit doby – konce 19. století.

## Stav pramenů a literatury

Důležité prameny k Biblickým písním jsou uloženy v NM-ČMH-MAD:

Autografní rukopis písní pod inv. č. S76/1669<sup>158</sup>

Autograf partitury orchestrální verze č. 1-5 s anglickým textem pod č. S76/1670 a fragment orchestrální verze písně č. 1 pod č. 1671.<sup>159</sup>

Pod inv. č. 1043 inventáře S 226 je uložen prvotisk prvního sešitu písní (Simrock 1895)<sup>160</sup>, druhý sešit je například dostupný v Městské knihovně v Praze pod signaturou 2 VZ 62693.

Bible, z níž Dvořák vybíral text pro zhudebnění v Biblických písních, má v NM-ČMH-MAD inv. č. S 226/ 1418.

<sup>157</sup> Modrou tužkou Dvořák pravděpodobně označil „předběžný výběr“ žalmů či jejich částí, textové pasáže, které pak skutečně v písních zhudebnil, jsou často znovu zatrženy respektive zakroužkovány tužkou, najdeme zde i škrty některých částí veršů a šipky, které značí jejich výsledné zařazení. Žalmy či jejich části, které jsou modře označeny, ale nebyly v BP zhudebněny, jsou např. Ž 27, Ž 39:5-14, Ž 51:4-21, Ž 56, 57, Ž 65:10-14, Ž 86.

<sup>158</sup> Řazení písní v rukopise je takovéto (čísla uvádím podle tiskových vydání písní): 7, 2, 9, fragment 1, 4, 6, 5, 3, 8. píseň č. 10 (*Zpívejte Hospodinu píseň novou*) v tomto rukopise zcela chybí.

<sup>159</sup> Olga Čechová, Jana Fojtíková: Antonín Dvořák, Inventář fondu S 76, Praha 1981, s. 227-228

<sup>160</sup> Jitka Slavíková, Dagmar Vanišová: Antonín Dvořák, Inventář fondu S 226, Praha 1986, s. 141

V Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze je uložen autograf, fragment č. 9 a 10 (coll. Lešehradeum, sign. 7 / A / 29, inv. č. 1004<sup>161</sup>).

V dobových periodikách, na které odkazuje J. Burghauser v tématickém katalogu, nalezneme anonce vydavatelů inzerující notová vydání BP, krátká oznámení o chystaných koncertech či zprávy o nich<sup>162</sup>. Obsáhlejší články, které mají pramennou hodnotu vypovídající o recepci BP, přináší například Dalibor z roku 1896 a 1910<sup>163</sup>: Karel Knittl píše rok po vzniku BP o jejich celkově *'důstojném, klidném, zbožnou oddaností dýšícím slohu'* a čtvrté číslo [*Hospodin jest můj pastýř?*] označuje za pravý skvost. Pozastavuje se nad nevšedností Dvořákova výběru textu a vyjadřuje názor, že BP jsou smělý počín, jaký si může dovolit jenom umělec, *„jehož bohatý hudební sloh je s to, úplně zastříti chatrnost mluvy překlada, stojící svými obrazy a podobenstvími s moderním světem v příkrém odporu.“* Emil Axman uvažuje o Dvořákově zbožnosti a v charakteristikách jednotlivých písní popisuje, mnohdy velmi výstižně, některé kompoziční prostředky v nich uplatněné.<sup>164</sup>

Ačkoli jsou Biblické písně zcela ojedinělým skladatelským počinem a sám autor je považoval za to nejlepší, co v této oblasti zkomponoval<sup>165</sup>, nedostalo se zatím tomuto písňovému cyklu soustavnější pozornosti vědecké veřejnosti. Vztahu zhudebňovaného textu a hudby jsou věnovány spíše ojedinělé studie<sup>166</sup>, kompoziční stránka těchto písní, podobně jako ostatně i většiny Dvořákovy písňové tvorby, však ležela spíše mimo badatelský zájem muzikologů.

Ve spojitosti s Dvořákovou vokální tvorbou narážíme v literatuře na soubor mnohdy až

---

<sup>161</sup> Jarmila Mourková, Lešehradeum – Sbirka literárních a historických dokumentů, Praha 1963, s. 50

<sup>162</sup> Dalibor XVII, Praha 1895, s. 276; Dalibor XX, Praha 1898, s. 344; Dalibor XXI, Praha 1899, s. 194

<sup>163</sup> Karel Knittl, Filharmonie – Populární koncert – Koncert Pallův v Plzni, in: Dalibor XVIII, Praha 1896, č. 3 a 4, s. 20.

Emil Axman, Dvořákovy Biblické písně, in: Dalibor XXXII, Praha 1910, č. 26, s. 187-188.

<sup>164</sup> Všimá si například tvrdé vstupní harmonie č. 1, o závěru č. 2 se vyjadřuje, že končí „bez důvodu“ v tónině paralelní. U č. 4 konstatuje dominantní postavení zpěvního hlasu, u páté písně si všimá dalšího užití hudby introdukce. Č. 6 hodnotí jako snad nejkrásnější z cyklu, v č. 7 zmiňuje roli doprovodu ve vystižení žalmového textu. Unisono zpěvu a klavíru dle Axmana působí velmi silně a zdůrazňuje slova textu a umocněním naděje v jeho závěru pak je ukončení písně v dur. V č. 9 podobně jako v č. 2 Axmanovi vadí „neodůvodněná“ změna tóniny v jinou. Závěrečné č. 10 pak zní smířlivě a s nadějí do budoucna.

<sup>165</sup> Jak se Dvořák vyjadřuje v dopise Simrockovi z 20/4 1894, in: Milan Kuna (ed.) a další, Antonín Dvořák, Korespondence a dokumenty, sv. III, Praha 1989, s. 260-61.

Vrchol Dvořákovy písňové tvorby spatřuje v BP také Otakar Šourek – O. Šourek, Život a dílo Antonína Dvořáka, sv. III, Praha 1930, (dále jen ŠOUREK 1930), s. 195.

<sup>166</sup> Ivan Vojtěch, Zhudebňená řeč a duchovní tradice české hudby, in: Dagmar Magincová (ed.), I. Vojtěch, Rozpravy, Praha 1998, s. 43-56, dále jen VOJTĚCH

zvěcnělých soudů o nejistém či dokonce nevhodném způsobu deklamace zhudebňovaných slov, který má snad původ v recepci jeho raných vokálních a hudebně dramatických děl. V nemalé míře se pak dále objevuje i po smrti již světově proslulého autora, jak si všímá J. Borecký ve sborníku Umělecké besedy<sup>167</sup> a vyjadřuje svůj postoj o těchto opakujících se tématech, která v jeho době obvykle nechybí, jsou-li pojednávány Dvořákovy vokální skladby: „[dosud] ...zněly pouze paušální výtky“.... [„a byly] omílány jednou zakořeněné a nevyplenitelné fraze o Dvořákově poměru k básnickému slovu...“. (Sám se ale nakonec nevyhýbá konstatování, že BP jsou podle něj *Dvořákův nejlépe deklamovaný písňový opus.*)<sup>168</sup> Podstatnou roli hrála otázka správné či chybné deklamace také v již vyvstávších dvořákovských bojích, kdy sloužila jako jeden z nástrojů argumentace posilované zdogmatizovaným pojetím Hostinského názorů a všeobecnou působností *ideje pokroku* v umění.

Ani modernější literatura nevykročila zcela ze závislosti na této diskusi a otázka deklamace tak vedle letmých charakteristik písni zůstávala dále jedním z hledisek zkoumání (viz níže). Na druhou stranu je potřeba si uvědomit, že konkrétně u Biblických písni je Dvořákovy deklamační uchopení textu zcela jedinečné (což je dáno mimo jiné právě specifickými vlastnostmi žalmových veršů) a není možné jej při pojednávání těchto písni opomenout.

### **Následující pasáž shrnuje dvořákovskou literaturu chronologicky a předkládá pohled na BP, jaký je v ní nabídnut:**

Ve sborníku umělecké besedy je BP věnována rozsáhlejší pasáž ve studii **J. Boreckého** Antonín Dvořák v písni.<sup>169</sup> Vedle základních informací o vniku písni Borecký jednotlivé písni stručně charakterizuje: První píseň je komponována „*recitativně*“ a Borecký si všímá důležitého motivu v jejích klavírních částech. Druhá je řešena jako „*mistrně zvládnutá forma strofická*“<sup>170</sup>, třetí jako prokomponovaná, přičemž častější kvintové kroky tu vyjadřují „*exhortativní ráz textu, důtklivost proseb.*“<sup>171</sup>. Mistrně je tu prý zachycena nálada smutné prosby, Borecký si všímá

---

<sup>167</sup> Jaroslav Borecký, Antonín Dvořák v písni, in: Kolektiv autorů, Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě, Praha 1912, s. 249-306. Dále jen BORECKÝ 1912.

<sup>168</sup> BORECKÝ 1912, s. 303

<sup>169</sup> BORECKÝ 1912

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 303

<sup>171</sup> Tamtéž

některých prostředků hudebního dotváření smyslu textu<sup>172</sup>. U čtvrté písně (*Hospodin jest můj pastýř*) Borecký opět zmiňuje *recitativní sloh* a upozorňuje na *'pastorální zvukomalbu v refrénu'*<sup>173</sup>. Ve stroficky komponovaném č. 5 se objevuje velmi slavnostní nálada, u č. 6 Borecký jen konstatuje prokomponované utváření. Sedmá píseň (*Při řekách babylonských*) je *provedena deklamatorně* a má zvláště *dumavý ráz*. Borecký si zde všímá užité zvukomalby.<sup>174</sup> Č. 8 (*Popatřiž na mne*) Borecký charakterizuje jako nejzasmušilejší z písní, prostoupenou temnými barvami, v závěru pak vysvitne několik *paprsků naděje*. Následující píseň (č. 9 *Pozdvihují oči svých k horám*) je dle autora naopak celek plný důvěry, utvářený jako *živý recitativ*.<sup>175</sup> Závěrečné číslo (*Zpívejte Hospodinu píseň novou*) popisuje jako prokomponovanou formu.<sup>176</sup> Borecký si také všímá, že BP mají určitý společný tón a že se celkově podobají také ve skladatelově přístupu ke slovu.<sup>177</sup> Větší formální volnost BP podle něj vychází ze skutečnosti, že je Dvořák komponoval na text vzatý z žalmů, tedy „*na řeč nevázanou*.“<sup>178</sup>

**Otakar Šourek** pojednává o BP stručně v předmluvě ke kritické edici z 50. let 20. století. Vedle základních informací a celkově pozitivního hodnocení písní tu zdůrazňuje i onen ohled na deklamaci textu.<sup>179</sup> Ve třetím dílu jeho velké dvořákovské monografie<sup>180</sup> nalezneme vedle základních údajů o BP také mnohé inspirativní charakteristiky BP a zdůraznění kompozičních kvalit tohoto cyklu.<sup>181</sup> O kontextu vzniku BP Šourek hovoří citlivým způsobem, své myšlenky neredukuje na holá fakta – zamýšlí se například nad příčinami, které autora k jejich kompozici vedly a říká, že mnohé z nich asi *'nebudou úplně zjistitelné'*; kromě informací o špatných zprávách z Evropy se domnívá, že k celkově zvláštnímu rázu BP mohla přispívat i tradičně posvátná a specifická atmosféra, jakou má

---

<sup>172</sup> Tamtéž, s. 304 : „...*úspěšně znázorněno malými sekundami a pod.*“

<sup>173</sup> Tamtéž

<sup>174</sup> Tamtéž, s. 304 : „...*průvod maluje zvuky nébelu („citar“ bratrského překladu bible)*“

<sup>175</sup> Tamtéž

<sup>176</sup> Tamtéž, s. 305.

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 303

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 303

<sup>179</sup> Otakar Šourek, *Biblické písně [předmluva]*, in: Jan Hanuš (ed.) a další (cit. v pozn. 153), nestr. : „*Nevšední ostatně také tím, jak hudební stylisace každé písně po deklamační stránce plně respektuje ducha české řeči, aniž by se přitom vázala na suše rytmické skandování slov.*“

<sup>180</sup> ŠOUREK 1930, s. 191-198

<sup>181</sup> Z praktických důvodů se podrobněji těmto charakteristikám věnuji v závěrech o práci se smyslem textu za jednotlivými písněmi a také ve shrnující charakteristice cyklu na s. 223-234 této práce.

pro věřícího člověka velikonoční týden.<sup>182</sup> Také se zde objevuje zmínka o Dvořákově 'naivní víře ve všeobecnou dobrotu Boha', podobné přívlastky ke Dvořákově zbožnosti pak nalezneme i v pojednáních pozdějších autorů.<sup>183</sup>

**John Clapham**<sup>184</sup> přináší všeobecnější informace o kontextu vzniku BP a z kompozičního hlediska hodnotí jako celkově volněji utvářené než je tomu obvyklé u jiných Dvořákových písní; ve třech z nich vidí formování částečně strofického typu<sup>185</sup>, u ostatních prokomponované.<sup>186</sup> Zmíněn je určitý vliv liturgické hudby Dvořákovy doby, kvůli kterému se v BP vyskytují také některé běžné a konvenční postupy.<sup>187</sup> Objevuje se zde také v různých formách jeden z téměř zvěčnělých soudů o Dvořákově, a to představa prostého až naivního tvůrce<sup>188</sup>: 'Klíčovým znakem je celková prostota, jednoduchost výrazu' a 'v několika písních je vyjádřena až dětská víra ve Stvořitele'<sup>189</sup>. Zároveň si však všímá 'vážnosti a upřímnosti ve zhudebněních'<sup>190</sup>. Některé BP Clapham stručně charakterizuje, u č. 3 (*Slyš, ó Bože! Slyš modlitbu mou*) si všímá zvláštnosti harmonických prostředků.<sup>191</sup> V č. 10 spatřuje uplatnění pentatoniky a tanečních prvků.<sup>192</sup> Clapham také hodnotí zdařilost některých písní a nevyhýbá se přitom dosti subjektivním výrokům: Nejlépe se prý Dvořákově podařilo uchopit zhudebňovaný text a jeho smysl v č. 7 (*Při řekách babylonských*), text ho tu prý inspiroval mnohem více než v č. 4. (*Hospodin jest můj pastýř*)<sup>193</sup> [!]. O mollovém úseku v č. 9 (*Pozdvihuji oči svých k horám*) Clapham tvrdí, že takové řešení nevychází z textu.<sup>194</sup>

Podobně subjektivním způsobem je zde zevrubně charakterizována Dvořákova vokální tvorba, v níž skladatel 'nejlépe uspěl, pokud se nepokoušel vyjádřit hluboké emoce a

---

<sup>182</sup> ŠOUREK 1930, s. 192

<sup>183</sup> Tamtéž, s. 196.

Mezi tyto autory patří například John Clapham-viz následující poznámku.

<sup>184</sup> John Clapham, Antonín Dvořák, Musician and Craftsman, London 1966 (dále jen CLAPHAM 1966), s. 236-238. Následující charakteristiky jsou citovány či parafrázovány v překladu.

<sup>185</sup> CLAPHAM 1966, s. 237. Pravděpodobně jsou myšlena č. 2, 5 a 10.

<sup>186</sup> Tamtéž.

<sup>187</sup> Tamtéž.

<sup>188</sup> Jak je zčásti patrné již z titulu této monografie - „... Musician and Craftsman“, odkazující zároveň na představy o Dvořákově způsobu uvažování, jeho rodinný původ i skladatelské vzdělání.

Na tento zakořeněný názor upozorňuje například Marta Ottlová ve své studii: The 'Dvořák Battles' in Bohemia, in: David R. Beveridge (ed.), Rethinking Dvořák, Oxford 1996, s. 125-133, zde s. 133

Také Klaus Döge vyjadřuje přání přispět svou monografií mimo jiné také k ustanovení správnějšího náhledu na Dvořáka, než je tento. (Viz autorův text na přebalu knihy - Klaus Döge, Antonín Dvořák. Leben-Werke-Dokumente, Zürich 1997.)

<sup>189</sup> Tamtéž.

<sup>190</sup> Tamtéž.

<sup>191</sup> 'Extrémní modulace, vyjadřující tu muka, jsou pozoruhodné'. - CLAPHAM 1966, s. 238

<sup>192</sup> Tamtéž.

<sup>193</sup> Tamtéž.

<sup>194</sup> Tamtéž. Téměř opačný názor však dokládá analýza této písně – srov. například se závěry o práci se smyslem zhudebňovaného textu na s. 218 této práce.



*dramatické situace* '[!] a když se naopak *'snažil zprostředkovat ducha lidové písně'*<sup>195</sup>.

Ve sborníku *Dvořák and His World* možná překvapí poněkud extrémní názor **Leona Botsteina**: Ten shledává charakter některých Dvořákových děl (mimo jiné například opery *Rusalka* a právě *Biblických písní*) jako *lyrický, až populistický*, ovlivněný *ekonomickou strategií* - Dvořák tu vytváří *'zjednodušenou, narativní hudební linku [ ... ] utvářenou tak, aby mu zajistila přijetí u širokého publika.'*<sup>196</sup>

**Klaus Döge**, ve své monografii z roku 1997<sup>197</sup> zmiňuje v rámci časového přehledu vznik BP.<sup>198</sup> Ke kontextu vzniku DÖGE zmiňuje, že BP bývají spojovány s těžkým obdobím ve Dvořákově životě, kdy se skladatel dovídá o smrti H. Von Bülowa a P. I. Čajkovského a také o horšícím se zdravotním stavu svého otce. Náročnou životní situaci, kdy Dvořák opakovaně vyjednával s Jeanette Thurber ohledně nedodržených podmínek týkajících se jeho honoráře, dokládá Döge také Dvořákovým dopisem J. Thurber z 5. 4. 1894<sup>199</sup>. Dovozuje také, že při komponování BP, konkrétněji písně č. 7 *Při řekách babylonských*, která vznikala jako první, Dvořák mohl obrazy textu chápat jako slova vystihující volněji i jeho situaci: Babylon, město v cizí zemi, tu mohlo symbolizovat New York a trápení a nářky Sionského lidu pak neutěšenou situaci Dvořákovy rodiny, kterou trápily finanční starosti.<sup>200</sup> Tyto okolnosti také dle Döga vysvětlují ono vážné, religiozní ladění BP, jaké je v kontextu Dvořákových děl této doby spíše vzácné.

Detailní pohled na píseň č. 4 (*Hospodin jest můj pastýř*) a z něj vycházející specifické závěry nabízí studie **Ivana Vojtěcha**<sup>201</sup>. Kromě vlivů tradice sakrální a i profánní hudby<sup>202</sup> si Vojtěch všímá celkové výstavby písně. Tu mimo jiné chápe jako souhrn dvou historicky determinovaných polarit: žalmové lineární recitace a šalmajových vstupů, vycházejících z tradice pastorel<sup>203</sup>. Jako důležitý kontext vidí v 19. století moment přenesení sakrální formy mimo chrám a zároveň zduchovnění monumentální kompozice.<sup>204</sup>

V hudební encyklopedii *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* pak

<sup>195</sup> CLAPHAM 1966, s. 239. Clapham z Dvořákovy písňové tvorby nejvýše cení *Cigánské melodie*, ačkoli *'někdy lze i jinde mezi jeho písněmi nalézt skvosty'*.

<sup>196</sup> Leon Botstein, *Reversing the Critical Tradition...*, in: Michael Beckerman (ed.), *Dvořák and His World*. Princeton 1993, s. 11- 55, zde s. 38

<sup>197</sup> Klaus Döge, Antonín Dvořák. *Leben-Werke-Dokumente*, 2. vyd., Zürich 1997. Dále jen DÖGE 1997.

<sup>198</sup> DÖGE 1997, s. 30

<sup>199</sup> DÖGE 1997, s. 282

<sup>200</sup> Tamtéž, s. 282-283

<sup>201</sup> VOJTĚCH 1998

<sup>202</sup> Tamtéž, s. 54: BP mají kořeny v *'nejstarší evropské hudbě sakrální (psalmodie) a v tradici liturgické hudby. Vycházejí také tradice profánní hudby od Beethovenovy Missy solemnis'*.

<sup>203</sup> VOJTĚCH 1998, s. 48-49

<sup>204</sup> VOJTĚCH 1998, s. 55

**Klaus Döge** přináší shrnující pohled na Dvořákův skladatelský odkaz a v oddílu věnovaném tzv. americkému období uvádí informaci o Dvořákově pohledu na národní styl americké hudby, jaký měl jeho přičiněním vzniknout.<sup>205</sup> Tyto znaky se dle Döga zároveň objevují ve Dvořákových dílech z této doby nápadně častěji než v ostatních skladbách.<sup>206</sup> V Biblických písních pak spatřuje dílo velmi osobní a prodchnuté vírou, kde se objevují reminiscence určitých archetypů sakrální hudby<sup>207</sup>. Text písní je zvýrazňován a jeho smysl dále dotvářen pomocí střízlivého, často velmi mírného klavírního doprovodu.<sup>208</sup>

**Michael Beckerman** se v publikaci *New Worlds of Dvořák*<sup>209</sup> mimo jiné zamýšlí nad díly vzniklými za skladatelova pobytu v Americe. Uvažování o BP a o Suitě A dur se podrobněji věnuje v jedné kapitole<sup>210</sup>. Beckerman se podrobněji zamýšlí nad písní č. 3 (*Slyš o Bože! slyš modlitbu mou*), její sdělení (ono klidné spočinutí, únik do ideálního klidného světa, rámovaný z jedné strany hrůzou ze smrti a z druhé strany obrazem děsivé vichřice) považuje za Dvořákovu osobní, autobiografickou výpověď<sup>211</sup>. Zvláštní ariozní charakter prvního dílu písně autorovi připomíná spíše 'něco, co by měl zpívat princ v závěru Rusalky'.<sup>212</sup> Celkově mu zvuk BP připadá jako velmi vážný, obestřený smrtí; chromatické harmonie tu prý znamenají 'hudební metafory k niternosti výpovědi, úžasu i trápení'.<sup>213</sup>

---

<sup>205</sup> Klaus Döge, Dvořák, Antotnín (Leopold), in: Stanley Sadie + John Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. vyd., sv. 7, London 2001, s. 777-814, zde s. 783 (parafrázováno v překladu):

V četných novinových článcích a rozhovorech se měl Dvořák vyjádřit tak, že americký národní styl by měl 'být založen na elementech tradiční hudby, jako je například pentatonika melodické linie, plagální závěry a snižená septima, rytmické ostinato, synkopované rytmy a prodlevové (bordunové) doprovody'. Obdobný příspěvek stejného autora uvádí i MGG:

Klaus Döge, Dvořák, Antotnín (Leopold), in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. vyd., sv. 5, Kassel 2001, sl. 1737-1785

<sup>206</sup> Klaus Döge (cit. v pozn. 205), s. 783. Například č. 4 (*Hospodin jest můj pastýř*) připomíná psalmodii.

<sup>207</sup> Tamtéž, s. 799

<sup>208</sup> Tamtéž.

<sup>209</sup> Michael B. Beckerman, *New Worlds of Dvořák*, New York 2003. Dále jen BECKERMAN 2003

<sup>210</sup> Inner and Outer Visions of America: Dvořák's Suite and *Biblical songs*, in: BECKERMAN 2003, s. 152-159

<sup>211</sup> BECKERMAN 2003, s. 159

<sup>212</sup> Tamtéž, parafrázováno v překladu.

<sup>213</sup> Tamtéž, s. 157, parafrázováno v překladu.

## Analytická část

### 1. Oblak a mrákota jest vůkol něho<sup>214</sup>

#### Rozbor textu

##### Text BP podle prvního vydání<sup>215</sup>

Oblak a mrákota jest vůkol něho,  
spravedlnost a soud základ trůnu jeho.

Oheň předchází jej a zapaluje vůkol  
nepřátely jeho.

Zasvěcujít' se po okršlku světa  
blýskání jeho - to vidouc země děsí se.

Hory jako vosk rozplývají se  
před obličejem Hospodina,  
panovníka vší země.

A slávu jeho spatřují všichni národové.

##### Text žalmových veršů podle

##### novodobého vydání bible Kralické<sup>216</sup>

97:2 Oblak a mrákota jest vůkol něho,  
spravedlnost a soud základ trůnu jeho.

97:3 Oheň předchází jej, a zapaluje vůkol  
nepřátely jeho.

97:4 Zasvěcujít' se po okršku světa  
blýskání jeho; to vidouc země děsí se.

97:5 Hory jako vosk rozplývají se  
před obličejem Hospodina, před obličejem  
Panovníka vší země.

97:6 Nebesa vypravují o jeho spravedlnosti,  
a slávu jeho spatřují všickni národové.

Dvořák tento text sestavuje tak, že nevyužívá slavnostnějšího úvodu prvního verše žalmu 97<sup>217</sup>. Následujících pět veršů nechává v původním pořadí, ze závěrečného vybírá pouze část<sup>218</sup>. Stranou již nechává druhou polovinu žalmu, která hovoří o nadřazenosti Hospodina a jeho moci a o špatnosti uctívání model. Vybraný text<sup>219</sup> se vyznačuje rychlým střídáním pestrých a do značné míry konkrétních obrazů:

Představa neuchopitelného, neurčitosti – oblačných a zamlžených výšin, jež jsou „vůkol

<sup>214</sup> Odchytky textů: V původním textu žalmu 97 zní verš 5 se zopakováním slov *před obličejem: Hory jako vosk rozplývají se před obličejem Hospodina, před obličejem Panovníka vší země.* (Slovo *panovníka* jako synonymum pro Hospodina je původně s velkým počátečním písmenem.) Z verše 6 vybírá skladatel pouze slova: *A slávu jeho spatřují všichni národové.* (Původní tvar *všickni*.)

<sup>215</sup> Antonín Dvořák, *Biblische Lieder* op. 99/ I, II, Simrock Berlin, 1895

<sup>216</sup> Bibli svatá aneb všecka svatá písmena Starého o Nového zákona podle posledního vydání kralického z roku 1613, Praha 1957.

<sup>217</sup> 97:1. *Hospodin kraluje, pléšej země, a vesel se ostrovů všechno množství.*

<sup>218</sup> A nevyužívá tak slov: „*Nebesa vypravují o jeho spravedlnosti*“

<sup>219</sup> A tedy i původní žalmové verše 97:2-6

něho“, je záhy vystřídána zmíněním základních principů Hospodinovy vlády: „*spravedlnost a soud základ trůnu jeho*.“. Velmi dramaticky a kontrastně pak zní následující verš (97:3): „*Oheň předchází jej a zapaluje vůkol nepřátely jeho*.“ Další odstín stále trvajících dramatických tónů představuje zmínka hrůzy lidí a země ve verši 97:4: „*Zasvěcujit se po okršlku světa blýskání jeho - to vidouc země děsí se*.“. V následujícím verši pak probíhá další gradace, za pomoci jiného obrazu podobného smyslu: „*Hory jako vosk rozplývají se před obličejem Hospodina,....*“. Se slovy „*panovníka vši země*.“ přistupuje k dosavadní dramatičnosti a obavě z Boží velikosti i určitý velebný tón. V takto pozměněné náladě se pak text v pasáži z verše 97:6 uzavírá: „*A slávu jeho spatřují všichni národové*.“

Nálada a emoce nejsou v tomto textu explicitně vyjadřovány, výjimkou je pasáž: „...*země děsí se*...“ a vznikají teprve působením obrazů textu při jeho čtení.

## Analýza písně

Třítaktová **introdukce** uvádí píseň v tříosminovém taktu a s pokynem *Andantino*. Tvrdá a zároveň poněkud neurčitá harmonie zmenšeně malého septakordu na tónu *cis* a také rozrůzněnost tečkovaného rytmu v pravé ruce spolu se silnou dynamikou určují celkově dramatický charakter introdukce. Tím je předznamenávána vstupní atmosféra písně ještě před zazněním textu. V t. 3 se pohyb pravé ruky zastavuje a zní držený souzvuk stejného septakordu, nasazený silně – s předpisem *fz*.

**První zpěvní díl** začíná v t. 4 s nástupem zpěvu se slovy: „*Oblak a mrákota jest vůkol něho*“, Zpěvní hlas přednáší melodii skládající se z velkých nezpěvných skoků, v nichž jsou opsány tóny stále trvajících drsnější harmonie zmenšeně malého septakordu na tónu *cis*. Na každém z těchto tónů (vynechán je tón *e*) je vždy v rámci jednoho taktu volně deklamujícím způsobem opakování daného tónu uchopeny jednotlivé stopy verše. Pod zpěvem zní v klavíru zcela zastavený pohyb – držený akord (obrat tohoto septakordu) a zpěv s výrazným přednesem slov zcela dominuje. Díky charakteru harmonických prostředků a způsobem tvarování zpěvní melodie je tu hudebně zpřítomňována dramatičtější nálada. Ta je Dvořákovým čtením a zhudebněním posunuta až ke značně dramatickému tónu – již od začátku písně se zazněním introdukce, podobně jako dále při zhudebnění prvních slov; ačkoli samotná tato slova evokují spíše představu neurčitých Božských výšin, oblak a mraků... V takovémto naladění pokračuje i klavírní dvoutaktí (t. 8-9), kde je s drobnými odchylkami citována hudba introdukce a které vyústí do jiné harmonie: Dominanty ke G dur v t. 10.

Slova: „*spravedlnost a soud základ trůnu jeho*.“ znějí nejprve na pozadí této držené harmonie, která utváří náladu poněkud uvolněnější. Na slově *soud* (t. 12) ale přichází další dramtizace, určená opět harmonickými prostředky (zmenšeným septakordem VII. stupně (ke G dur) a kontrastujícím chromatickým posunem sousedících vertikál), ale také umístěním na dílčí melodický vrchol i akcentem ve zpěvu i v klavíru. Hudebně je tak interpretován jeho závažnější smysl a také je zdůrazněno jeho zaznění. V závěry tohoto úseku pak dochází k nápadnějšímu prosvětlení: Na slově [*trůnu*] *jeho* v t. 15 poprvé zazní tónická harmonie G dur. Pohyblivější dvoutaktí klavíru opět pracuje s hudebním materiálem introdukce, zde jej volně cituje v G dur a v silné dynamice. Analogicky jako v t. 3 respektive 10 se pohyb zastavuje v následujícím taktu – t. 17 a přechází v ligaturou zadržovaný akord, zde na zmenšeně malém septakordu VII. stupně. Tušená proměna nálady se dále rozezní ve slovech přednášených zpěvním hlasem: „*Oheň předchází jej a zapaluje vůkol nepřátely jeho*.“ I zde zpěv nejprve zcela dominuje a text, který je jím sdělován, zní s velkým zvýrazněním. Melodická linka zpěvu opisuje tóny v klavíru znějící harmonie a častějšími opakovanými tóny připomíná s důrazem deklamovanou mluvenou řeč - objevují se větší skoky a recitující zastavení na některých z těchto tónů. S t. 22 v klavíru přistupuje další dramtizace (vedle harmonických prostředků a tvarování zpěvní melodie), a to tremolově opakované dvaatřicetiny opisující tóny harmonie zmenšeného septakordu VII. stupně (t. 22) a následně dominanty k cílové B dur (t. 23). Atmosféra obavy a neklidu vycházející ze smyslu zde uchopených slov je tak hudebně zpřítomněna a dále dotvářena.

**Druhý zpěvní díl** začíná přepojeně již se závěrem zpěvu v t. 24 na slově *Jeho* a s předpisem *Poco piú mosso*. V pravé ruce klavíru probíhají dvaatřicetinové sextoly tremol, které zpřítomňují dramatičtější náladu, v levé ruce zní motiv odvozený z hudebního materiálu introdukce. Zpěvní hlas pomocí opakovaných tónů pravidelnějšího rytmu deklamuje velmi dramatická slova verše 97:4: „*Zasvěcujít' se po okršlku světa blýskání jeho - to vidouc země děsí se*.“ Velmi dramatické sdělení textu je tu hudebně dotvářeno zmíněným specifickým zvukem tremol v klavíru, většími skoky melodické linky zpěvu a také pomocí harmonických prostředků – chromatickým pohybem hlasů i poměrně rychlým harmonickým pohybem, během něhož zazní velmi vzdálené tóniny:

Z původní B dur ustanovené v t. 24-25 přistupuje v závěru t. 26 díky konkrétnímu tvaru motivu v levé ruce klavíru větší tíhnutí ke g-moll (hlavně opakovaným zazněním jejího citlivého tónu v rámci tohoto melodického motivu). G-moll zní poměrně krátce, v t. 28 na slově *blýskání*. Následně je relativizována dalším chromatickým pohybem – zazní zmenšený septakord na tónu *h* a po něm

harmonie H dur (t. 30-31). Změnou motivku levé ruky v závěru t. 31 se pak dostává do paralelní gis-moll. V t. 33 zní pouze klavír a v něm zmenšený sedmý stupeň k následujícímu kvartsextakordu a-moll.

Zmiňované posouvání klavírního motivku získává ve spojení s právě zpívanými slovy: „*Zasvěcujit' se po okršlku světa blýskání jeho...*“ charakter hudební ilustrace oněch na zemi dopadajících blesků (levá ruka klavíru, t. 25-31).

Po celou dobu t. 26-33 také zní silná dynamika, tento úsek je utvářen tak, že vytváří pocit neustálého spění kupředu a směřuje tak zároveň k výraznému zaznění následujícího: Maximum evokovaných ambivalentních pocitů obav až hrůzy a zároveň posvátného úžasu a úcty je artikulováno slovy: „*Hory jako vosk rozplývají se před obličejem Hospodina...*“, která znějí od t. 34. Na vrcholu dynamiky se zastavuje motoricky působící předchozí úsek, výrazné zaznění slov je tu umocněno projasněním harmonie z předchozí chromatičnosti na klidně a prázdněji znějící a-moll. Předepsáno je také *Meno mosso, quasi Tempo I.* a *ritardando*, a zklidňuje se tak i ono urychlené spění kupředu z předchozího úseku. Sdělení slov ale zní s maximální účinností také proto, že se v t. 33 po zaznění prvního akordu klavír odmlčí a nechává zde zpěvnímu hlasu (alespoň po dobu dvou taktů) dominovat, jak tomu bylo v prvním dílu. Úzkokrokový sestup zpěvní melodie z výšky dílčího vrcholu kontrastuje s předchozími nezpěvními skoky a hudebně interpretuje smysl slov a představu jimi vzbuzenou – ony *hory* (výška) a možná i ono *rozplývání se* právě v rovině obrysu melodie – postupně probíhajícího sestupu. Slova „*před obličejem Hospodina, panovníka vší země.*“ již znějí za mírného doprovodu klavíru, kde jsou hlavně pomocí držených akordů střídány souzvuky tónin bližších výchozí a-moll: Zvuk kvartsextakordu a-moll je v t. 35-36 ozvláštěn tvarem zpěvní melodie, která probíhá in *e*, následně obkresluje tóny cílové G dur (t. 38-39) a společně s klavírem již od t. 37 ustanovuje harmonii zmenšeně malého septakordu *cis, e, g, h*. Průchodným chromatickým tónem basu (*es* v t. 39) se pak harmonie dostává již do G dur t. 40.

Uzlové momenty z hlediska smyslu textu v tomto úseku, a to slova *obličejem Hospodina, panovníka vší země*, Dvořák zhudebňuje s určitým ozvláštěním zvuku – v t. 37 (*Hospodina*) jsou to osminy pravé ruky klavíru opisující výrazný nezpěvný skok, v t. 39 (*vší země*) pak chromatický postup basu, který zde obohacuje zvuk o tón *es*. Takové uchopení přidává zde zpívaným slovům na závažnosti.

Pohyb harmonie je v t. 36-40 (na slovech „*před obličejem Hospodina, panovníka vší země.*“) celkově pomalejší než v předchozím úseku (*Poco più mosso.*). Vedle finálního

pocitu utvářeného postupným ustanovováním tóniky G dur můžeme již zvuk zmenšeně malého septakordu (t. 38) také chápat jako určitý prvek návratu výchozího – zde barvy a harmonie známé ze začátku písně. (Srov. s hudbou introdukce.). Ještě před připomenutím této známé hudby však v t. 40-44 zní plocha zhudebňující slova: „*A slávu jeho spatřují všichni národové.*“ Velkou sílu dává zaznění smyslu těchto slov nekomplikovaná stálá harmonie G dur, kontrastující zvláště po předchozím dění – rychlejším či pomalejším pohybu a chromaticce. Výraznou deklamací slov tu dále podporuje silná dynamika, pravidelnější klidný pohyb v klavíru i předpis *poco ritardando*. Proměněná nálada vycházející z textu, zbavená předchozích obav, je hudebně interpretována především v rovině harmonie a dynamiky, také způsobem tvarování zpěvní melodie. Ta zde získává charakter jakoby slavnostního zpěvu, ne už oné dramatické recitace. Zpěvní melodie dosahuje svého vrcholu (t. 40 – *slávu*) na pozadí silné dynamiky, doprovázena je drženými akordy v klavíru, kde zároveň ve vrchním hlase probíhá samostatnější protihlas; ten anticipuje v t. 41-42 tvar zpěvní melodie z následujícího dvoutaktí. Důležité sdělení celého textového úseku doznívá v t. 42-44 na slovech *všichni národové*. Výrazná deklamacie je ještě podpořena fermatou v závěru v t. 43.

Díky celkovému Dvořákovu uchopení a také umístění právě sem můžeme slova „*A slávu jeho spatřují všichni národové.*“ pravděpodobně označit na pointu celku zhudebňovaného textu. V kontextu celé písně pak můžeme vidět její zvláštní pozitivní prokomponování.

V t. 45-50 zní klavírní **koda**, v níž autor nejprve připomíná hudbu známou z introdukce. Tato hudba a onen typický zvuk zmenšeně malého septakordu sem znovu vnáší dramatičtější náladu ze začátku písně. Přes zpomalení je pak koda vyvedena do hlavní tóniny G dur a v ní se ve slabé dynamice uzavírá.

Píseň je celkově utvářena jako prokomponovaná forma s náznakem dvoudílného členění; v prvním dílu se výrazněji střídá zpěv a klavír, nechávají si vzájemně prostor pro maximální účinek. V druhém dílu už znějí spíše současně. Nápadně pak vynikne právě vložený moment návratu osamoceně znějícího hlasu se slovy: „*Hory jako vosk rozplývají se*“ v t. 34-35. Tvarování zpěvní linky evokuje více či méně představu mluvené řeči (opakované tóny) či slavnostního, majestátně přednášeného zpěvu. Jako určitý jednotící prvek funguje motiv klavíru uvedený nejprve v introdukci, který se postupně několikrát navrácí, v druhém dílu zní jako basový opakovaný motiv pod dramatičtější částí *Poco più mosso*. Známa harmonie, která s tímto motivem byla spjatá, naznačuje určitý reprízový moment v závěru písně – v kodě připomíná celý motiv v původním tvaru i harmonii.

## Práce se smyslem zhudebňovaného textu

Dvořák v této písni zpřítomňuje náladu vzbuzenou textem a její proměny, text je zde zároveň na výrazně přednášen. V průběhu prvního dílu písně má zcela svébytné postavení, zní často osamoceně a střídá se s klavírními úseky. Smysl dílčích slov je hudebně dotvářen spíše vzácněji, například při zhudebnění slova *soud* či spojení *Hory jako vosk rozplývají se*.

Poměrně neutrální textové sdělení z počátku písně: „*Oblak a mrákota jest vůkol něho*“, Dvořák ve svém čtení uchopuje hudbou celkově dramatického charakteru a za pomoci zvláštního tvrdšího zvuku. Tím také vzniká možnost následného dílčího projasnění nálady v závěru zhudebnění slov o podstatě Hospodinovy vlády: „*spravedlnost a soud základ trůnu jeho*“. Zároveň se však zdá, že pro Dvořáka byla již od počátku určující nálada a smysl slov přibližně z prostředka vybraného textu – ona dramatičnost vzbuzující až pocity obav a úžasu, která je vyjádřena slovy: „*Zasvěcujit' se po okršlku světa blýskání jeho; to vidouc země děsí se. | Hory jako vosk rozplývají se před obličejem Hospodina, panovníka vsí země...*“. Tato atmosféra je také přímo v místě zhudebnění těchto slov artikulována a dále umocňována především prací s harmonickými prostředky a výstavbou úseku, v němž převažuje motorický element a spění kupředu.<sup>220</sup> Vedle toho autor užívá tradičního prostředku pro zpřítomnění dramatičnosti – tremol pravé ruky klavíru, přičemž v jeho levé ruce zní hudební ilustrace onoho *blýskání*. Silná dynamika a nezpěvné tvarování vokální linky takové působení dále zesilují. Při uchopení pointy textu: „*A slávu jeho spatřují všichni národové*“, tedy úseku značně odlišné nálady naplněné slavnostností a velebností, je hudebně tato zásadní změna interpretována opět v rovině harmonie, ústupem prvků spjatých s dramatičností (chromatika, tremola), také vystavěním melodického vrcholu a pomocí celkově finálního charakteru místa (dynamika, agogika). Ve významné míře se také objevuje princip uplatněný různým způsobem ve všech dalších písních tohoto cyklu, a to utváření zpěvní melodie pomocí velmi uvolněné deklamace, často na opakovaných tónech, jaká evokuje mluvenou řeč respektive mírně zpívanou modlitbu a odkazuje tak na soubor představ spjatých s *žalmy* a jejich *přednesem*.

---

<sup>220</sup> Této velmi výrazné gradace a také neobvyklých skoků zpěvní melodie si ve své charakteristice této písně všimá O. Šourek – ŠOUREK 1930, s. 194



## 2. Skryše má a pavezá má Ty jsi<sup>221</sup>

### Rozbor textu

Skrýše má a pavezá má ty jsi,  
na slovo tvé očekávám.

119:114 Skryše má a pavezá má ty jsi, na  
slovo tvé očekávám.

Odstuptež ode mne nešlechtníci  
abych ostříhal příkázání Boha svého.

119:115 Odstuptež ode mne nešlechtníci,  
abych ostříhal příkázání Boha svého.

Posiluj mne, bych zachován byl,  
a patřil k ustanovením tvým ustavičně.

119:117 Posiluj mne, bych zachován byl, a  
patřil k ustanovením tvým ustavičně.

Děsí se strachem před tebou tělo mé  
nebo soudů tvých bojím se náramně.

119:120 Děsí se strachem před tebou tělo mé;  
nebo soudů tvých bojím se.

Z velmi rozsáhlého žalmu 119, který má celkem 176 veršů, vybírá Dvořák pouze čtyři<sup>222</sup>. Celek žalmu můžeme charakterizovat jako obsáhlou chválu vyslovenou opakovaně v tomto vysokém počtu veršů. Ty mají určitý společný rys – mimo „běžné“ prosby, chvály a vyznání hovoří častěji o Božích *ustanoveních* a *rozkazech* a o touze je *následovat*. V tomto ohledu i Dvořákem vybrané verše vyjadřují podobný smysl. *Soudy*, které je možné očekávat, pak vzbuzují nejen obavu, ale i uvědomění o prospěšnosti každé životní lekce.

Tak, jak Dvořák verše vybral, tvoří tento textový celek dvojice střídající výrazně náladu i okruh představ: Verše 119:114 a 117 se přímo obracejí k Bohu, s důvěrou a prosbami o jeho ochranu a vedení. Znamenají určité zaměření se k výšinám, prosté jakýchkoli temnějších představ či obav. Naopak verše 119: 115 a 120 hovoří k lidem a zmiňují představu hříchu a obavu, že by člověk mohl sejít ze správné cesty: „*Odstuptež ode mne nešlechtníci, abych ostříhal příkázání Boha svého.*“ Poslední verš dramaticky zmiňuje strach z Božích trestů, upomíná zpět z výšin na pozici prostého, smrtelného člověka: „*Děsí se strachem před tebou tělo mé; nebo soudů tvých bojím se náramně.*“ Text

<sup>221</sup> Zhudebněný text se od žalmových veršů liší pouze v přidaném slovu *náramně* v samotném závěru.

<sup>222</sup> Ve své bibli označil modře verše 119: 114-120, černě pak podtrhává č. 114, 117 a 117. (Nikoli verš 119:120, který pak použit je.)

s touto představou končí a působí určitým nedosloveným a otevřeným dojmem.

## Analýza písně

Tato píseň začíná bez introdukce, přímým nástupem zpěvního hlasu, který v mírné dynamice a s pokynem *Andante* přednáší úvodní verš žalmu, v G dur a celém taktu. Textem prostupuje atmosféra důvěry v Boží ochranu: „*Skryše má a pavezá má ty jsi,...*“ a také ve vedení, jakému se člověku dostane: „*na slovo tvé očekávám.*“ Vyrovnanost a klid tohoto úseku, tedy první části **prvního dílu** písně (t. 1-4), podporuje i pravidelné plynutí krácejícího klavírního pásma, které je utvářeno jako čtyřhlasá sazba, místy s kontrapunktujícími hlasy<sup>223</sup>, také zpěvné tvarování melodické linky a mírná dynamika. Celkově se tato část, zhudebnující slova, ve kterých se mluvčí s důvěrou obrací k Bohu, vyznačuje využitím vyšší polohy zpěvu i klavíru (oproti následujícímu), jakýmsi zaměřením k výšinám. Celkovému klidu přispívá i nekomplikovaná harmonie G dur a jejích blízkých tónin.

Klavírní dvoutaktová **mezihra** (t. 4-6), přepojená již pod znějící zpěv v t. 4, nejprve upomíná na tvar zpěvní linky začátku písně (srov. s t. 1 a 2) a následně směřuje do nižší polohy, ve které pak začíná druhá část prvního dílu písně.

První část prvního dílu (t. 1-4) se zaměřuje na výrazné přednášení zhudebněvaného textu, které probíhá za stálého zpřítomňování základní klidné a velebné nálady této části textu. Text je přesně deklamován, s užitím rozmanitých rytmických hodnot ve zpěvní lince.

S taktem 7, na začátku druhé části dílu, přichází náhle kontrastující plocha hudby, kde jsou představy a emoce evokované textem hudebně výrazněji interpretovány. V textu je totiž zmíněn náznak hříchu, mluvčí se obrací k lidem: „*Odstuptež ode mne, nešlechetníci,...*“ Ve zhudebnění se objevují šestnáctinové sextoly-tremola terciových a kvartových kroků v klavíru, které dotvářejí dramaticnost této asociace. Také postupné crescendo a především hluboká poloha klavíru i zpěvu. Melodická linka zpěvu také uplatňuje výraznější chromatický prvek a nezpěvné intervaly- malé sekundy a zmenšené kvarty (t. 7, 8). Harmonie v t. 7-8 využívá napětí přímého nástupu mollového tónorodu (e-moll), zvukově je tento úsek ozvláštněn vedle zmíněných tremol zdvojením chromatické zpěvní melodie v klavíru v kombinaci se zajímavě znějícími kvintoktávovými souzvuky (druhé poloviny taktů). Dramaticnost přednesu je podpořena také pokynem *poco accel.* O to pak výrazněji vyzní následující projasnění, návrat výchozí atmosféry v t. 9-12.

---

<sup>223</sup> „*Starochorální ráz klavírního průvodu*“, jak O. Šourek označuje klavírní pásmo této písně. - ŠOUREK 1930, s. 194

Obsahově se text navrácí k myšlenkám na Boha a jeho přikázání, znovu se objevuje klidná atmosféra víry v Boží vedení. Z hudebních prostředků se navrácí uplatnění vyšší zpěvní polohy i vyšší poloha klavíru, zpěvná melodika s výrazným vrcholem na slově *při-ká-zá-ní* v t. 10 a následujícím zklidněním na dlouhém drženém tónu v t. 11-12. Toto prodloužení dílčího článku působí jednak jako zklidnění po předchozím dramatičtějším dění, jednak jako prostředek rozvolňování dosud pravidelného hudebního utváření dílu. Podobnou funkci (vedle zdůrazněného zaznění smyslu tohoto důležitého slova) lze přisoudit i pomalejšímu pohybu čtvrt'ových not, kterými bylo zhudebněno obsahově důležité slovo *přikázání* na onom místním vrcholu v t. 10.

Harmonie se v t. 9-12 navrácí zpět do hlavní tóniny G dur, za pomoci rychlejšího pohybu relativně blízkých tónin: Z e-moll prostřídáné s její dominantou (t. 9), přes VI. stupeň C, a-moll prostřídanou s II. stupněm *h* (t. 10) do G dur utvrzenou pomocí dominanty (t. 11-12).

Celkově je první díl (t. 1-12) vnitřně relativně členitou plochou. Větší závažnost jeho druhé části pak umožňuje zaznění celkové pointy textu na tomto místě v druhém dílu.

Klavírní **mezihra** oddělující dva hlavní díly písně je přepojena pod konec zpěvního úseku v t. 12 a setrvává v hlavní tónině G dur. Přináší nejprve hudbu odvozenou z hudebního materiálu zpěvní linky v t. 10-11, následně přechází do vyšší polohy a připravuje tak jednak nástup známé hudby začátku 2. dílu a jednak opětovné nastolení úvodní nálady spjaté s textem, který se obrací k Bohu.

Začátek **druhého dílu** (t. 14-17) opět zhudebňuje text, který k Bohu hovoří, žádá o sílu vytrvat a následovat Boží vůli: „*Posiluj mne, bych zachován byl a patřil k ustanovením tvým ustavičně*“... Využito je hudebního materiálu začátku prvního dílu s drobnými obměnami ve zpěvu, které vycházejí především z odlišné struktury zde zhudebňovaného textu (např. vyšší počet slabik v t. 16, zhudebněných opakovaným tónem a melodickým postupem, který je odvozený z horních klavírních hlasů tohoto úseku v 1. dílu (z t. 3), oproti drženému tónu v tomto taktu). Tříslabičné slovo *posiluj* je zde rovněž uchopeno pomocí trioly. Klavírní pásmo je řešeno obdobně jako v 1. dílu, zde však například upomíná na některé prvky zpěvní linky. (Konkrétně vrchní hlas klavíru v posledních dvou dobách t. 14 pracuje se zmíněným triolovým prvkem, který se objevil na slovech „*Posiluj mne...*“ ze začátku tohoto taktu.)

Zhudebňovaný text je výrazně deklamován, jeho slova znějí za zpřítomňování představy vysokého a Božského. Na klidném a velebném znění této prosby se podílí i poklidná harmonie citované hudby, kde je užito hlavní tóniny G dur a tónin jí blízkých. Verš podobného smyslu vybraný autorem na toto místo tedy umožnil zde popisované hudebně

formové řešení.

Klavírní **mezihra** v t. 17-19 s drobnými obměnami cituje hudbu první mezihry (z t. 4-6). Variován je například rytmický průběh, liší se konkrétní sazba užitých souzvuků doprovodu. Druhá část mezihry svým klesajícím obrysem opět směřuje k nižší poloze a připravuje nástup druhé poloviny tohoto dílu.

Ta nejprve cituje hudbu 2. poloviny prvního dílu s obměnami v rytmičtější zpěvního hlasu (vyžádanými především deklamačními možnostmi konkrétních slov) - srov. t. 20-21 s t. 7-8. Text zde přináší velmi dramatické sdělení: „*Děsí se strachem před tebou tělo mé, ...*“ a hudba toto sdělení umocňuje a interpretuje. Nápadnější jsou především tremola v levé ruce klavíru a celkově chromatický charakter, také hluboká poloha hlasu i klavíru. Využita je citovaná hudba, která na obdobném místě v prvním dílu interpretovala textem naznačenou dramatičtější představu („*Odstuptež ode mne, nešlechtníci,*“...). Zde, ve spojení s uchopovaným textem („*Děsí se strachem*“..., t. 20), taková hudba již plně rezonuje s emocemi vzbuzenými textem a s jeho konkrétním smyslem. Předepsána je tu silnější dynamika a *accel.*, oproti pokynu *poco accel.* v závěru prvního dílu.

V taktech 22-23 je na slovech „*nebo soudů tvých...*“ také v obměněné podobě využito citované hudby předchozího dílu (srov. s t. 9-12 se slovy „*abych ostríhal...*“). Odlišné je rytmické utváření zpěvní linky, které bylo vyžádáno pravděpodobně odlišnými deklamačními požadavky zhudebnění pětislabičné stopy (zde s textem „*nebo soudů tvých...*“ - t. 22, oproti t. 9 se slovy „*abych ostríhal...*“). Výrazněji se liší klavírní pásmo, které se zde vyznačuje plnějším zvukem (osminový pohyb i v levé ruce) a artikulačním zpestřením pomocí arpeggia. Což koresponduje i s finálním charakterem místa. Ačkoli bychom očekávali pokračování hudební citace a tedy i projasnění hudby i nálady, je úplný závěr tohoto úseku (t. 24-25) je komponován odlišně. Druhý díl se tu uzavírá do paralelní tóniny e-moll, ve které již setrvává. Deklamace textu je pravidelná, s delšími rytmickými hodnotami, objevuje se jakési zpomalení až zastavení (fermata t. 24) celkového vnitřního plynutí. K vybudování tohoto závěrečného článku, kterým je doslovena nálada i dovyváženo hudební dění, autor potřeboval doplnit žalmový text závěrečným slovem „*náramně*“. Dvořákově řešení závěru písně jednak koresponduje se sdělením textu, v němž nalezneme verš hovořící bez dalšího doslovení o strachu z Božích soudů. Jednak tento závěrečný článek svým větším rozměrem a vnitřním rozvolněním, jak již bylo naznačeno, vyvažuje předchozí pravidelněji strukturované a střídané úseky.

**Koda** smutnější a ztichlou náladu doslovuje citací hudby zpěvního hlasu (srov. t. 25-26 v klavíru se zpěvem v t. 24-25) a také připomenutím prvku spjatého s dramatičností

textu a s představou určité obavy – tremolem malé sekundy v basu posledního taktu, pod držným kvintakordem e-moll. Díky nízké dynamice a setrvání v nízké poloze zpěvu na závěr písně i klavíru v kodě je umocněn onen dojem otevřenosti a nedořešenosti. Také potřeba nějak v tomto hudebním rozjímání pokračovat.

Píseň je řešena jako dvoudílná forma strofického typu, přičemž druhý díl přináší ve svém závěru jinou hudbu. Jednotlivé díly jsou rovněž dvoudílně členěny, části jsou oddělovány klavírními dvoutaktími. Pásma zpěvu a klavíru jsou vzájemně provázána v rovině motivických vztahů, klavír se silně podílí na dotváření smyslu zhudebňovaného textu.

### **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

V této písni jsou nápadněji střídány tyto principy hudebního uchopení textu: V prvních polovinách zpěvních dílů je zpřítomňována pozitivní nálada vzbuzená textem. Určována je tu slovy veršů 119:114 a 117: „*Skrýše má a pavéza má ty jsi, na slovo tvé očekávám.*“ a „*Posiluj mne, bych zachován byl, a patřil k ustanovením tvým ustavičně.*“ V druhých polovinách je pak ilustrována a dále dotvářena dramaticnost (respektive její náznak v prvním dílu) konkrétní textové výpovědi a představ vzbuzených těmito slovy: „*Odstuptež ode mne nešlechetníci, abych ostříhal příkázání Boha svého.*“ a „*Děsí se strachem před tebou tělo mé; nebo soudů tvých bojím se náramně.*“ Mnoha hudebními prostředky, nápadně pak výškou zpěvu i klavíru, je zároveň výrazně oddělován svět transcendentní, Božský (opět první poloviny dílů), od světa lidského, spjatého s představou hříchu či se strachem z Božích soudů (druhé poloviny dílů). A skutečnost, že na konci závěrečného dílu i celé písně nedošlo k onomu hudebně možná očekávanému projasnění pokračující citace, je právě jedním z prostředků hudební interpretace konkrétního, zde uchopovaného textu – ten totiž setrvává v lidském světě a opakovaně hovoří o obavě z Boha a jeho trestů.

### 3. Slyš o Bože! slyš modlitbu mou<sup>224</sup>

#### Rozbor textu

Slyš o Bože! slyš modlitbu mou neskrývej se před prosbou mou.	55:2 Slyš, ó Bože, modlitbu mou, a neskrývej se před prosbou mou.
Pozoruj, a vyslyš mne; neboť naříkám v úpění svém, a kormoutím se.	55:3 Pozoruj a vyslyš mne, neboť naříkám v úpění svém, a kormoutím se.
Srdce mé tesklí ve mně, a strachové smrti přišli na mne,  a hrůza přikvačila mne.	55:5 Srdce mé bolestí ve mně, a strachové smrti připadli na mne.  55:6 Bázeň a strach přišel na mne, a hrůza přikvačila mne.
I řekl jsem: Ó bych měl křídla jako holubice! zaletěl bych a poodpočinul. Aj, daleko bych se vzdálil, a přebýval bych na poušti.	55: 7 I řekl jsem: Ó bych měl křídla jako holubice, zaletěl bych a poodpočinul.  55:8 Aj, daleko bych se vzdálil, a přebýval bych na poušti. Sélah.
Pospíšil bych ujíti větru prudkému a vichřici.	55:9 Pospíšil bych ujíti větru prudkému a vichřici.

Dvořák ke zhudebnění opět vybírá subjektivněji laděné verše a vynechává ty, ve kterých jsou konkrétními obrazy líčeny špatnosti nepřátel sionského lidu<sup>225</sup>. V prvním verši je vyslovena naléhavá prosba k Bohu o vyslyšení modlitby. Následující verš 55:3 tuto prosbu opakuje a přináší slova gradující emocionální sílu textu: „...*neboť naříkám v úpění svém, a kormoutím se.*“. Následují dramatičtější obrazy smutku a obav ze smrti: „*Srdce mé tesklí ve mně, a strachové smrti přišli na mne, a hrůza přikvačila mne.*“

<sup>224</sup> Obměny v použitém textu jsou uvedeny v tabulce. Verše 55:2 a 55:3 jsou použity bez jakýchkoli změn, odlišná je pouze konkrétní interpunkce. Ve verši 55:5 jsou pozměněna slova – užito je *tesklí* místo *bolestí*, také *přišli* místo *připadli*. Z verše 55:6 Dvořák vybírá pouze druhou polovinu. Verše 55:7-9 jsou použity bez zásadních změn, pouze je vynecháno „*Sélah.*“ (55:8).

<sup>225</sup> M. Beckerman považuje verše žalmu 55 za poněkud překvapivý výběr, neboť dle něj nejsou zcela všeobecné v jejich vyjádření vnitřních útrap duše. Domnívá se, že bývají spíše spojovány se zradou a že tento význam Dvořák nemusel (ale mohl) mít na mysli. - BECKERMAN 2003, s. 158

Slova vycházející ze žalmových veršů 55:7-9 pak přináší zcela kontrastní okruh představ i pocitů – obrazy klidného spočinutí a vzdálení se od dosavadního trápení: „*I řekl jsem: Ó bych měl křídla jako holubice! zaletěl bych a poodpočinul. Aj, daleko bych se vzdálil, a přebýval bych na poušti. Pospíšil bych ujíti větru prudkému a vichřici.*“ Tato slova zároveň zmiňují konkrétnější obrazy než se objevovaly v předchozích verších, v nichž zněla především základní nálada pokorné prosby a emoce obav a smutku. Slova jako: *holubice, poušť, prudký vítr a vichřice* zde určitým způsobem ozvláštňují dosavadní plynutí obrazných představ. Holubice odlétá *daleko* a *odpočívá* od těžkostí, dokáže dokonce *ujíti větru prudkému a vichřici*.

Celkově můžeme charakterizovat průběh obrazů a nálady textu k písni č. 3 takto: Z hlubin smutku, strachu a trápení zní naléhavá prosba o pomoc. Vystřídána je představou osvobození, odpočinku a vzletu k výšinám. Na závěr také vidinou úniku od trápení a nebezpečí, které je zde symbolizováno slovy *větru prudkému a vichřici*. Tato slova zároveň vnášejí dramaticčnost do samotného závěru textu.

## Analýza písně

Pětiktaktová **introdukce** klavíru uvádí píseň v mírnějším tempu (*Andante*). Úvodní čtyři takty působí jako rytmicky volnější, i harmonie je spíše neurčitá a hlavní tónina je konkretizována až závěrem do B dur v 2. a 4. taktu: Dvakrát tu zazní zajímavé spojení značně vzdálených vertikál, a to as-moll (snížený VII. stupeň a B dur s průtažnou disonancí vnitřního hlasu. Konkrétní sazba, s užitím melodických tónů, evokuje varhanní doprovod chrámové hudby – výrazně v tomto smyslu vyzní právě zmiňované závěry v sudých taktech, kde je pomocí pauzy respektive fermaty zdůrazněno zaznění průtahu kvarta-tercie v pravé ruce klavíru. Zvláštní tvrdost evokující určité napětí zní z úvodních souzvuků as-moll v t. 1 a 3, které nastupují přímo a v silné dynamice; před jejich rozvedením do B dur. Konkrétněji znatelné metrum začíná plynout až v t. 5v v závěrečném taktu introdukce. V osminách je tu opakován kvartsextakord B dur, dynamika je tu velmi slabá - *pp*. Anticipován je tak způsob doprovodu, jaký bude převažovat v prvních dvou dílech písně.

V t. 6 začíná **první díl** písně. Zpěvní hlas v mírné dynamice přednáší slova: „*Slyš o Bože! slyš modlitbu mou,...*“. Celkový charakter tohoto úseku, zejména tvarování zpěvní linky, určité harmonické ozvláštňování a také pokračující způsob doprovodu evokují představu lyrické árie. Zároveň taková hudba dotváří náladu naplněnou citem a vroucím přáním, jaká vychází ze zhudebňovaných slov. Klavírní pásmo plyne v opakovaných osminách tónického kvartsextakordu, levá ruka se přidává s vylehčenými oktávami, které

podporují (zprvu nepravidelně) taktové doby.

Zmiňované harmonické ozvláštnění – které je tu zároveň umístěno pod zopakované slovo *slyš* (t. 8) a působí tak jako umocnění zde znějící prosby – využívá specifického zvuku frygicky působícího obratu zvětšeného kvintakordu na B vedle kvartsextakordu B dur (t. 8-9). Tón *fis* (respektive zapsaný pak jako *ges*) má v tomto místě charakter průtažné disonance.<sup>226</sup>

V t. 9 nastupuje **klavírní mezihra**, v níž zazní tématická odpověď k předchozímu zpěvnímu čtyřtaktí. Opakované akordy přecházejí do levé ruky a pravá ruka zde hraje hudbu odvozenou ze zpěvní melodie t. 6-9. Nástup této mezihry v t. 9 narušuje kvadraturu dosavadního utváření a vnáší sem určitou uvolněnost vnitřního plynutí. Stálou harmonii B dur obohacuje chromaticky vedený vrchní - melodický hlas.

Nástup zpěvního hlasu s dalším zpěvním úsekem - na poslední době v t. 13, který zároveň vychází z deklamačních charakteristik zhudebňovaných slov: „*A neskrývej se před prosbou mou.*“ také rozvolňuje pravidelnost vnitřního utváření. Užito je hudby odvozené z t. 6-9, jejíž tvar je zde variován. Výrazněji je tu vyklenutý melodický i dynamický oblouk s vrcholem v t. 15 na slovech *ne-skrý-vej se*. V klavíru zní za silnější dynamiky poněkud vydatnější doprovod než dosud. V levé ruce se od opakovanými akordy pravé ruky (t. 14) objevuje motiv vycházející ze závěru prvního zpěvního úseku: Trioly, kterou byla uchopena slova *modlitbu mou* v t. 8-9. Harmonické prostředky také podporují naléhavost, jaká zní z těchto taktů. Napětí sem opět vnáší disonance zvětšeného kvintakordu v kontrastu s hlavní tóninou B dur. Zhudebnění tak umocňuje náladu vzbuzenou slovy s jejich silnější, zopakovanou prosbou.

V t. 17 nastupuje přepojeně pod zpěvním hlasem **druhá mezihra klavíru**. Podobně jako v první mezihře se i zde objeví odpověď vyvažující předchozí zpěvní úsek, kdy v klavíru autor pracuje s její obměněnou podobou. Ve srovnání s první mezihrou je zde posunut melodický vrchol o tercii výše – neboť vychází ze zpěvní melodie t. 14-17. Opakované akordy v osminách plynou v levé ruce, pravá přednáší melodii odvozenou ze zmíněné hudby zpěvního hlasu. Arpeggia u některých souzvuků propůjčují zvuku mezihry určitou větší zpěvnost.

Zároveň je tu celkový zvuk obohacován nejprve kombinací zmenšeného septakordu k 6/4 akordu B a této tóniny (t. 18), následně je v rámci trvajících harmonie B dur využito

---

<sup>226</sup> V jazyce asociativního slyšení 19. století bychom mohli říci, že zmiňovaná zvuková kvalita může být tím, co zde (vedle tvarování zpěvní melodie a typu klavírního doprovodu) evokuje představu operní hudby, konkrétněji lyrické árie.

Srov. s názorem M. Beckermana na s. 162 této práce.



zvukové kvality tónů sextakordu D dur znějících současně s hlavní B dur (t. 20). Už tedy nejen tónu *fis* a zvětšeného kvintakordu, ale více tónů z D dur, které zde působí jako velmi tvrdá, přímo nastupující disonance. Drsnější zvuk této mezihry jakoby anticipoval následující dramatictější dění. Oproti první mezihře je zde po celou dobu předepsaná velmi slabá dynamika, v níž se zavírá spolu s touto klavírní částí i celý první díl písně. Během tohoto dílu byla zhudebňovaná slova uchopena tak, aby byla výrazně deklamována na pozadí zpřítomňované nálady, jak ji vzbuzuje text. Nálada je zde je prostoupena silným citem a naléhavostí, zároveň pokorou vyslovené prosby.

**Druhý díl** začíná v t. 22 v nízké dynamice a za předpisu *dolce* zhudebněním slov: „*Pozoruj a vyslyš mne; neboť nařikám v úpění svém...*“. Narůstající dramaticčnost nálady evokované těmito slovy, podobně jako stále sílící emocionalita jejich sdělení jsou ve zhudebnění dále dotvářeny mnoha prostředky. Ve všeobecnější rovině celkovým gradačním průběhem hudby v t. 22-26, konkrétněji pak spolupůsobením dynamických prostředků, tvarováním melodie zpěvního hlasu a rychlostí harmonického pohybu. Pocitu zrychlení vnitřního plynutí a spění kupředu je dosaženo pomocí sekvenčních posunů kratšího motivu. Tento motiv zpěvního hlasu, jenž zní spolu se slovy *pozoruj* v t. 22, *a vyslyš mne* v t. 23 a *nařikám* v t. 24, svým tvarováním také interpretuje smysl slov - onu představu nářku a vzlyků, kterou v t. 22-23 anticipuje ještě před zazněním stěžejního slova *nařikám*. Dramaticčnost, která zní ze zpívaných slov, je také podporována užitím větších intervalových skoků ve zpěvní melodii. V klavíru zní v pravé ruce také výrazně gradující pásmo, které se dotýká poměrně vysoké polohy a jeho zvuk je násoben oktávovým zdvojením. Motivicky vychází z motivu zpěvního hlasu ze samotného začátku písně, kde zněl se slovy: „*Slyš, ó Bože...*“ (t. 6-7). Hudba nesoucí v sobě ono *O Bože, o bože...* pak vlastně díky klavíru zní ve stálém opakování v místě, kde zpění hlas zpívá velmi podobnou, ale jinak artikulovanou prosbu („*Pozoruj a vyslyš mne*“...). Účinek je tak násoben do celkové velmi vroucí a naléhavé nálady tohoto úseku. Zhudebňované sdělení pak pokračuje v t. 25-26 na slovech *v úpění svém*, kde stále probíhající gradace zní s využitím hudby kantabilněji tvarované zpěvní melodie, jejíž obrys je i nadále sledován v pravé ruce klavíru. Tento úsek ale nepůsobí nijak zpěvně hlavně kvůli i nadále pokračujícímu harmonickému pohybu v klavíru a stálému pravidelnému rytmu v jeho levé ruce. V následujících pauzách zpěvu v t. 26-27 jakoby doznívá toto dramatické sdělení. Slova „... *a kormoutím se.*“ zhudebněná v t. 28-29 pak také o to více působí jako smutný dodatek uzavírající předchozí.

Stěžejní podíl na utváření celkového charakteru a tím i zpřítomňování dramatické nálady tu

mají harmonické prostředky – uplatněn je rychlý pohyb, který prochází vzdálenými tóninami, objevují se také komplikovanější vertikály, jež s sebou nesou drsnější zvuk: Z B dur v t. 22 je přes enharmonickou záměnu Des (Cis v t. 23) dosaženo tonální centrum fis-moll (t. 24-26). V t. 25 je zároveň tato harmonie obohacována průchodným tónem *d* v basu. S koncem tohoto taktu zní harmonie D dur a průchodný tón *his* v několikerém zdvojení chromaticky vedených hlasů. S t. 26 je takto dosaženo dominantního septakordu k fis-moll. Přes zmenšený septakord VII. stupně pak krátce zazní kvartsextakord as-moll (t. 28), vystřídáný následně již septakordem k této tónině, respektive k As dur (t. 29).

Harmonické prostředky zhudebnění slov *a kormoutím se* (ono již klidnější dosažení as-moll a Es dur), stejně jako sestupné tvarování melodické linky zpěvu, tu dále dotvářejí smysl smutného sdělení těchto slov. Z tohoto hlediska hraje velmi podstatnou roli i konkrétní rytmicke (a odmlčení sólového hlasu v předchozích pauzách) - přesněji tedy práce s mikrotektonikou v tomto úseku, která zhudebňovanému sdělení propůjčuje náladu jakéhosi přerývaného, smutného povzdechnutí.

**Klavírní mezihra** v t. 29-31 nejprve ve vrchním hlase stručně připomíná motivický materiál závěru předchozího úseku, který ve vrchním hlase doslovuje posmutnělou sestupnou melodií. Harmonie setrvává na dominantním septakordu na *es*. Tato mezihra celkově odsazuje předchozí úsek od následujícího, nechává jakoby vydechnout v onom zpřítomňování smutku a naléhavé prosby, aby vše mohlo pokračovat s ještě větší silou účinku v dalším úseku, t. 32-38:

V t. 32 začíná druhá část tohoto středního dílu, s citací hudby t. 22-26, v transpozici o malou sekundu výše. Neobvykle působí nástup této části, kdy po předchozí mezihře probíhající v Es dur přímo nastupuje extrémně vzdálená tónina H dur (připravená pouze chromatickým pohybem vnitřního hlasu v závěru mezihry klavíru). Dále je zde násobena stále probíhající gradace evokovaná sekvenční prací především ve zpěvní lince a hudba celkově zpřítomňuje dramatickou náladu vyvolanou zhudebňovanými slovy: „*Srdce mé tesklí ve mně a strachové smrti přišli na mne.*“. V levé ruce klavíru probíhá stále pásmo opakovaných akordů příslušné harmonie v osminách. V t. 36 v klavíru doznívá dramatickost zhudebňovaných slov v šestnáctinových záchvěvech s oddělovacími pauzami v levé ruce a v odtazích pravé ruky. Tento takt zároveň připravuje silné zaznění následujícího úseku, kde jsou zhudebněna slova: „*a hrůza přikvačila mne.*“ Na slově *hrůza* v t. 37 je vystavěn melodický a dynamický vrchol, který zdůrazňuje zaznění tohoto slova a také hudebně dotváří jeho emocionální sílu. S posunem dvou taktových dob zazní odvozený tvar ve vysoké poloze pravé ruky klavíru a znovu tak vyzpívává působivé sdělení tohoto důležitého slova. Na celém gradačním průběhu tohoto úseku i na zvláštnosti

zhudebnění slov *strachové smrti* a *hrůza* se ve značné míře podílí i harmonické prostředky:

Rychlý harmonický pohyb, kdy se tónina mění s každým taktem (ve spojitosti s transpozicemi zpěvního motivu), se dotýká nejprve zmíněného tonálního centra H dur, přes dominantní septakord ke g- moll je rozveden do VI. stupně – Es (t. 34). V t. 35, při zaznění stěžejního slova, upřesňujícího přívlastku *smrti*, zní drsný zvuk zmenšeného septakordu na tónu *e*. V t. 36-38 je tonálním centrem d-moll, zní k němu bližší tóniny. Zhudebnění slova *hrůza* je v t. 37 ozvláštňeno opět disonantním zvukem, tentokrát pomocí vertikály kombinující tóny A dur s tónem *f* ve spodním hlase klavíru – celkově tedy západněji zní zvuk zvětšeného kvintakordu na *f*.

Určité zklidnění vnitřního plynutí i harmonie přináší vložené spojovací třítaktí (t. 39-41) s předpisem *Meno*. Zde je zhudebněno uvozující „*I řekl jsem:*“, v nízké dynamice a v F dur (ve funkci dominanty k následujícímu). V klavíru zní legatový pohyb v levé ruce a opakovaný oktávový souzvuk tónů *a-a'* v pravé ruce, který vyústí v motivickou odpověď k melodii zpěvu (v klavíru t. 40-41) a její ukončení a zastavení na osamoceně znějícím trylku na *f* a v pianissimu.

S t. 42 a pokynem *Un poco più mosso* začíná **třetí**, značně kontrastní **díl písňě**.

Trylek pravé ruky klavíru přechází ve zdobné opakované figurace v rytmu: Šestnáctinová triola-osmina. Levá ruka střídá v pravidelných osminách tóny kvintakordu B dur, kterou tímto navrácí. Zpěvní hlas přednáší na slovech: „*Ó bych měl křídla jako holubice! zaletěl bych a poodpočinul.*“ mírnou recitující melodií, která svým tvarováním jemně dotváří smysl slova *holubice* a představu výšek a letu, jakou toto slovo evokuje (t. 45, výraznější vzestupný skok a následný sestup). Nápadněji je ale tato představa výšky interpretována v klavírním pásmu, které zní již od t. 39 v podstatně vyšší poloze než v předchozích dílech; také za pomoci zvláštního zvuku, jaký je utvářen zmíněnými figuracemi ve vyšší poloze a v podstatě neměnné harmonii B dur. Ve spojení se zpívanými slovy mohou tyto figurace působit jako hudební ilustrace představy *letu holubice* a celkového prosvětlení či jasu.

Dále ona zmíněná *stálost* polohy zpěvního hlasu i klavíru, ale především klid onoho zastavení harmonie hudebně společně dotvářejí smysl textové výpovědi tohoto úseku – ono klidně spočinutí po dramatickém dění: ... „*zaletěl bych a poodpočinul.*“ Smysl těchto slov je ještě jednou interpretován v klavírním šestnáctinovém sestupu v t. 48, jehož tvarování opět ono usazení a uklidnění evokuje. Zároveň je přemostěním k následujícímu, opět kontrastnímu úseku a svým pentatonickým charakterem evokuje představu exotického, která v následujícím úseku zní, především díky zmínění *pouště*.

Stejně jako v předchozím úseku onoho klidného zastavení (t. 42-48) jsou zde zhudebňovaná slova především výrazně deklamována, značně se ale liší harmonický

kontext a tím i zpřítomňovaná nálada. Ta v t. 49-54 na slovech: „*Aj, daleko bych se vzdálil, a přebýval bych na poušti.*“ přechází z emocionálně působivého dále k dramatictějšímu – v rovině harmonie je to cesta od klidnějších barevně měkkých tónin jako Es dur a Ges dur k tvrději znějícímu zvuku závěru v t. 53 (viz níže). Tato slova jsou uchopena volněji tvarovanou zpěvní melodií a v klavíru doprovázena pomaleji plynoucí akordickou sazbou. Ono mezi řádky stále znějící *spočínutí* je pak znovu dosloveno ještě zpomalením rytmických hodnot a fermatou zpěvu i klavíru v t. 54.

Harmonie t. 49-54 vychází z g-moll, dotkne se Es dur /subdominanta k následné B dur/, B dur (t. 51), barevnou Ges dur (t. 52) a drsněji znějící závěr do B dur, kde zní kombinace zmenšeného septakordu VII. stupně k B a již průtažně znějící dominanty (t. 53).

Zajímavé temnější barvy je tedy využito jako hudebního dotváření smyslu slov *na poušti*. Ale ani závěr do B dur tu v t. 54 nepřináší výraznější prosvětlení, neboť jeho zvuk je obohacován chromatikou tremola *b-a* v basu klavíru, které sem vnáší pocit latentně přítomného napětí.

V závěrečném čryřtaktí (t. 55-58) dominuje hudební dotváření smyslu konkrétních slov a také hudební ilustrace – slova: „*Pospíšil bych ujíti větru prudkému a vichřici.*“ jsou uchopena hudbou, která svým charakterem ono spění kupředu (respektive pryč) přímo ztělesňuje. Jednak opakováním taktového motivu ve zpěvu, jednak samotným jeho tvarováním ( pohyblivost, sestup). Zrychlení celkového Klavír v tomto úseku je utvářen jako nezávislá pásma pravé a levé ruky: Levá ruka klavíru hraje basové tremolo-trylek tónů *b-a* (t. 55-56), který sem dále vnáší určité napětí a rychlý pohyb. Pravá ruka se společně se zpěvní melodií pohybuje v enharmonicky zapsané H dur a vyplňuje zvuk akordy této tóniny, které spoluutvářejí neobvyklý zvuk a zpřítomňují tak dramatictější náladu. V t. 57 se na slově *prudkému* (*ritardando*, pauzy) objevuje drobné pozastavení, které pomocí obdobně drsného zvuku – zahuštěného kombinací stálého basového tremola *b-a* a tónů zmenšeného septakordu k B dur (ve zpěvu a pravé ruce klavíru) dále v jiném odstínu zpřítomňuje dramatictější představy a překlenuje tak toto dění s následujícím, se závěrečnou hudební ilustrací obrazu *větru a vichřice*. Ta je vytvořena za pomoci chromatického běhu, sestupu šestnáctinových sextol v klavíru v t. 58. Celkově tedy můžeme o t. 55-58 říct, že je v nich hudebně dotvářena nejprve představa spěchu a pohybu a následně ilustrován závěrečný textový obraz – vítr a vichřice.

Závěrečné držené akordy stručné **klavírní kody** (t. 59-62, b-moll, Ges dur, B dur) zklidňují tento pohyb, zároveň ale v levé ruce klavíru stále zní ono basové tremolo tónického stupně a jeho citlivého tónu: *b-a*.

Tato píseň je celkově utvářena volněji, jako prokomponovaná forma o třech dílech. První

dva díly jsou utvářeny přiřazováním a zároveň odvozováním ze známého. V závěrečném dílu nenalezneme reprízové prvky, naopak se zde objevuje velmi kontrastující nová hudba. Celkově tedy hudba v této písni stále plyne kupředu a přináší nové tvary – do značné míry vycházející z inspirující obraznosti zhudebňovaného textu.

Nápadná je bohatost harmonických prostředků, která byla pravděpodobně také silně určována textovými impulsy – viz níže.

### **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

V této písni Dvořák nejprve hudebně dotváří náladu vzbuzenou textem, jemně sleduje její proměny a záchvěvy. Druhá polovina textu se zcela konkrétními obrazy je uchopena způsobem, jaký tyto obrazy ilustruje a proměněnou náladu hudebně dotváří. Úvodní verš: „*Slyš o Bože! slyš modlitbu mou, a neskrývej se před prosbou mou.*“ je výrazně deklamován, zní nesen mírnou hudbou, pomocí plochy připomínající lyrickou árii zpěvního hlasu. Nálada pokorné prosby je silněji zpřítomněna až v druhé polovině tohoto úseku, kde již zní za posunutí dílčího melodického vrcholu.

Slova: „*Pozoruj a vyslyš mne; neboť nařikám v úpění svém, a kormoutím se.*“ jsou uchopena výraznou gradací, která hudebně interpretuje jimi vzbuzenou náladu. Nálada úpěnlivé prosby je zpřítomňována v rovině tvarování melodické linie zpěvu, objevují se vzestupně posouvané kvintové skoky. Následně je užito úzkokrokého pohybu na slovech *úpění svém*, kterým je tak propůjčeno velmi silné emocionální vyznění, jaké upomíná na úpěnlivé vzlyky<sup>227</sup>. Chromatickou harmonií je dále dotvářen smysl těchto dramatictějších slov. Obdobných principů je užito i ve zhudebnění následujících slov: „*Srdce mé tesklí ve mně, a strachové smrti přišli na mne,*“, která jsou uchopena pomocí odvozené hudby. Zde je umístěním na vrchol maximálně zesíleno zaznění obsahově důležitého i emocionálně silného slova *hrůza*.

Proměna představ a obrazů následujících veršů, které hovoří o letu *holubice*, výškách a úniku před nebezpečím, je hudebně dotvářena pomocí výrazné změny celkového charakteru zhudebnění, nápadně především v rovině barevnosti klavírního pásma určené jeho polohou a projasněnou stálou harmonií. Zde se také objevuje hudební ilustrace představy letu holubice. Celkovým zklidněním, nápadněji v rovině harmonie, je interpretován smysl slov: „*zaletěl bych a poodpočinul*“, dotvářena je představa klidného spočinutí jimi evokovaná. Drobným pentatonickým během klavíru je letmo naznačena

---

<sup>227</sup> Podílu těchto skoků na hudebním dotváření síly a úpěnlivosti proseb, které znějí z textu, si všímá J. Borecký. Podobně tak úzkokrokého pohybu zpěvní melodie: „...*úpění znázorněno malými sekundami a pod.*“ - BORECKÝ 1912, s. 304

představa exotické krajiny, vycházející ze slov: „*a přebýval bych na poušti.*“  
 Závěrečný náznak dramatictějšího je Dvořákem více prokomponován; nejprve je zpřítomňována představa spěchu a pohybu vycházející ze slov: „*pospíšil bych si ujít větru...*“, zároveň tu už zní anticipace dramatického smyslu slov o *vichřici*. V samotném závěru se pak v klavíru objevuje konkrétní hudební ilustrace, a to smyslu slov *větru prudkému a vichřici*.<sup>228</sup>

Stěžejní roli dotváření smyslu zhudebňovaného textu má v této písni harmonie, která jemně sleduje odstíny nálad a představ; v okamžicích zpřítomňování dramatického a citově silného tu Dvořák užívá až extrémně vzdálených modulací a zvukově zajímavých prostředků<sup>229</sup>.

#### 4. Hospodin jest můj pastýř<sup>230</sup>

##### Rozbor textu

Hospodin jest můj pastýř, nebudu míti nedostatku.	23:1 Hospodin jest můj pastýř, nebudu míti nedostatku.
Na pastvách zelených pase mne, k vodám tichým mne přivodí.	23:2 Na pastvách zelených pase mne, k vodám tichým mne přivodí.
Duši mou občerstvuje; vodí mne po stezkách spravedlnosti pro jméno své.	23:3 Duši mou občerstvuje, vodí mne po stezkách spravedlnosti pro jméno své.
Byť se mi dostalo jíti přes údolí stínu smrti, nebuduť se báti zlého, nebo Ty se mnou jsi; a prut tvůj a hůl tvá, tot' mne potěšuje.	23:4 Byť se mi dostalo jíti přes údolí stínu smrti, nebuduť se báti zlého, nebo ty se mnou jsi;  prut tvůj a hůl tvá, toť mne potěšuje.

<sup>228</sup> Dle M. Beckermana poněkud překvapivé kompoziční řešení závěru písně s těmito tóny značně děsivé nálady – BECKERMAN 2003, s. 159

<sup>229</sup> Bohatosti harmonických prostředků si všimá například J. Clapham – CLAPHAM 1966, s. 238

<sup>230</sup> Verše jsou použity souvisle bez výraznějších změn a ve shodném pořadí, odlišnosti nalezneme v rovině interpunkce. Dvořák pro zhudebnění závěrečného verše přidává slovo *a*, a tím i další potřebnou slabiku do hudební fráze.

Ze žalmu 23 Dvořák nevybírám jen dva závěrečné verše, v nichž se objevují konkrétní obrazy a jsou zmíněni *nepřátelé*<sup>231</sup>.

V úvodním verši: „*Hospodin jest můj pastýř, nebudu míti nedostatku.*“ je vyjádřeno základní uvozující prohlášení, ze kterého zní naprostá důvěra v Boží vedení a pomoc v každém okamžiku života. (Pro jeho důležitost a stěžejní postavení jej můžeme označit jako *první pointu* celkového textu.) V dalších pasážích textu je toto vyznání dále rozpracovááno a popisováno - pomocí konkrétnějších obrazů je přibližováno ono stále přítomné a ochraňující Boží vedení. Celkově zde text evokuje pocity vděčnosti a radosti. O člověka je postaráno ve všech oblastech, je nasyceno jeho tělo i duše. Dosud vládne spíše představa pozemského života naplněného láskou k Bohu a vděčností k němu.

Se slovy: „*Byť se mi dostalo jíti přes údolí stínu smrti.*“ se soubor představ mění závažnějším a dramatičtější směřem. Zmínění smrti jakoby evokovalo naopak nejistotu a určité obavy. Brzy však se ve spojení s následujícími slovy dostává tomuto obrazu dokončení a relativizace oněch obav: „*Nebuduť se báti zlého, nebo Ty se mnou jsi.*“ Tato slova vyzařují náladu smíření a připravenosti, spojenou opět s důvěrou v Boží přítomnost. Představa pevné opory a bezpečí pak také zní ze závěrečných slov zhudebňovaného textu: „*A prut tvůj a hůl tvá, toť mne potěšuje.*“

Přes určité dramaturgické výkyvy působí celý text jako pozitivní vyznání důvěry Bohu, jehož vedení nám neustále pomáhá, v životě i ve smrti.<sup>232</sup>

## Analýza písňe

Píseň začíná za využití téměř minimálních prostředků v rovině doprovodu – klavír pouze určuje polohu nástupu zpěvního hlasu úderem tónu *fis* v pravé ruce, který je po odeznění první zpěvní fráze zopakován. Ve velmi nízké dynamice a o oktávu výše (t. 3). Zpěvní hlas přednáší slova prvního verše, která znamenají jakousi první pointu celkového textu, neboť vyjadřují tuto hlavní myšlenku: „*Hospodin jest můj pastýř, nebudu míti nedostatku.*“ Tato slova jsou uchopena pomocí prosté recitující melodie psalmodického charakteru, opakovaný tón *fis* je před závěrem vystřídán horní sekundou *gis* na slově *můj*, která upomíná na *mediatio* latinské psalmodie. Přednesový pokyn rovněž říká *quasi recit.* Slova „*nebudu míti nedostatku.*“ jsou uchopena odpovídajícím článkem, v němž je zpěvní

---

<sup>231</sup> „*Strojíš stůl před obličejem mým naproti mým nepřátelům, pomazuješ olejem hlavy mé.*“ Ivan Vojtěch konstatuje, že ve Dvořákově výběru zůstalo sevřené jádro modlitby – VOJTĚCH 1998, s. 44. Ve Dvořákově bibli je modrou tužkou označen celý žalm 23, včetně veršů 5 a 6.

<sup>232</sup> Dle I. Vojtěcha zní v celkovém smyslu textu především „*spásná odevzdanost do rukou Božích.*“ - VOJTĚCH 1998, s. 45

melodie již pohyblivější, vzestupně nechává zaznít modálně působícímu úzkokrokému pohybu, uzavírá se opět pomocí horní sekundy na tónu *fis* na slově *nedostatku* (t. 5). Celkově zde ve zhudebnění prvních dvou veršů dominují právě zpívaná slova, která jsou především výrazně deklamována. Jejich smysl je ozvláštňován hudební interpretací představ církevní hudby a zpěvu, která se objevuje právě v rovině tvarování zpěvní melodie: Užitím konkrétního hudebního materiálu ve zpěvu je zčásti neurčité tonální centrum *Fis* ozvláštňováno modální kvalitou vzestupné mixolydické řady – konkrétně sníženou septimou *e*<sup>233</sup>. Dalšími momenty, které přispívají k výraznému zaznění slov i dotváření jejich smyslu, jsou práce s přesnou a rytmicky uvolněnou deklamací textu, odkaz na *mediaci* dílčího závěru během přednesu žalmového verše a nepravidelně utvářená mikrotektonika hudby. Celkový charakter tohoto úseku tak evokuje představu volně plynoucího církevního zpěvu.

Až s nástupem již vydatnějšího klavírního doprovodu v t. 6 je konkrétněji určena základní tónina H dur. V klavíru zní v nízké dynamice držený kvintakord H dur, zpěvní hlas přednáší melodii celkově pomalejšího vnitřního tempa a mírně kantabilnějšího charakteru. Slova „*Na pastvách zelených*“ jsou uchopena tak, že je především díky barevným kvalitám harmonických prostředků dále dotvářena velebná nálada vděčnosti a důvěry, jaká je tu textem evokována. Tato stálá nálada je zpřítomňována i dále, v průběhu zhudebnění slov : „*...pase mne, k vodám tichým mne přivodí.*“ v t. 8-10. Dosud stále nízká dynamika přetrvává i ve zhudebnění melodického vrcholu v t. 9 na slově *ti-chých*. Zde předpis *pp* ještě zdůrazňuje požadavek mírné dynamiky, který tu mimo jiné interpretuje smysl zhudebňovaného slova. Charakter zpěvní melodie se v průběhu t. 6-10 postupně rozrůžňuje, objevují se drobnější rytmické hodnoty. Ty sem spolu s melismatickým uchopením slov: „*[k vodám] tichým mne přivodí*“ vnášejí líbeznější odstín vedle základní velebné nálady. Klavírní pásmo je v t. 6-10 komponováno jako čtyřhlasá sazba, plyne v mírnějších rytmických hodnotách. Až v t. 10 -11 se objevuje pohyblivější motiv, který svým celkovým charakterem doslovuje radostnou náladu dosavadního zhudebnění. Nastupuje v t. 10 přepojeně pod článkem zpěvního hlasu, a svou zdobností upomíná na další element chrámové hudby – a to idiomatiku varhanních mezihry. Spolu s J. Boreckým (a později O. Šourkem I. Vojtěchem) můžeme charakter této mezihry přiblížit i jako šalmajový, jaký sem vnáší představu tradice a hudby (přesněji možná varhanní idiomatiky)

---

<sup>233</sup> V tom můžeme spatřovat i jeden z parametrů hudební řeči vzešlý z Dvořákovy snahy o ustanovení amerického národního stylu hudby. Některé tyto prvky se pak objevují také ve Dvořákových skladbách tohoto období – viz s. 162 této práce.



*pastorel*<sup>234</sup>. A to nejen v ryze hudební rovině, ale také v rovině komplexnějších představ vzbuzených textem: *Hospodin jest můj pastýř*. Objevujeme tak další, velmi propracovanou a metaforickou interpretaci smyslu zhudebňovaného textu.

Harmonii t. 6-11 určují tóniny blízké hlavní H dur střídané v rámci relativně pomalejšího harmonického pohybu.

Od t. 12 výrazně znějí slova: „*Duši mou občerstvuje*“. Přímý nástup paralelní gis-moll jim propůjčuje určitou závažnost, takovému působení přispívá i užitá silnější dynamika a (vůči předchozímu) relativně delší rytmické hodnoty. Smysl slov je zde veskrze pozitivní, takové hudební řešení můžeme považovat z větší míry za určované hudebně imanentními důvody – ať už pro samotnou zvukovou kvalitu tóniny gis-moll a její mollové dominanty, které znějí měkce a opět s určitým modálním ozvláštňením snižené septimy *fis*; či z důvodů výstavby celku delší plochy. Výrazněji pak také zazní následující projasnění (t. 14-15), v němž je využito hudebního materiálu citovaného z t. 6-7 pro zhudebnění slov „*vodí mne po stezkách*“... . Je tedy zmíněn další konkrétnější obraz Boží lásky projevující se v každodenním vedení, do určité míry podobný obrazu z t. 6-7 („*Na pastvách zelených*...“). Zhudebňovaná slova „*vodí mne po stezkách spravedlnosti pro jméno své*.“ jsou výrazně deklamována na pozadí návratu barevně zářivé H dur a jejích blízkých tónin, které hudebně dotvářejí náladu vycházející ze zhudebňovaných slov. Tvarováním zpěvní melodie v t. 16 je dále vyzdvíženo slovo *spravedlnosti*. V t. 17-18 zní v klavíru přepojený *šalmajový* článek, který díky zdobnosti melodie pravé ruky i zde doslovuje textem vzbuzovanou základní náladu. (Pro jeho nástup v t. 17 je také předepsán pedál klavíru, na jediném místě této písně.) Autor zde využívá motivu z t. 10-11 s určitými rozdíly sazby (srov. t. 17 s t. 10).

Dramatičtější slova „*Byť se mi dostalo jíti přes údolí stínu smrti*.“ jsou zhudebněna v t. 19-22. Užito je hudby odvozené z t. 12-13, zde již přímý nástup gis-moll hudebně dotváří zásadnější změnu nálady. Závažná slova zpěvního hlasu zní nápadněji i díky zpomalení vnitřního pohybu v klavírním pásmu, které se zde zastavuje na držených akordech. Zvláště je hudebně dotvářen smysl slovního spojení *údolí stínu smrti*: Jednak výraznějším zastavením vnitřního plynutí (už i ve zpěvu) v t. 21, nápadněji pak celkovým prodloužením článku a harmonického závěru v t. 21-22, což je podpořeno i ztišením dynamiky v rámci t. 21 na slově *smrti*. V klavíru tu zní disonance střídavých melodických tónů (zároveň s průtažně působícím nástupem *gis* na 3. taktové době), rozvedená

---

<sup>234</sup> Jaromír Borecký (BORECKÝ 1912, s. 304), hovoří o '*pastorální zvukomalbě v refrénu*'. ŠOUREK III, s. 195  
VOJTĚCH, s. 45

způsobem, jaký opět evokuje starou hudbu, respektive hudbu církevní. Závažný smysl zhudebňovaných slov je rovněž interpretován poklesem do relativně nižší polohy zpěvu i klavíru.

Následující prohlášení „*nebuduť se báti zlého*“ zní v t. 23-25 na pozadí harmonie gis-moll a ve zhudebnění, jaké mu dále propůjčuje určitou rozhodnost: Zpěvní melodie je tu pohyblivější a dynamika silnější, motiv zhudebňující tato slova je znovu připomenut v klavírním pásmu (t. 24) a díky tomu dále za probíhající gradace zní ona rozhodnost a víra, jaká s nimi byla spojena. Pokračující pointa pro tuto píseň vybraných veršů, tedy slova: „*nebuduť se báti zlého, nebo Ty se mnou jsi.*“, je zhudebněna za pomoci výraznějšího vrcholu zpěvní melodie, který dále umocňuje zaznění zpívaných slov (t. 25). Motivická odpověď klavíru (v t. 24) násobí účinek prostředkované nálady – jakoby v něm znovu zazněla i slova nesená předtím za pomoci tohoto motivu (*nebuduť se báti*). V t. 26 je naznačena i motivická odpověď k předchozímu zpěvnímu vrcholu, harmonie směřuje do hlavní tóniny H dur.

Důležitost slov uchopených v t. 23-26 (oné *pointy* textu písně) je umocňována i za pomoci harmonických prostředků: Gradaci tu dále podporuje rychlejší harmonický pohyb, mollová harmonizace je spojena se slovy hovořícími o obavách, kdežto závěr fráze a vyvedení směrem k hlavní tónině H dur pak s oním vyznáním důvěry ve slovech: „...*nebo Ty se mnou jsi*“.

Po zpomalení s koncem t. 26 (*molto rit.*) nastupuje v t. 27 v původním tempu a velmi slabé dynamice citace známé hudby z t. 6-10 respektive 14-18. Zde ve spojení se slovy: „*a prut tvůj a hůl tvá, toť mne potěšuje.*“, tedy s dalším konkrétněji vysloveným obrazem (pastýřova hůl), který evokuje bezpečí Boží ochrany a opory. Slova jsou zde výrazně deklamována a za pomoci citované hudby je interpretován smysl jejich výpovědi, ona nálada bezpečí a důvěry v Boží vedení a ochranu. Výrazný je tóninový návrat do hlavní H dur, nesoucí onu základní velebnou náladu.

Slavnostní vyznění je dosloveno v **klavírní kodě**, kde zní citovaná hudba šalmajové dohry ve velmi nízké dynamice (znovu je tak připomenuta slavnostnost evokovaná zdobným charakterem tohoto motivu, naposledy je také připomenuta ona hudební metafora *pastýře*, vycházející opět z textu. Píseň se uzavírá drženým tónickým kvintakordem. Závěrečný basový úder *h* upomíná na jednotlivé tóny onoho velmi úsporně komponovaného začátku písně, které rámovaly přednášená slova *Hospodin jest můj pastýř, nebudu míti nedostatku*. V drobném náznaku je tak připomenut smysl těchto, z hlediska celé písně velmi důležitých slov.

Celkovou formu písně je možné charakterizovat jako prokomponovanou, v níž mají důležitou úlohu dva motivy: Lyricky klidný v hlavní tónině H dur (viz např. t. 6-7) a dramatictější v paralelní gis-moll (např. t. 12-13). Tento motiv prostupuje v místě zhudebnění oné *druhé pointy* (jádra textu v rovině přímé promluvy k Bohu) ze zpěvního hlasu do klavírního pásma. Píseň je v rovině motivické i náladové sjednocována také pomocí klavírního zdobného motivu, který působí jako doslovující mezihra a evokuje onu varhanní idiomatiku pastorel i chrámové hudby vůbec.

Můžeme také souhlasit s I. Vojtěchem, který říká, že výstavba písně je určována přiřazováním článků a zároveň vyvozováním hudebních tvarů z předchozího.<sup>235</sup>

### **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

V celé písni je text uchopen tak, že je výrazně deklamován. Zpřítomňována je základní velebná a meditativní nálada, jakou vzbuzuje vyznání obsažené ve zhudebňovaných slovech. Nápadněji hudebně ozvláštněné slovní spojení je ono dramatické *údolí stínu smrti*. Vyústění písně však je opět ve znamení stále zpřítomňované pozitivní nálady.

Na samotném začátku se zazněním slov: „*Hospodin jest můj pastýř, nebudu míti nedostatku.*“ je doprovod zcela minimalizován a dominuje sólový přednes zpěvního hlasu. Nivelizovaný začátek s dominancí zpěvního hlasu vnáší do písně specifický představový okruh, kterým je historická a církevní hudba, konkrétněji zpěv žalmů.

Nálada evokovaná dalšími verši: „*Na pastvách zelených pase mne, k vodám tichým mne přivodí.*“ je hudebně dotvářena změnou charakteru zpěvní linky i harmonickými prostředky již výraznějšího klavírního doprovodu. Zaznění slova *spravedlnosti* je hudebně ozvláštněno tvarováním zpěvní melodie, také klavírním dvoutaktím zdobného charakteru, které zde přepojeně začíná a tuto náladu doslovuje.

Slova: „*Duši mou občerstvuje*“ znějí za kontrastnější hudby s nápadnou změnou tónorodu a zvažněním nálady. Takové řešení bylo nejspíše určováno hlavně hudebně imanentními důvody. Když později zní z tohoto materiálu odvozená hudba ve spojení se slovy: „*Byť se mi dostalo jíti přes údolí stínu smrti:*“, anticipuje již onen mollový tónorod jejich dramatictější sdělení. Smysl slovního spojení *stínu smrti* je pak dále hudebně dotvářen prací s metrorytmičnými parametry, také specifickým užitím rozvedení disonance, jaké sem vnáší závažnou náladu a představu historické, respektive chrámové hudby.

---

<sup>235</sup> VOJTĚCH 1998, s. 51

Slova „*Nebudut' se báti zlého, nebo Ty se mnou jsi*“<sup>236</sup>, která mají váhu a charakter jakési druhé pointy zhudebňovaného textu, zní za hudebního dotváření nápadněji změněné nálady, kterou evokují. Vybudován je zde hudební vrchol – melodie, dynamiky, rytmického i harmonického pohybu. Zhudebnění závěrečného zmínění pevné opory, symbolizované slovy „*a prut tvůj a hůl tvá, toť mne potěšuje*“, přináší zpět i díky hudební citaci náladu prostoupenou vděčností a důvěrou, jaká zněla společně se slovy: „*Na pastvách zelených pase mne, ...*“. Radost a vděčnost pak zní z klavírního doslovujícího motivu v kodě, který píseň uzavírá, a klavírním basovým úderem jsou pak jen letmo a v náznaku připomenuta i úvodní, značně důležitá slova písně.

## 5. Bože! Bože! Píseň novou<sup>236</sup>

### Rozbor textu

Bože! Bože! píseň novou zpívati budu tobě na loutně, a žalmy tobě prozpěvovati.	144:9 Bože, píseň novou zpívati budu tobě na loutně, a na desíti strunách žalmy tobě prozpěvovati.
Na každý den dobrořečiti budu tobě, a chváliti jméno tvé na věky věků.	145:2 Na každý den dobrořečiti budu tobě, a chváliti jméno tvé na věky věků.
Hospodin jistě veliký jest, a vši chvály hodný, a velikost jeho nemůž vystižena býti.	145:3 Hospodin veliký jest a vši chvály hodný, a velikost jeho nemůž vystižena býti.
O slávě a kráse a velebnosti tvé, i o věcech tvých předivných mluviti budu.	145:5 O slávě a kráse a velebnosti tvé, i o věcech tvých předivných mluvíti budu.
A moc přehrozných skutků tvých všichni rozhlašovati budou; i já důstojnost tvou budu vypravovati.	145:6 A moc přehrozných skutků tvých rozhlašovati budou; i já důstojnost tvou budu vypravovati.

<sup>236</sup> Odchylky zhudebňovaného textu od původních žalmových veršů se týkají těchto, pravděpodobně hudebními potřebami vyžádaných změn v textu: Zopakování slova *Bože* v samotném začátku písně, také vložení slova *jistě* do textu verše 145:3. Vynechána je naopak část verše 144:9 *a na desíti strunách*. Drobné obměny najdeme v interpunkci.

Verše žalmů 144 a 145 autor k sobě v této písni sestavuje volněji (vzhledem k jejich původnímu pořadí)<sup>237</sup>. Verše, které Dvořák ke zhudebnění nevybírá, různými slovy dále artikulují stejnou myšlenku – jsou nadšenou a vděčnou oslavou Boha.

Zhudebňovanému textu dominuje nálada oslavující velikost Boha, vykreslovaná postupně z různých dalších úhlů: V úvodním verši je zmíněna hudba, *nová píseň a loutna* jako prostředky velebení Boží slávy. Dvojitý zopakování slova *Bože* na samotném začátku bylo pravděpodobně vyžádáno již konkrétní Dvořákovou představou o zhudebnění tohoto verše. Zároveň však celému verši propůjčuje ještě větší nadšení a emocionální náboj, můžeme tu vytušit i vyjádření autorova velmi pozitivního vztahu k Bohu.

Základní téma je pak dále různými slovy opakováno. S veršem 145:5: „*O slávě a kráse a velebnosti Tvé, i o věcech Tvých předivných mluviti budu.*“ a především se slovním spojením *o věcech Tvých předivných* je mírně posunuta nálada a okruh představ, směrem k zázračnému a neobvyklému.

Další gradace pak přichází s veršem 145:6: „*A moc přehrozných skutků Tvých všichni rozhlašovati budou;...*“. Jeho smysl je již od počátku značně dramatický a působí téměř jako zlom dosud pozitivních obrazů a evokovaných pocitů. Vyústění tohoto verše však směřuje zpět do výchozí nálady: ... „*i já důstojnost Tvou budu vypravovati.*“

Relativizuje tak onu dramatickosti verše a závěr textu je pak opět prohlášením o vůli a rozhodném nadšení oslavovat Boha – a tedy návratem k původní základní náladě.

## Analýza písně

Píseň je uvozena čtyřtaktovou klavírní **introdukcí** v živém tempu a silné dynamice, vystřídané následně výrazným ztišením. Za předpisu *Risoluto, maestoso* zní v horním hlase klavíru živá melodie, která svým celkovým charakterem připomíná jakýsi *popěvek* či *píseň*. Anticipován je tak úvodní obraz textu, jenž zazní v první sloce zhudebnění.

Jednotaktový motiv, začínající již na předtaktí, je nejprve dvakrát zopakován v silné dynamice a v dominantní *Des dur*, později dvakrát zní slabě již v hlavní tónině písně, barevné a měkké *As dur*. V t. 4 se introdukce zastavuje na delších rytmických hodnotách a s předpisem *ritardando*. Odsazen je tak nástup následujícího hudebního dílu. Pro celkový charakter hudby uvedené poprvé zde v introdukcí a také pro autorův způsob práce s ní v průběhu písně pro ni budu dále používat označení *ritornel*.

V t. 5-10 začíná s pokynem *in tempo, mezza voce* **první sloka**, v níž jsou

---

<sup>237</sup> Výběr, škrty i jejich způsob řazení je zřejmý z Dvořákových vpisů v jeho bibli.

zhudebněna slova: „Bože! Bože! píseň novou zpívati budu Tobě na loutně, a žalmy Tobě prozpěvovati.“ (Dvořák zde dvakrát opakuje oslovení Bože – viz rozbor tohoto zhudebněvaného textu.) Slova jsou především výrazně deklamována a hudebně je zpřítomňována základní nálada radosti a vděčnosti. Nesena je motorickým charakterem hudby a interpretována také tvarováním zpěvní melodie – v její kantabilitě a pohyblivosti se také objevuje jemné, spíše naznačené dotváření smyslu důležitého zde uchopeného slova, a to stěžejního: *píseň novou*. Drobný motiv zpěvního hlasu (t. 5-6) a několikeré obměňované zopakování jeho závětí (tedy druhého taktu), připomíná jakýsi krátký popěvek, který se znovu v drobných obměnách navrácí. Tím je představa písně a zpěvu zpřítomňována i zde, ve zpěvním dílu (a díky strofickému formování i dalších zpěvních dílech), nejen pomocí zmíněného klavírního *ritornelu*.

Harmonické prostředky první sloky písně jsou určovány hlavní tóninou As dur a jejími blízkými tóninami, přičemž sekundový vzestup zpěvního hlasu na slově *Píseň* (t. 6, a následně slovech *zpívati* a *Tobě*) je uchopen harmonií subdominantně působícího II. stupně – b-moll. Klavírní doprovod tvoří spolu se zpěvním hlasem čtyřhlasou akordickou sazbu a působí celkové pohyblivě – díky pravidelnému pohybu čtvrtových hodnot, v nichž se střídají také harmonické funkce. Zaznění závěrečných slov: „a žalmy Tobě prozpěvovati.“ je podpořeno zpomalením pohybu klavíru v pravé ruce a postupně s předpisem *poco ritardando* v obou rukách v t. 10, kde zní pouze držený tónický kvintakord. Samotné slovo *prozpěvovati* je ve zpěvním hlase uchopeno způsobem, jaký mu rovněž propůjčuje výrazného zaznění a celkové náladě slavnostnější charakter. Děje se tak společným působením diastematiky, rytmizace i předepsaného akcentu. Takové uchopení také interpretuje jeho smysl, neboť na *prozpěvování* přímo upomíná.

Na poslední dobu t. 10 již nastupuje předtaktí **mezihry klavíru** s jásavou hudbou *ritornelu*. Tím se sem navrácí i úvodní radostná nálada, která je jakoby dalším odstínem velmi podobné a spíše slavnostní nálady, jaký zněl s koncem první sloky. Hudba *ritornelu* je zde užita v doslovně citované podobě, zachován je i průběh dynamiky – od silné, podporující jásavé vyznění hudby, přes *subito piano* k úplnému ztišení a zpomalení v závěru této části (zde t. 14).

**Druhá sloka** začíná v t. 15. Zpěvní hlas v ní přednáší slova: „Na každý den dobrořečiti budu Tobě a chváliti jméno Tvé na věky věků.“ Ve vokální lince této sloky je užito variovaného tvaru hudby první sloky. Konkrétní zhudebněvaná slova propůjčují této sloce poněkud nepravidelnější vyznění. Ať se jedná o delší hodnotu v t. 15 na slově *den* v rámci jednolitého pohyblivého proudu, či melismatické tvarování hlasu v t. 18, 19 na

slovech *chvá-li-ti* a *jméno Tvé*.

Text zhudebněný v první sloce byl uchopen pravidelně působícím pohybem a sylabicky, syntaktické celky slov byly uchopeny přesně korespondujícími tvary kratšího motivu.

V druhé sloce je však zhudebňován text o jiném počtu slabik a také o jiné syntaktické struktuře. Tato skutečnost jednak vyžaduje určité rytmické a deklamační obměny, Dvořákovým řešením jsou mimo jiné i zdůrazněna ona melismaticky uchopená slova. Jiné vnitřní syntaktické vazby textu druhé sloky, v součinnosti se známou hudbou, propůjčují celkovému charakteru této sloky písňě poněkud volnější a nepravidelnější plynutí.

V klavírním pásmu se objevuje variovaná podoba doprovodu z 1. sloky písňě. Vedle zrychlení vnitřního pohybu díky častějším osminám je klavírní čtyřhlasé sazbě v této sloce již nápadněji propůjčován kontrapunktický charakter generálbasového doprovodu. Tím je sem vnášena (spíše mírně naznačena) představa chrámové hudby a zpěvu (také *zpěvu žalmů*), evokovaná pravděpodobně i přímými zmínkami v textu první sloky: *...„a žalmy Tobě prozpěvovati.“* V t. 19-20 je i zde předepsáno *ritardando* před závěrem sloky; v klavírním pásmu tentokrát nenalezneme tak výrazné zastavení.

**Druhá mezihra klavíru** nastupuje v t. 21 (přesněji již na zdvihu k němu) a podobně jako první s pokynem *in tempo*. Hudba *ritornelu* zní i zde doslovně a bez obměn a podobně jako v první mezihře je díky ní i na tomto místě znovu připomenuta jásavá nálada. Také další z několika zpřítomnění smyslu stěžejního slova *píseň*, jaké je s touto hudbou spojeno.

Po zpomalení *ritardandem* konce mezihry nastupuje v t. 25 v tempu **třetí sloka**, se zhudebněním slov: *„Hospodin jistě veliký jest a vši chvály hodný, a velikost jeho nemůž vystižena býti.“* Ve zpěvní melodii je užito variantní podoby z předchozích slok, přizpůsobené deklamačně konkrétním zde zpívaným slovům. Editorsky je na začátku sloky připsán pokyn *mezza voce*. Také v klavírním pásmu nalezneme variované tvary ve čtyřhlasé sazbě, vycházející z hudby předchozích slok. Nápadný je zde posun do vysoké polohy, obě ruce klavíru hrají ve srovnání s druhou či první slokou ve vyšší oktávě. Hudebně je tak vyzdvížena a dotvářena představa výšin a Božského v okamžiku, kde text hovoří přímo o *Hospodinu* a *jeho velikosti*. (Dosud byly zmíněny různé způsoby oslavy Boha, z našeho lidského pohledu.) Důležitá slova *velikost Jeho* zní i za podpory *crescenda* dynamiky, doslovení dílčí pointy: *...nemůž vystižena býti*“ pak vedle mírného oblouku dynamiky také za *ritardanda* závěru zpěvního dílu. Celkově v této sloce tedy zní kromě hudebního dotváření základní nálady také ozvláštnění slov přímo zmiňujících Boha a hudební interpretace oné představy vysokého. Syntaktické členění textu tentokrát

spoluurčuje pravidelnější vnitřní utváření této sloky písně, celky slovních spojení připadají svým členěním právě na hudební fráze citované (a obměňované) hudby.

**Třetí mezihra** klavíru (t. 31-32) přináší hudbu vycházející z hudebního materiálu ritornelu, opět s pokynem *in tempo*. Nápadněji je odlišný průběh melodie vrchního hlasu, kde je anticipován tvar zpěvní melodie následující sloky (srov t. 31-32 s t. 33, 34). Harmonie tohoto úseku setrvává v hlavní As dur, kterou střídá s její dominantou. Zachován je rytmický model a mezihra je zkrácena na pouhé dva takty s předtaktím a setrvává v silné dynamice. V této mezihře je připravováno odlišné pokračování, jaké pak zazní ve čtvrté sloce písně.

Ve vysoké dynamice pokračuje i nástup **čtvrté sloky** (t. 33), předchozí kratší mezihra nekončí zpomalením, a zachováno je tedy i tempo. Zpěvní hlas nejprve na slovech: „*O slávě a kráse...*“ přednáší tvar odvozený z předchozí mezihry klavíru, přičemž první dva takty setrvávají v tónině mezihry, tedy Des dur. Konkrétním tvarováním zpěvní melodie je zdůrazňováno zaznění obsahově důležitých slov (*slávě, kráse*), podobně tak u následujících slov: „*velebnosti Tvé...*“ (t. 35-36). Smysl tohoto slovního spojení (*velebnosti Tvé*) a také představa tohoto dalšího Božího atributu je v hudební rovině interpretována harmonickými prostředky, a to v kontextu předchozího dění dosti kontrastujícím mollovým tónorodem (ač blízké) paralelní b-moll. Během t. 35-36 také ztišuje předepsané *decrescendo* dynamiku zpěvu i klavíru na minimum. Uvozen je tak i následující úsek zhudebňující slova o *zázračném*: „*...i o věcech Tvých předivných mluvíti budu.*“ (t. 37-40). Za nízké dynamiky a v nivelizovaném tvaru zpěvního hlasu znějí tato slova za proměněné nálady a takového charakteru hudby, jaký jim propůjčuje určitou neobvyklost a dále tak dotváří jejich smysl: Oproti poměrně stabilní harmonii předchozích zpěvních dílů se tu objevuje rychlý pohyb a vybočení do značně vzdálených tónin. Objevuje se užití frygického stupně a sledu mimotonálních dominant, který vyústí do velmi vzdálené H dur: Výchozí Des dur se i díky vedení hlasů chvilkově proměňuje v mollovou tóninu téhož stupně /ve funkci subdominanty k následujícímu, t. 35/, která s další taktovou dobou přechází do as-moll /stejnomená moll ke hlavní tónině písně/. Kontrast frygického vztahu (kvintakord A dur) pak dále umocňuje smysl slova *předivných* v t. 38, tato harmonie vyústí do E dur a v t. 39 pak do H dur, tedy tóniny velmi vzdálené. Enharmonickým přehodnocením *dis* na *es* (zpěvní hlas na slovech *mluviti budu*) a následným zazněním dominantního septakordu na Es je v t. 40 již navrácena výchozí hlavní tónina As dur. Představa zázračného a neobvyklého je tedy v t. 39-40 následována zvláštním doslovením, zhudebňujícím slova *mluviti budu*. Ta jsou uchopena recitujícím způsobem na opakovaném tónu *es* a je tak interpretován přímo jejich smysl a konkrétní představa *mluvy*.



Minimální dynamika a také volnější rytmy a pauzy v recitaci zpěvní linky tuto představu podporují. Společně s celkovým kompozičním řešením závěru této sloky (taktů 37-40) – nápadněji prací se zpomalením až zastavením vnitřního plynutí (*ritardando*, pomlky), dotvářejí onu textem evokovanou atmosféru pokory, mírnosti a úcty.

V následujícím t. 41 přímo nastupuje závěrečná, **pátá sloka**, tentokrát bez jakéhokoli odsazení mezihrou. Po *ritardandu* předchozí sloky je předepsáno *in tempo*, editorsky je přidáno pro zpěv *meza voce*. Konkrétní počet slabik si pravděpodobně vyžádal nástup zpěvu již na předtaktí k t. 41. Slova: „*A moc přehrozných skutků Tvých všichni rozhlašovali budou*“ jsou v t. 41- 44 zhudebněna volně citovaným tvarem zpěvní linky ze začátku předchozích slok. Zde se však neobjevují původní tečkované noty, dramatická slova tak znějí rázně na pozadí pravidelného rytmu zpěvu. Dalším prvkem, který dále dotváří dramaticky změněnou náladu („*A moc přehrozných skutků Tvých...*“), jsou opakované akordy v klavíru, které svými triolami připomínají tremolové chvění – tedy prostředek častěji užívaný k evokování dramatického. Dynamika zatím setrvává ve své mírnosti, zvláštním způsobem tak umocňuje dramatické vyznění smyslu zpívaných slov. Harmonické prostředky se po celou dobu zhudebnění závěrečné sloky do značné míry podílejí na zpřítomňování dramatického, vzniká zajímavý kontrast známé hudby ve zpěvní melodii a zcela jiné harmonizace, mnohdy značně drsného a tvrdého zvuku. Autor zde využívá rychlého pohybu, kde se souzvuky střídají téměř s každou taktovou dobou, kontrast vertikál značně vzdálených tónin (například enharmonicky zapsaná E dur v t. 41) i zahuštění zvuku v rámci dané vertikály za pomoci melodických tónů:

V t. 40 zní nejprve As dur, vedením hlasů přechází ve zmenšený septakord na tónu *h*, na 3. době zní tóny E dur zapsané enharmonicky, závěr fráze na slově *Tvých* v t. 42 se krátce dotkne f-moll, která je ještě zopakována v následujících t. 43, 44, střídavě s b-moll jako místním centrem v t. 44. Pocit spění kupředu a také drsnější zvuk sem vnášejí souzvuky, které jsou v t. 41-44 střídány se zmíněnými tonálními centry: Měkce malý septakord na poslední době t. 41, zmenšený kvintakord na *des* v kombinaci s tónem *c* zpěvního hlasu (t. 42, 2. doba), zmenšený malý septakord na *b* (t. 43, 1. doba).

Tato pohyblivá a zvukově obohacovaná harmonie nejen zpřítomňuje pozměněnou náladu, ale utváří také kontrast pro následující závěrečné projasnění a gradaci. Závěrečné: „...*i já důstojnost Tvou budu vypravovati.*“ již zní za výraznějšího zesílení dynamiky, ve zpěvní lince se objevují větší melodické skoky, které se v rámci celé písně dotýkají vůbec nejvyšších tónů (slova *budu vypravovati* v samotném závěru). Harmonie se stabilizuje na tóninách již bližších hlavní As dur: Zvláštní barvu propůjčuje melodickému a výrazovému vrcholu v t. 45 zastavení na Des dur a následná Ges dur (t. 46, tónina sníženého VII. stupně). Samotný

závěr sloky na slovech *budu vypravovati* je už vyveden směrem do hlavní tóniny As dur. Síla znějících slov je podpořena zpomalením pohybu (*ritardando* v t. 46), slova jsou výrazně deklamována a konkrétní uchopení slova *vypravovati* ještě jednou upomíná na představu mluvené řeči, jak tomu bylo už v závěru předchozí, čtvrté sloky (na slovech *mluviti budu*).

Jako znovu jednotící a doslovující prvek zní závěrečná **koda** klavíru, v níž je opět užito hudby ritornelu a která připomíná a navrácí základní radostnou a oslavnou náladu z počátku i průběhu písně. Ještě jednou také svou charakteristikou upomíná na úvodní představu, která díky této hudbě písní stále postupovala, a to onu *píseň novou*. Známa hudba se tu objevuje v původním, nezměněném tvaru a doslovena je jen závěrečnými opakovanými akordy v hlavní tónině As dur.

Celkově je píseň formována na základě strofického principu, první tři textové úseky jsou uchopeny pomocí stejné hudby, verš 145:5 pak novou hudbou. Zhudebnění závěrečného verše 145:6 začíná citací známé hudby slok předchozích a píseň pak uzavírá jiným, novým řešením. Tyto zpěvní sloky jsou vlastně poměrně krátké hudební úseky o šesti taktech, důležitou úlohu má vyvažující klavírní ritornel, kterým je celek písně provázán a rámován. Dvořák s ním pracuje diferencovaným způsobem, přílišné pravidelnosti zabraňuje například jeho vynecháním mezi 4. a 5. slokou, před 4. slokou zní pouze zkrácená varianta odvozené hudby.

Klavírní pásmo této písně má specifický charakter čtyřhlasé akordické sazby s pohyblivým basem často v protipohybu ke zpěvní lince a upomíná tak na generálbasový varhanní doprovod zpěvů chrámové hudby. Text, který přímo hovoří o *zpívání žalmů* a o *písně nové* je tedy zhudebněn způsobem, který mimo jiné právě na takový zpěv upomíná. Proti hrozící monotónnosti delší stroficky utvářené písně je užito variovaného opakování známé hudby, kontrastní předposlední a gradující závěrečná sloka. Hudba oné kontrastující čtvrté sloky jemně dotváří smysl zde zhudebňovaných slov a zároveň znamená kontrastní plochu v celkovém utváření písně, autor tedy řadil textové úseky pravděpodobně již s ohledem na plán kompozičního řešení písně.

Převládající živý a brilantní charakter této písně (jehož míra závisí samozřejmě na konkrétním pojetí interpretů) souvisí s jejím umístěním v závěru prvního vydaného sešitu Biblických písní.

## Práce se smyslem zhudebňovaného textu

V průběhu celé písně je především zpřítomňována základní radostná nálada oslavující Boha a jeho velikost. Nositelem této nálady a také sémantického významu *písně* je klavírní ritornel, v němž přímo zní hudebně dotvářená představa *písně* zmíněné úvodními slovy verše 144:9: „*Bože, píseň novou zpívati budu...*“. Celkově motorický charakter této písně dále umocňuje převládající náladu písně. Takto můžeme celkově charakterizovat první tři sloky, které zhudebňují slova: „*Bože! Bože! píseň novou zpívati budu Tobě na loutně, a žalmy Tobě prozpěvovati. | Na každý den dobrořečiti budu Tobě a chváliti jméno Tvé na věky věků. | Hospodin jistě veliký jest a vši chvály hodný, a velikost jeho nemůž vystižena býti.*“

Ve čtvrté sloce, zhudebňující slova : „*O slávě a kráse a velebnosti Tvé, i o věcech Tvých předivných mluviti budu.*“, Dvořák využívá nové hudby. Konkrétním tvarováním zpěvní melodie tu zdůrazňuje zaznění jednotlivých Božích atributů: *slávy, krásy a velebnosti*. Součinností mnoha prostředků pak dotváří smysl následujících slov: „*o věcech Tvých předivných...*“. Hudebně je také interpretována změna nálady těmito slovy evokovaná, prací s tempem vnitřního plynutí a dynamikou zde dochází až k určitému zastavení nad posvátností vycházející z těchto slov. Také smysl slov *mluviti budu* je interpretován způsobem jejich uchopení.

Smysl dramatických slov: „*A moc přehrozných skutků Tvých*“ zní v páté sloce za dramatizujícího tremolového opakování akordů v klavírním pásmu a interpretována je především zcela novým zvukem harmonických prostředků. Takové vyznění je zároveň poněkud relativizováno, že tato sloka působí již spíše finálním charakterem. Kromě toho skutečností, že je zde užito větší části známé hudby ve zpěvu (ač s novým harmonickým kontextem), pro posluchače spjaté s nekonfliktními představami a poklidně zářivou harmonií tří úvodních slok. Obdobně jako ve čtvrté sloce je i zde tvarováním zpěvní melodie a také pomocí klidnější harmonie ještě vyzdvíženo zaznění slov *důstojnost Tvou* (rovněž jeden z atributů Boha). A pokračující slavnostní atmosféry zní závěrečná slova: „*[... důstojnost Tvou] budu vypravovati.*“, jejichž uchopení ve zpěvním hlase evokuje mluvenou řeč a interpretuje tak přímo jejich smysl.

Závěrečný ritornel klavíru pak znovu připomíná základní náladu a představu *písně* znějící k oslavě Boha a Božího díla.

## 6. Slyš, o Bože, volání mé<sup>238</sup>

### Rozbor textu

Slyš, ó Bože! volání mé,  
pozoruj modlitby mé!

61:2 Slyš, ó Bože, volání mé,  
pozoruj modlitby mé.

Nebo jsi býval útočiště mé,  
a pevná věže před tváří nepřítele.

61:4 Nebo jsi býval mé útočiště,  
a pevná věže před tváří nepřítele.

Buduť bydleli v stánku Tvém na věky,  
schráním se v skrýši křídel tvých.

61:5 Buduť bydliti v stánku tvém na věky,  
schráním se v skrýši křídel tvých.

Bože! Bůh silný můj ty jsi,  
tebeť hned v jitře hledám,  
tebe žízní duše má,  
po tobě touží tělo mé,  
v zemi žíznivé a vyprahlé,  
v níž není vody;

63:2 Bože! Bůh silný můj ty jsi, tebeť hned  
v jitře hledám, tebe žízní duše má, po tobě  
touží tělo mé, v zemi žíznivé a vyprahlé, v níž  
není vody.

a tak, abych Tobě dobrořečil

63:5 A tak, abych Tobě dobrořečil, pokudž  
jsem živ, a ve jménu tvém pozdvihoval rukou  
svých.

a s radostným rtů prozpěvováním  
chválila by tě ústa má.

63:6 Jako tukem a sádlem sytila by se tu duše  
má, a s radostným rtů prozpěvováním chválila  
by Tě ústa má.

Pro zhudebnění v této písni Dvořák vybírá verše ze žalmů 61 a 63. Z těchto veršů zní určitá pokora a naladění se v meditaci, vyjádření lásky k Bohu a také díky v modlitbě.

<sup>238</sup> Verše žalmu 61: 2 a 5 jsou převzaty bez větších odchylek, odlišnosti jsou opět ve psaní velkých či malých písmen. Ve verši 61:4 Dvořák mění pořadí slov *mé útočiště* na *útočiště mé*, která pak utvářejí zakončení blízkí se rýmu – třikrát se objevuje zopakované slovo *mé*. Z verše 63:5 je použita pouze úvodní pasáž: *A tak, abych Tobě dobrořečil*. Zbytek verše (*pokudž jsem živ, a ve jménu tvém pozdvihoval rukou svých*.) Dvořák nevybírá. Podobně tak z verše 63:6 skladatel vybírá pouze závěrečné *a s radostným rtů prozpěvováním chválila by tě ústa má*.

Objevuje se prosba, ze které zní ujištění se, že i nadále nás Bůh bude chránit a provázet na každém našem pozemském kroku - i *před tváří nepřítele* nebo *v zemi žíznivé a vyprahlé, v níž není vody...* Určitá dramatizace se v textu objevuje právě se zmíněním tísnivých představ takovéto vyprahlé země. Závěr vybraných veršů tvoří opět proměněná nálada zbavená předchozí tísně – představa budoucnosti naplněné vděčností a radostí nad Boží ochranou a vedením, kdy zní *radostný zpěv* díky: „*a s radostným rtů prozpěvováním chválila by tě ústa má.*“

Skladatel nechává stranou příliš konkrétní obrazy žalmového textu a pro zhudebnění sestavuje taková slova, která různými způsoby několikrát artikuluje ono základní vyznění<sup>239</sup>.

## Analýza písně

Píseň začíná bez introdukce, přímým nástupem zpěvu i klavíru v hlavní tónině D dur a nízké dynamice a v celém taktu. Zpěv přednáší slova: „*Slyš, o Bože, volání mé, pozoruj modlitby mé!*“, která zde díky konkrétnímu hudebnímu uchopení nastolují atmosféru klidné a prozářené modlitby. (Ačkoli samotná slova by mohla znít dosti naléhavě až dramaticky.) Klavírní doprovod je utvářen jako čtyřhlasá sazba, jejíž vrchní hlas nejprve v t. 1-2 volně sleduje obrys zpěvní melodie. Následně je klavírní pásmo komponováno volněji a získává kontrapunktický charakter. Zároveň je provázáno se zpěvním hlasem v subtematické rovině, absorbuje do sebe některé jeho rytmické modely či tvary melodie a dále je rozvíjí. Celkově se klavírní pásmo v t. 1-10 pohybuje v relativně vyšší poloze a svým charakterem stále plynoucího předěva pomáhá zpřítomňovat základní náladu. Tvarování zpěvní melodie v t. 1-6 má zřetelně pentatonický charakter, zvukově je ale takový účinek skrytý za harmonizací běžnými blízkými tóninami, jako například G dur v t. 3.

V uchopení slov „*Nebo jsi býval útočiště mé...*“ v t. 5-6 dále pokračuje úvodní klidná nálada, artikulovaná slovy o Boží pomoci v minulosti. Nápadnější dramatizace se objevuje v t. 7-9 se slovy „*a pevná věže před tváří nepřítele.*“ Tvarování melodické linky zpěvu a vyklenutí výraznějšího vrcholu v t. 8 (na slovech *před tváří*) tu hudebně dotvářejí změnu nálady vzbuzenou textem. Toto vyznění je spoluutvářeno i prací s harmonickými prostředky a dynamikou (výrazný oblouk a *forte*).

Harmonie zde po předchozím klidu blízkých tónin hlavní D dur využívá napětí zmenšeného VII.

---

<sup>239</sup> Ve své bibli tyto žalmy zatrhuje modrou tužkou, běžnou tužkou pak poznamenává konkrétní výběr veršů či jejich částí.

stupně k následujícímu sextakordu D dur v t. 9.

Závěr tohoto úseku působí zvláštním otevřeným dojmem, což je dáno mikrotektonickými parametry a tvarováním zpěvní melodie a dosloveno až v následující mezihře klavíru.

Drobná dvoutaktová **mezihra** v t. 10-11 jednak doslovuje předchozí, jednak odděluje a připravuje nástup následujícího. Děje se tak pomocí minima hudebních prostředků – celkovým zklidněním a jakoby zastavením na opakovaném tónu *fis* v pravé ruce klavíru.

Zhudebnění slov „*Budu bydlet v stánku Tvém na věky, schráním se v skryši křídel tvých.*“ začíná v t. 12 a skladatel zde využívá některých motivů z předchozího úseku: Srov. t. 12 s t. 1 (především zpěvní hlas) a t. 13 s t. 5. Pokračuje zde nálada i celkový charakter předchozího úseku a zpřítomňovány jsou hudbou, která z něj vychází. Umístěním na výraznější vrchol je zdůrazněno zaznění slov *Tvém* (t. 13) a *skryši* v t. 15 („*schráním se v skryši křídel tvých*“), odkazujících na Božské a vysoké. Tedy představy vycházející z celého slovního spojení zhudebněného v t. 12-16. Teprve zde je i zpěvní melodie dovedena k pevně a stabilně působícímu závěru (t. 16). Klavírní pásmo je v tomto úseku celkově rozrůzněné, závěr v t. 15-16 ozvláštňuje arpeggiem a vydatněji působícími souzvuky. Harmonie t. 12-16 setrvává v hlavní tónině D dur a jí blízkých tóninách.

**Druhá mezihra klavíru** (t. 17-18) začíná s předpisem *in tempo* po předchozím zpomalení, pohybuje se opět v nízké dynamice a využívá podobně jako předchozí mezihra pouze jednohlasou melodii pravé ruky klavíru, po odeznění akordu levé ruky (t. 17) zcela osamocenou.

Po tomto odsazení začíná v t. 19 **druhý zpěvní díl**, v níž jsou uchopena slova: „*Bože! Bůh silný můj ty jsi, tebeť hned v jítře hledám,...*“. Jeho kontrastnější charakter je připraven již sestupem melodie klavíru v předchozí mezihře. Ze zvonivých výšin, ve kterých se dosud jeho vrchní hlasy pohybovaly, se dostává do nižší polohy a získává motorický charakter. Ono citově silné vyznání zhudebňovaných slov je tak uchopeno zvukově vydatnější hudbou, upomínající například na lyrickou árii: Mírná, kantabilní melodie zpěvu a rytmicky pohyblivější akordické pásmo opakovaných osmin v levé ruce klavíru. Pravá ruka zároveň v pomaleji plynoucích souzvucích sleduje zpěvní melodii. Harmonie sleduje hlavní harmonické funkce tóniny D dur.

V následujících taktech (t. 24-27) jsou obdobně uchopena slova: „*Tebe žízni duše má, po tobě touží tělo mé...*“. Stále je celkovým charakterem zhudebnění zpřítomňována základní nálada vycházející z textu, ono pozitivní vyznání. V pravé ruce klavíru je nadále sledována zpěvní melodie, levá ruka v osminových souzvucích obkresluje oblouky lomených akordů

dané harmonie. Mírně dramatičtější smysl sdělení „*Tebe žízní duše má...*“ autor hudebně nedotváří, koncentruje se spíše na zpřítomnění oné pozitivní citovosti. Díky takovému uchopení je tak pouze v jiném kontextu nasvětlován podobný smysl zhudebňovaných slov, která tu vlastně jinými prostředky sdělují vřelost vztahu k Bohu. Hudba zde dotváří další odstíny citu a nálady vzbuzené zhudebňovaným textem. Mírným náznakem posunu nálady určitou anticipací následujícího je rychlejší harmonický pohyb (změna harmonie vždy po dvou dobách), také častější uplatnění mollového tónorodu (t. 24-27) a vyústění do dominanty k následujícímu tonálnímu centru h-moll.

Celkový způsob řešení při zhudebňování slov: „*Bože! Bůh silný můj ty jsi, tebeť hned v jitře hledám, tebe žízní duše má, po tobě touží tělo mé...*“ v t. 19-27 pak také nechává silně zaznít následujícímu úseku, v němž se skladatel více věnuje hudebnímu dotváření smyslu slovních spojení:

Dramatičtější smysl slov: „*v zemi žíznivé a vyprahlé, v níž není vody;*“ je v t. 28-30 dotvářen pomocí napětí užitých harmonických prostředků a také chromatickým tvarováním melodické linky zpěvu. Taktům 28-29 dominuje chromatický sestup opakovaných tónů ve zpěvu a rychlý pohyb jeho podobně chromaticky posouvané harmonie. V závěru tohoto úseku v t. 30 podobně působí mollový tónorod subdominanty místního tonálního centra a závěr do stejné tóniny, jako byla výchozí - dominanta k h-moll.

Konkrétní harmonie t. 28-30: Fis dur – Cis dur – C dur – H dur – e-moll (=S) – Fis dur.

Vrchní hlas pravé ruky klavíru volně sleduje melodii zpěvního hlasu, klavírní pásmo je převážně akordické, s komplementárním osminovým pohybem rozložených akordů levé ruky, které v t. 30 v závěru tohoto úseku přecházejí do pravé ruky a pokračují v následující mezihře.

**Třetí mezihra klavíru** do značné míry vychází z mezihry první (srov. t. 31-32 s t. 10-11) a připravuje nástup **závěrečného zpěvního dílu**. Ten je utvářen jako zestručněná repríza, kde jsou znovu užity některé motivy z prvního dílu<sup>240</sup>, druhá část závěrečného dílu tu ale zní v zásadněji odlišném kontextu. Volně je citována hudba prvního dílu - známá hudba je tak s obměnami použita k uchopení textu, který také znamená určitým způsobem návrat, a to k výchozí náladě a obrazům oslavujícím Boha. Zde v závěru písně pak k představě budoucí vděčnosti a radostného zpěvu, který Boha oslavuje.

Harmonie závěrečného dílu setrvává v hlavní tónině D dur a tóninách jí blízkých. Na zhudebňování důležitého slova *chválila* v t. 37 je síla jeho zaznění podpořena přímým

---

<sup>240</sup> Viz zhudebňování slov „*Slyš, o Bože, volání mé, pozoruj modlitby mé! Nebo jsi býval ...*“ v t. 1-5. Také závěr z t. 15-16.

nástupem zmenšeně malého septakordu VII. stupně k následujícímu tónickému kvartsextakordu (t. 38) který je opět vystřídán dominantou k hlavní D dur a touto tóninou. Umístěním na vrchol je zde zdůrazněno významově stěžejní slovo *chválila* (t. 37). Konkrétnější představa *radostného prozpěvování* je hudebně interpretována (anticipována) nejprve v klavíru od t. 35, kde se objevuje náhlá zdobnost, pohyblivost a zvuková vydatnost. Takové řešení zároveň koresponduje s finálním charakterem tohoto místa. V t. 37-39 pak již nápadněji vystupuje specifický klavírní doprovod s arpeggiovanými rychle se střídajícími souzvuky, který sem vnáší představu pěvce hrajícího zároveň na doprovodný strunný nástroj. Obraz zpěvu – *prozpěvování* – je tak hudebně zpřítomněn. Podobně tak můžeme několikerým způsobem vysvětlit oktávový vzestup ve zpěvu v samotném závěru (t. 39). Můžeme jej chápat jako ryze hudební, ozvláštňující zakončení, i jako poslední ze způsobů, jak v této písni hudebně interpretovat smysl textu – a to představu *Božských výšin*, k nimž se *radostně zpívající hlas* na závěr obrací.

Zvláštnost samotného závěru písně ještě podtrhují vyvažující, v nízké dynamice sestupující akordy hlavní tóniny D dur v klavíru, které zároveň tvoří velmi krátkou, dvoutaktovou **rodu** (t. 40-41).

Píseň je celkově utvářena jako prokomponovaná forma o třídílném půdorysu. Část hudebního materiálu exponovaného v prvním dílu je pak užita ve třetím dílu, střední díl využívá hudbu z prvního dílu odvozovanou a výrazněji se liší v utváření klavírního pásma (levé ruky). V průběhu celé písně prostupují motivy ze zpěvu také klavírním doprovodem, který je na jejich základě utvářený.

### **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Celkově je základní vřelá, pozitivní a citem naplněná nálada zhudebňovaného textu interpretována a zpřítomňována pomocí nekomplikované a relativně klidné harmonie; také díky barevné charakteristice a kvalitám klidné a zářivé D dur. Celá píseň pak zní jako pozitivní vyznání víry a vztahu člověka k Bohu.

Základní nálada v průběhu písně prochází několika proměnami, které jsou hudebně dotvářeny. Zpřítomňovány jsou také některé konkrétnější představy: Pomocí výšky klavírního pásma v prvním a zčásti i třetím dílu je evokována představa *Božského a vysokého*, která je díky hudebnímu uchopení přítomna od samotného začátku písně. Ve středním dílu je niterné a citově silné vyznání vyzpíváno pomocí hudby připomínající lyrickou árii. Doprovod se také pohybuje v nižší poloze, neboť zde hovoří spolu se zpěvem z našeho lidského a pozemského pohledu a prostřednictvím lidských citů. Dramatizace vzbuzená slovy *před tváří nepřítele* či hovořící o *vyprahlé zemi bez vody* je hudebně



dotvářena za pomoci harmonických prostředků a také způsobem tvarování zpěvní melodie (Nezpěvný skok opisující disonantní harmonii či v druhém případě sestupná chromatika.). Závěrečný díl zpěvu navrácí výchozí náladu nesenou slovy podobného smyslu, která vyjadřují díky za pomoc budoucí. Celkově radostné vyznění je dále dotvářeno užitím známého hudebního materiálu, který v této zestručněné podobě získává veselejší a kantabilnější charakter. Konkrétní obraz *radostného prozpěvování* je zpřítomněn také za pomoci hudební ilustrace hry na strunný nástroj, která je užitá v klavíru.

Harmonický plán ve velkém jemně sleduje náladu evokovanou textem a její proměny, dotváří mírné zneklidnění (na slovech: „*Tebe žízni duše má, po tobě touží tělo mé*“) i zásadnější dramaturgii (se slovy: „*...v zemi žíznivé a vyprahlé, v níž není vody;*“) a dovádí píseň k radostnému závěru („*a tak, abych Tobě dobrořečil a s radostným rtů prozpěvováním chválila by tě ústa má.*“).

Smysl konkrétních slov či slovních spojení je hudebně dotvářen méně často, vedle zmíněné ilustrace zpěvu a hry na doprovodný strunný nástroj tak můžeme například chápat konkrétní uchopení slov v *stánku Tvém* a v *skryši křídel tvých* v závěru prvního dílu.

V utváření zpěvní melodie nalezneme určité modální znaky, a to pentatonické pasáže. V této písni tak zní, ač méně nápadně a spíše mezi řádky, určité evokování exotického vycházející z textu, jenž hovoří o dávné biblické krajině a letmo zmiňuje minulé příběhy.

## 7. Při řekách babylonských<sup>241</sup>

### Rozbor textu

Při řekách babylonských  
tam jsme sedávali a plakávali,  
rozpomínajíce se na Sion.

137:1 Při řekách babylonských,  
tam jsme sedávali, a plakávali,  
rozpomínajíce se na Sion.

Na vrbí v té zemi  
zavěšovali jsme citary své

137:2 Na vrbí v té zemi  
zavěšovali jsme citary své.

a když se tam dotazovali nás ti  
kteříž nás zajali,  
na slova písničky říkájící;

137:3 A když se tam dotazovali nás ti,  
kteříž nás zajali, na slova písničky, (ježto jsme  
zavěsili byli veselí,) říkájící:

Zpívejte nám některou píseň Sionskou:

Zpívejte nám některou píseň Sionskou!  
odpovídali jsme:

Kterakž bychom mohli zpívati  
píseň Hospodinovu  
v zemi cizozemců?

137:4 Kterakž bychom měli zpívati píseň  
Hospodinovu v zemi cizozemců?

Jestliže se zapomenu na Tebe  
O Jeruzaléme, O, zapomeniž i  
pravice má umění svého.

137:5 Jestliže se zapomenu na tebe,  
ó Jeruzaléme, zapomeniž i pravice má.

Dvořák pro tuto píseň zvolil prvních pět veršů žalmu 137, který hovoří o babylonském zajetí. Jejich pořadí zachovává; verše 137:6-9 s konkrétními obrazy hrůz, jaké by babylonští za své skutky zasloužili, už autor nevybírám.

Z celého zhudebňovaného textu zní stesk po ztracené vlasti, po domově. Když si uvědomíme okolnosti vzniku tohoto písňového cyklu, pak je možné, že i výběr veršů z

---

<sup>241</sup> V č. 7 se opět objevují odchylky textu od žalmových veršů v rovině interpunkce a v psaní velkých a malých písmen (*zapomenu na Tebe*). Z verše 137:3 skladatel vynechává vložený komentář (*ježto jsme zavěsili byli veselí*). V původním verši 137:4 nalezneme tvar *měli*, u Dvořáka *mohli*. Výrazněji pak skladatel upravuje slova z verše 137:5 – dvakrát zazní zvolání: „*O, Jeruzaleme, O*,“...

Oproti novodobé edici obsahovala Dvořákova Bible ono *odpovídali jsme* ve verši 137:4 a v závěru verše 137:5 slova *umění svého*.

tohoto žalmu může zračit autorovy osobní prožitky.<sup>242</sup>

Oproti jiným Dvořákem vybraným žalmům není žalm 137 pouze intimní duchovní lyrikou a osobním vyznáním a prosbou, ale obsahuje i mnohé epické prvky. Slova upomínající na babylonské zajetí mluví již v úvodu se značnou emocionální silou: „*Při řekách babylonských, tam jsme sedávali a plakávali, rozpomínajíce se na Sion.*“ Následně je reprodukován dialog mezi těmi, „*kteříž nás zajali*“ a mluvčími – zde v 1. osobě plurálu. Žádost „*Zpívejte nám některou píseň Sionskou,*“ je vystřídána pevně znějícím přesvědčením, že to tak nesmí být. Posvátná *píseň Hospodinova* i jeho lid jsou silně vztaženy právě na ono konkrétní území ztracené vlasti. V závěru pak zní silné prohlášení mluvčího subjektu, které se podobá přísaze, o tom, že ani toto sepětí ani vzpomínka na Jeruzalém jako symbol domova nesmí být nikdy zapomenuty. Úvodní citově působivá slova tedy přecházejí v líčení rozmluvy a vyústí v rovněž silné prohlášení, kde je původní smutek a stesk přeměněn v sílící rozhodnost.

## Analýza písňe

Píseň uvozují dva takty **introdukce** klavíru, kde pravá ruka hraje držený kvartsextakord c-moll a v levé ruce zní vylehčený doprovod tónického stupně a sestupných příznávek. Dvoutaktí probíhá ve slabé dynamice a tříosminovém taktu, s předpisem *Andante*.

V t. 3 nastupuje v mírné dynamice zpěvní hlas, s editorsky připsaným pokynem *p*. Slova „*Při řekách babylonských, tam jsme sedávali a plakávali, rozpomínajíce se na Sion.*“ jsou zhudebněna v t. 3-13 na ploše hudby celkově mírného charakteru. Klavír zde pokračuje ve střídavém způsobu doprovodu uvedeného v introdukci, který dále obměňuje. Vokální linka do sebe vstřebává motiv z levé ruky klavíru (srov. t. 4 ve zpěvu s příznávkami l. r. klavíru). Ačkoli smysl slov je zde značně emocionálně působivý, je v celém tomto úseku text uchopen tak, že je především výrazně deklamován. Zároveň celková mírnost hudebního uchopení dotváří jím vzbuzenou stísněnou náladu. V t. 7-8 je za pomoci harmonických prostředků a způsobu tvarování zpěvní melodie hudebně interpretován smysl slova *plakávali*: Melodický pokles v této rytmizaci a harmonie c-moll společně dotvářejí emocionální sílu a smutný smysl tohoto slova.

Melodický protihlas v pravé ruce klavíru (t. 8-9) mírně hudebně dotváří představu jakéhosi vzlyku a pláče, následně pravá ruka klavíru vyzpívává cit a náladu evokovanou

---

<sup>242</sup> DÖGE 1997, s. 282-283

zhudebňovanými slovy.

Harmonie v t. 1-14 sleduje dvakrát cestu mírného harmonického pohybu, z c-moll do paralelní Es dur. V tomto dílu je z původní oscilace mezi těmito tóninami v závěru postupně ustanovována Es dur jako nové tonální centrum.

Až postupně a po opakovaném poslechu - ve spojení s konkrétními následně zpívanými slovy získávají příznávky v levé ruce klavíru v úvodním dílu ještě další významovou rovinu – poměrně nenápadně totiž upomínají na zvuk zatím pomalého a mírného drnkání na strunný nástroj a anticipují tak a hudebně interpretují představu evokovanou textovými obrazy následujícího úseku: „*zavěšovali jsme citary své*“, ..., „*slova písničky*...“

V t. 15 začíná **druhý zpěvní díl**, úsek s vydatnějším doprovodem v klavíru, kde opakované trojzvuky v obou rukách zahušťují celkový zvuk. Pokračující vyprávění: „*Na vrbí v té zemi zavěšovali jsme citary své, a když se tam dotazovali nás ti, kteříž nás zajali*,...“ tu získává charakter lyrické árie (i díky konkrétnímu řešení zpěvní melodie) respektive ariosa - s výraznějšími skoky zpěvní melodie např v t. 20-24. Hudba dále nechává především vyznít výrazné deklamaci zhudebňovaných slov, ve spojení s nimi již výrazněji zpřítomňuje stále trvajících náladu, naplněnou citem a steskem po domovině. Hudba zde také dotváří představu vycházející ze slov o cizí zemi i tušení zvláštní a exotické hudby zmíněné zatím jen mezi řádky ( v *té zemi zavěšovali jsme citary své*): Smysl zhudebňovaného textu je dotvářen v rovině tónového materiálu zpěvní melodie. Ta má určitý modální, pentatonický charakter a osciluje (v rámci Es dur) se spodní tercií C, která sem jednak vnáší náznak harmonie c-moll a jednak zvláštní průběh melodie, sledující obrys měkce malého septakordu na tónu c.

Zvuková stránka je ozvláštňována i obohacováním harmonie ve vertikále a takto vzniklá zvláštní barva propůjčuje tomuto úseku citovější a dramatictější působení. Průchodným vedením hlasů zazní v t. 17 dramatictější znějící zvětšený kvintakord. V t. 18 zní průtažně tóny zmenšeně malého septakordu, *f, as, ces, es*.

V t. 20-28 jsou zhudebňována slova: „*a když se tam dotazovali nás ti, kteříž nás zajali, na slova písničky říkajíce*:...“ Způsob jejich uchopení hudebně interpretuje jejich smysl a představu mluvy (žalмовá slova zde vlastně reprodukuje průběh rozhovoru). Předchozí kantabilita je nahrazena častým užitím opakovaných tónů ve zpěvu, které plynou ve volnějším rytmu a jejich změny, přechody, se pohybují po větších skocích. Fermatou, dynamikou i tvarováním zpěvní linky je v t. 24 zdůrazněno obsahově důležité slovo *zajali*, které takovým uchopením získává i určitý jinak nevyslovený emocionální náboj. V tento okamžik se také zastavuje dosud plynoucí motorické pásmo klavíru a v následujícím čtyřtaktí (t. 25-28) je utvářeno jako čtyřhlasá akordická sazba. Toto zpomalení vnitřního

plynutí dále podporuje výrazné zaznění zpívaných slov: „*na slova písničky, říkající:*“ Po strohých opakovaných tónech se již v t. 24, nápadněji pak v t. 26 na slově *pi-sni-čky* ve zpěvu objevuje tečkovaný rytmus, který přináší nepatrně kantabilnější charakter. Toto slovo, rovněž obsahově důležité, je tak mírně zdůrazněno a zároveň je tak dotvářen jeho smysl.

V t. 20-28 probíhá rychlejší harmonický pohyb, využito je melodických tónů a zvláštnosti rozvádění takto vzniklých disonancí. Celkově zde harmonie podporuje pocit spění kupředu; v úseku t. 20-24 výrazněji vystupuje mollový tónorod, který jemně kontrastuje s předchozím (*Na vrbí v té zemi...*, t. 15-19), i následujícím a nechává především silně zaznít zastavení harmonického pohybu a projasnění v C dur – od t. 29.

Konkrétně: Průchodné disonance v t. 20 vyústí do f-moll (t. 21) kombinovanou s tóny následujícího dominantního septakordu na B (t. 22). Následně přímo nastupuje dominantní septakord k C, rozvedený ale do souzvuku kombinujícího tóny f-moll a As dur (vůči tonálnímu centru Es, t. 26) tedy v subdominantním vztahu respektive tónina subdominantního charakteru. Závěr v t. 28 pak vyústí do přímého nástupu dominanty k následujícímu tonálnímu centru C. Takty 20-28 tak určitým způsobem upomínají na recitativ, který přináší uvozující věty a shrnuje informačně bohatý epický text za stálého pocitu spění kupředu, který je tu vybudován právě rychlým harmonickým pohybem, zmíněnou prací s rozváděním disonancí a vedením hlasů.

S t. 29 začíná další kontrastní část, v níž jsou uchopena slova přímé řeči: „*Zpívejte nám některou píseň Sionskou,*“. Hudba zde mnoha prostředky dotváří představu zpěvu evokovanou textem, také posun nálady těmito slovy vzbuzený: Živější charakter vychází už s pokynu *Piu mosso*. Společně zde působí harmonické prostředky – projasnění do C dur, silná dynamika a také způsob tvarování zpěvní melodie již v samotném začátku t. 29.

Kantabilita melodické linky zpěvu v t. 29-34 hudebně interpretuje smysl těchto slov (*zpívejte, píseň*). Do klavírního pásma se navrácí pohyb opakovaných akordů v šestnáctinách (levá ruka), pravá ruka podporuje rozezpívanou zpěvní melodii a v t. 33-34 svým arpeggiem upomíná na představu doprovodného nástroje při zpěvu písní.

V t. 35-36 následuje krátké zastavení (*Meno mosso*) s Dvořákem vloženými slovy: „*odpovídali jsme:*“, které se opět uzavírá se do dominanty k C dur. Zpěvní hlas recituje slova na opakovaných tónech a interpretuje tak mimo jiné představu mluvy v kontrastu s předchozím kantabilním úsekem, v němž dominovala slova *zpívejte a píseň*.

V C dur a s předpisem *Tempo I* pokračuje další část (t. 37-43), kde je opět uchopena přímá řeč: „*Kterakž bychom mohli zpívati píseň Hospodinovu v zemi cizozemců?*“. V t. 37-38 je nejprve hudebně dále interpretována představa mluvy, a to obdobnými prostředky jako v t.

20-28 či předchozím dvoutaktí t. 35-36. Se slovem *zpívati*, které je obsahově důležité a je rytmicky i melodicky zdůrazněno, sem začíná vstupovat náznak kantability (t. 38). Doprovod je redukován na velmi mírný – v klavíru zní prostý opakovaný trojzvuk v osminové rytmizaci. Následně už jsou pro zhudebnění určující slova *píseň Hospodinovu*: Tvarování zpěvní melodie v t. 39-40 se svou prostou kantabilitou a variováním krátkého motivku přímo dotváří smysl slova *píseň*. Zajímavý významový odstín dává slovnímu spojení *píseň Hospodinovu* pentatonický charakter zpěvního hlasu – v němž jako by zněla nějaká zvláštní a exotická hudba či píseň. Představa zvláštní hudby a zpěvu s doprovodným strunným nástrojem je také evokována dvaatřicetinovými ozdobami v pravé ruce klavíru (t. 39, 40). Také do jisté míry ostinátním charakterem doprovodu v levé ruce a statickou prodlevovou harmonií místního tonálního centra C dur. Závažnost smyslu celkového sdělení (*Kterakž bychom mohli...*) zní z uchopení následujících slov: „*v zemi cizozemců*“ (t. 41-43), která jsou uchopena většími melodickými skoky se zatěžkanějším rytmem, za postupného zpomalování (*rit.*) a harmonie mollového tónorodu. Harmonie tu po předchozí prodlevě C rychleji střídá tóninu a-moll a závěr do dominanty k C dur.

V t. 44-60 pak zní rozsáhlejší závěrečná kontemplace subjektu, hovořícího zde již v singuláru: „*Jestliže se zapomenu na tebe, O Jeruzaléme, O, zapomeniž i pravice má umění svého.*“ Představa vzdálené vlasti, ačkoli je zde konkretizována symbolem Jeruzaléma, je zpřítomněna hudbou, která upomíná na českou lidovou píseň:

Zvláštní citovost a barevná působivost je umožněna užitím pohyblivé a bohatší harmonie: Takty 44-46 míří přes mollovou dominantu *f* do dominantní B dur (přímým nástupem mimotonální dominanty - k f-moll v t. 44). V taktech 47-50 je modulováno zpět do hlavní tóniny Es dur, rovněž s využitím rychlejšího pohybu a bohaté harmonie souzvuků řetězce mimotonálních dominant: Zmenšený kvintakord k Es vyústí (t. 47) do dominantního septakordu na tomto stupni (t. 48), zmenšeně malý septakord *f, as, ces, es* (t. 49) pak do kvartsextakordu Es dur (t. 50). Slova „*Jestliže se zapomenu na tebe*“ jsou uchopena tak, že jsou především výrazně

deklamována a o to silněji může působit zmíněná konkrétnější představa rodné vlasti a její hudby. V taktech 47-50 je na slovech: „*O, Jeruzaléme, O, ...*“ naopak vyzpíváván cit vzbuzený textem této části: Výrazně je zpomalováno tempo vnitřního plynutí, probíhá obrovská gradace dynamiky, kterou v maximální míře podporuje klavírní pásmo se svým výrazným zahuštěním. Druhé zaznění zvolání *ó* je také posunuto a umístěno na melodický i dynamický vrchol písně v t. 50.

Závěrečné prohlášení „*zapomeniž i pravice má umění svého.*“ již zní jakoby po urovnání exaltované nálady a získává tak ještě větší rozhodnost a vnitřní přesvědčivost. Slova jsou opět výrazně deklamována a Dvořákovo uchopení tu také zpřítomňuje představu mluvené řeči. Hudba svým celkovým charakterem dotváří probíhající uklidnění citů a nechává silně zaznít výpovědi tohoto prohlášení. Také harmonie je zde klidnější, pracuje se střídáním hlavní *Es dur* s jejím II. stupněm *f-moll*. Právě toto závěrečné prostřídávání klidně působící hlavní tóniny s mollovou harmonií zároveň onen klid relativizuje a propůjčuje zpívaným slovům také jistou stále přetrvávající závažnost.

Jako  **kodu**  klavíru můžeme chápat t. 56-60, kde klavír *in tempo* nastupuje přepojeně pod zpěvním hlasem a ve své pravé ruce doslovuje motivickou odpověď ke zpěvu (srov. t. 55-56 zpěvu s t. 57-58 ve vrchním hlase klavíru). Následující držené akordy už pouze upevňují závěr v tónině *Es dur*.

Píseň je utvářena jako prokomponovaná forma o čtyřech dílech. Ty jsou řazeny za sebou a každý přináší novou hudbu, která je zároveň určitým způsobem spjatá s hudebním materiálem ostatních dílů, a píseň je takto sjednocována. Konkrétně hudba zpěvního hlasu v první části druhého dílu přejímá do značné míry diastematiku zpěvní linky z prvního dílu, oba díly tedy mají určitý podobný tón. Tudíž i modalita zpěvního hlasu, která více vystupuje do popředí v druhém dílu je přítomna již v začátku písně. Třetí díl probíhající v *C dur* je hudebně samostatnějším světem a díky zpívaným slovům (*Zpívejte nám...*) se tu proměňuje i celková nálada. Závěr posledního, čtvrtého dílu, pak do značné míry vychází z druhé poloviny druhého dílu (srov. t. 51-56 s t. 23-28) – tedy z části, v níž je díky hudebnímu uchopení evokována mluvená řeč.

Pásmo klavíru někdy předjímá motivy užité dále ve zpěvní melodii, jindy je doslovuje; celkově je v této písni klavír relativně samostatným pásmem, které se především podílí na dotvářené náladě případně nechává rozeznít hudební ilustraci. Širokou škálu prostředků, které hudebně interpretují smysl textu, pak najdeme ve zpěvní lince a v práci s ní.

Mikrotektonické utváření písně je velmi volné a nepravidelné, vychází z prozaické struktury žalmového textu a jemně deklamuje jeho slova.

Ve vnitřně velmi pestrém celku písně<sup>243</sup> se spolu s dílčími částmi střídá také specifický zvuk, určitá barevnost vlastní vždy danému dílu, přesněji určitému celku zhudebňovaného textu: Druhý díl jakoby citově silněji artikuluje pokračující sdělení a evokuje představu operní hudby – lyrické árie<sup>244</sup> („Na vrbí v té zemi“...). V momentě, kdy v textu mluví přímou řeší věznilé, se zvuk proměňuje. Podobně tak s následující odpovědí (... „odpovídali jsme: *kterakž bychom mohli*“...) a ještě jednou s obratem do promluvy v první osobě singuláru v závěru písně („*Jestliže se zapomenu...*“).

## Práce se smyslem zhudebňovaného textu

V průběhu písně jsou pestrým způsobem střídány a prolínány různé principy hudebního dotváření smyslu textu. V prvním dílu je to především zpřítomnění smutné nálady naplněné steskem po ztracené vlasti, vyjádřené slovy: „*Při řekách babylonských, tam jsme sedávali a plakávali, rozpomínajíc se na Sion.*“ V pozadí zní mírná hudební ilustrace posmutnělé hry na doprovodný nástroj<sup>245</sup>.

Epické vyprávění druhého dílu je uchopeno nejprve tak, že umocňuje cituplnou náladu, následně hudebně interpretuje představu mluvy právě zahájeného prostředkovaného dialogu mezi lidem sionským a jeho věznilé („*a když se tam dotazovali nás ti kteříž nás zajali, na slova písničky říkajíc: Zpívejte nám některou píseň Sionskou! odpovídali jsme:...*“). Oběma částem následně přímé řeči – i výzvě ke zpěvu i odpovědi mluvčích – pak dominuje hudební dotváření smyslu slov *zpívejte, zpívat a píseň*, na pozadí hudbou prostředkované nálady naplněné citem ke ztracené vlasti.

Ze závěrečného prohlášení mluvčího o nemožnosti zpronevěřit se posvátným zpěvům své země nejprve zní hudební interpretace představy rodné země a její tradiční hudby.

Následována je silným vyzpíváním poněkud komplikovaných citů – láska, stesk, obava, vzdor... : „*O Jeruzaléme, O,*“. Samotná závěrečná promluva: „*Zapomeniž i pravice má umění svého.*“ je uchopena obdobně jako pasáže evokující mluvenou řeč, kompoziční řešení tu zároveň nechává s velkou silou zaznít ono působivé prohlášení. Zároveň je tu hudebně utvářeno celkové zklidnění předchozí exaltované nálady.

V písni se tedy střídají plochy, které hudebně dotvářejí představu mluvy s plochami, v

<sup>243</sup> O. Šourek si rovněž všímá této pestré rozrůzněnosti písně, která je zároveň jednolitým celkem: ŠOUREK 1930, s. 195

<sup>244</sup> Na této představě se podílí i harmonické prostředky – užití zvětšeného kvintakordu, který tu svým zvukem působí zčásti jako frygický stupeň, podobně jako v písni č. 3

<sup>245</sup> M. Beckermanovi připomíná tento úsek v klavíru naopak *smuteční pochod*. - BECKERMAN 2003, s. 157  
J. Borecký říká, že 'doprovod tu maluje zvuky nebelu' - BORECKÝ 1912, s. 304



nichž jsou zpřítomňovány představy zpěvu a písní.

Doprovodný nástroj pěvce, zde *citary*, je zprostředkován hudební ilustrací hry na něj.

Představa hudby ztracené vlasti, ale také oné cizí země, kde se sionský lid nachází nyní, je dotvářena užitím různých exotismů: Konkrétního tónového materiálu (modalita), tvarováním melodické linky zpěvu či ostinátem a prodlevovou harmonií. Zároveň v této funkci nalezneme hudbu, která přímo evokuje českou lidovou píseň. Vzhledem ke kontextu vzniku Biblických písní se zdá být pochopitelné, že se tu Dvořákovi tato představa spojuje s hudbou jeho dočasně ztracené vlasti.

## 8. Popatříž na mne a smiluj se nade mnou<sup>246</sup>

### Rozbor textu

Popatříž na mne, a smiluj se nade mnou; neboť jsem opuštěný a ztrápený.	25:16 Popatříž na mne, a smiluj se nade mnou, neboť jsem opuštěný a strápený.
--	--

Soužení srdce mého rozmnožují se,

z úzkostí mých vyved' mne.

Smiluj se nade mnou!

25:17 Ssoužení srdce mého rozmnožují se, z

úzkostí mých vyved' mne.

Viz trápení mé a bídu mou

a odpusť všechny hříchy mé.

25:18 Viz trápení mé a bídu mou, a odpusť

všecky hříchy mé.

Ostříhej duše mé a vytrhni mne,

ať nejsem zahanben;

neboť v tebe doufám!

25:20 Ostříhej duše mé, a vytrhni mne,

ať nejsem zahanben, neboť v tebe doufám.

Pro tuto píseň Dvořák vybírá z celého rozsáhlejšího žalmu 25 několik málo veršů, které jsou velmi subjektivní a citově působivé. Stranou tak zůstávají opakované a jinými slovy artikulované „běžné“ prosby a vyznání<sup>247</sup>.

Celý text písně je přímou prosbou o smilování a ochranu, která zní z hlubin trápení lidské duše a promlouvá k Bohu. Stálá nálada smutku bez větších proměn je vyjadřovaná

<sup>246</sup> Mírnější odchylky v textu č. 8 od původního žalmového textu se týkají jednak pravopisu konkrétních slov (ztrápený X strápený, soužení X ssoužení), jednak interpunkce. Nápadnější změnou je zopakování prosby *Smiluj se nade mnou* z původního verše 16 také mezi verši 17 a 18.

<sup>247</sup> Konkrétní výběr veršů byl pravděpodobně takto upřesněn po další úvaze, modře jsou v Dvořákově bibli označeny verše 25:16-22, tužkou zakroužkovány pak již ty v písni použité.

postupně různými slovy. Neobjevuje se žádná pestřejší obraznost, text je především naléhavou a intenzivní modlitbou, v závěru vyvedenou do světlejších tónů představ v onom ujišťujícím se: „*neboť v tebe doufám.*“, které prosbám vždy jakoby přidává váhu a zdůvodnění.

První dva vybrané verše jsou rámovány prosbou o smilování, kterou Dvořák po slovech: „*z úzkostí mých vyved' mne.*“ znovu opakuje. V těchto verších (25:16, 17) jsou líčeny duševní stavy mluvčího subjektu, zmíněno je trápení a zoufalství. Verš 25:18 znovu žádá Boha: „*Viz trápení mé a bídu mou*“ a prosí o odpuštění všech hříchů. V závěrečném verši 25:20 zní prosba o ochranu a vyvedení ze špatného, uzavřená prohlášením víry a naděje: „*neboť v tebe doufám.*“ Takto je přetrvávající nálada a emocionalita v závěru mírně pozměněna, zde se již objevuje pocit v naději očekávané opory.

## Analýza písně

Dvoutaktová **introdukce** uvádí píseň v celém taktu a mírném tempu (*Andante*). Klavír uvádí v pravé ruce motiv sestupného tetrachordu stupnice as-moll, akordy spodních hlasů utvářejí harmonii *des* (S+6) a následně dominanty *Es dur*. Nástup klavíru je akcentován (*fz*) v silnější dynamice, druhé zopakování motivu v t. 2 již probíhá v slabé dynamice. Tradiční prostředek nápadného melodického sestupu, zde s mollovým charakterem melodie a spolu s utlumenou temnější barvou užitých tónin nastoluje náladu smutku a obav a anticipuje tak sdělení slov v dalších taktech<sup>248</sup>.

Zpěvní hlas nastupuje v t. 3 a přednáší slova prosby: „*Popatřiž na mne a smiluj se nade mnou,*“. Hudba je redukována pouze na melodickou složku, kdy klavír v obou rukách jednohlasem v unisonu oktávově zdvojuje čtyřtónový sestup zpěvu – *hlavní motiv* této písně. Smysl slov a jejich emocionální náboj tak znějí s maximálním účinkem. Intimní atmosféra pokorné prosby je umocňována velmi nízkou dynamikou. Slova „*neboť jsem opuštěný a ztrápený.*“ znějí v t. 5-8. Prostá zpěvní melodie evokující mluvenou řeč je celkově utvářena do vyvažujícího vzestupu, zaznění emocionálně silného slova *ztrápený* (t. 7-8) je zdůrazněno právě v rovině tvarování melodie zpěvního hlasu, ale také pomocí silné dynamiky. Harmonické prostředky spoluutvářejí působivost citově silných slov, především prací s pohybem a barevnou charakteristikou. Harmonie (t. 5-8) se pohybuje poměrně rychle po tóninách zajímavých barev: *Ces* /paralelní *dur* jako místní tonální centrum– *Ges* /místní dominanta/– *des* /II. stupeň/ – *des+6* /mollová subdominanta s přidanou sextou již k hlavní

<sup>248</sup> Vystižení nálady neobvyklou tóninou a 'postaru tvarovanou melodickou linkou' si všímá i O. Šourek - ŠOUREK 1930, s. 195

as-moll) – dominantní Es dur.

Klavírní dvoutaktí, přepojené již pod zpěv v t. 8, využívá kvartový vzestup zpěvu z t. 7, který zněl na slovech *a ztrápený*, a kombinuje jej s hudbou citovanou z introdukce - čtyřtónovým sestupem úvodního motivu (a to dvakrát, s posunem o oktávu níže v následujících t. 9-10).

Také t. 10-12 se slovy: „*Soužení srdce mého rozmnožují se*,“ využívají hlavní motiv (srov. s t. 3-4), známá hudba zde uchopuje slova podobného, ale citově již silnějšího smyslu. V klavíru se objevuje obdobné řešení, kdy obě ruce zdvojují zpěvní hlas, v t. 12 je dílčí zesílení (*cresc.*) podpořeno artikulací klavíru.

Od t. 13 hudba do určité míry vychází z hlavního motivu (stále je tu nějaká podoba sestupného tetrachordu), zároveň ale působí jako nová, především díky řešení harmonie, augmentovanému rytmu a zastavení pohybu v klavírním pásmu. V t. 13-19 uchopen text: „*z úzkostí mých vyved' mne*.“, přičemž hned začátek tohoto úseku hudebně silně dotváří smysl slova *úzkostí*: Užito je přímého nástupu zmenšeného septakordu VII. stupně k následující fis-moll v silné dynamice, který umocňuje účinek zaznění tohoto slova. V rovině harmonie způsob řešení v následujících t. 14-15 také vychází ze smyslu slov – harmonické projasnění závěru z fis-moll přes Cis dur do D dur, s dobře vnímatelným účinkem uklidnění a setrvání v této tónině po předchozím pohybu a pocitu směřování, hudebně dotváří smysl slov „*z úzkostí mých vyved' mne*.“. Toto setrvání je dále doslovováno v klavíru - přepojeném trojtaktí t. 15-17. Obsahová důležitost slov „*z úzkostí mých vyved' mne*.“ je patrná z jejich zopakování skladatelem v t. 17-19. Využit je tu onen pozměněný (augmentovaný) tvar hlavního motivu ve zpěvu v transpozici o sekundu níže a v harmonii probíhající z A dur přes E a Fis do As dur (krátce t. 19) a do des (subdominanta s přidanou sextou), jak ji známe z harmonizace hlavního motivu. (Klavír totiž v t. 19-21 pod zpěvem připomíná obměňovanou hudbu introdukce a s pokynem *rit.* mírně zpomaluje.)

Hlavní motiv ve zpěvním hlase ale nalezneme až v t. 23-24, mezitím zní v t. 21-22 jakoby vložené dvoutaktí – zhudebnující Dvořákem na toto místo vložená slova „*Smiluj se nade mnou!*“. Ta jsou uchopena pomocí nové hudby, v níž je melodická složka nivelizována na jeden tón (opakované *es*) a jeho horní sekundu (*fes*). Takový tvar upomíná na recitující způsob přednesu psalmodie. K představě psalmodie nebo všeobecněji chrámového zpěvu přispívá také odmlčení v klavíru (držení akord v t. 21 a pauzy); jeho doslovující motiv v druhé polovině t. 22 znovu tento quasi psalmociký tvar připomíná.

V t. 23-24 zní na slovech: „*Viz trápení mé a bídu mou*...“. opět hlavní motiv, zde ve svém

původním tvaru a ve výchozí hlavní tónině as-moll a s obměněným rytmem zpěvního hlasu. V klavíru pokračuje v obou rukách pravidelný osminový pohyb, který zároveň rytmicky variovaně opisuje melodický obrys právě znějícího hlavního motivu ve zpěvu. Od t. 25 dále je užito nové hudby, přičemž na slovech: „*a odpust' všecky hříchy mé.*“ v t. 25-26 je hudba zpěvního hlasu odvozená z t. 17-18 („*z úzkostí mých...*“). Převažuje recitace zpěvního hlasu na opakovaných tónech, která upomíná na představu mluvené řeči respektive modlitby. V t. 25-29 na slovech: „*a odpust' všecky hříchy mé. Ostríhej duše mé a vytrhni mne, ať nejsem zahanben,*“ je násobena naléhavost zhudebňované prosby, především pomocí harmonických prostředků, také celkovou gradací a vyklenutím melodického oblouku. Harmonie je zde určována chromatickým vedením vnitřních hlasů, rychlým pohybem souzvuků s nekomplikovanou vertikálou a využitím i velmi vzdálených tónin, často v enharmonickém zápisu: A dur a d-moll v t. 25, cis-moll /kterou můžeme chápat jako enharmonicky zapsanou subdominantní tóninu *des/* připravená zmenšeným septakordem VII. stupně v t. 26. Chromatickým vedením vnitřních hlasů se do enharmonicky zapsané A dur dostáváme i v t. 29, v kontextu hlavní tóniny as-moll a jejích hlavních funkcí je to tedy vybočení značně vzdálené. Enharmonicky zapsaná E dur krátce zazní v t. 30, vyústí do své paralelní moll (cis-moll), která již může být chápána a přehodnocena opět na subdominantní stupeň k hlavní *as*. V t. 31 na slově *zahanben* je pak dosaženo dominanty Es dur.

V celkově mírném a spíše recitujícím utváření zpěvní linky je sestupem hudby v t. 30-31 dotvářena nálada a emoce evokované slovem *zahanben*. V klavíru zní hudba odvozená z hudebního materiálu introdukce, ale namísto očekávaného hlavního motivu dochází na slovech: „*neboť v Tebe doufám*“ k nápadnému prosvětlení směřujícímu v prvním zaznění těchto slov do výrazně vyšší polohy. Toto pozdvihnutí představ k výšinám a Božskému je v hudbě dotvářeno nápadně právě prací s utvářením melodického průběhu a s výškou polohy (ve zpěvu i klavíru). Stejně důležitým nositelem proměněné nálady je tu opět harmonie, a to vyústění do stejnojmenné dur tónického stupně hlavní tóniny, tedy do As dur (v t. 33) a setrvání v této tónině do konce písně, které má po předchozím dění značně zklidňující a pozitivní vyznění. Klavír při prvním zaznění slov „*neboť v tebe doufám!*“ nápadněji zahušťuje zvukový objem svými opakovanými akordy osminových triol, dynamickým obloukem a pedalizací. Vedle důvodů hudebního dotváření posunu nálady v závěru písně tu pravděpodobně hrály svou roli i hudebně imanentní důvody řešení závěru a finální, ač celkově docela mírný charakter místa. Druhé zopakování slov „*neboť v tebe doufám!*“ (t. 35-37) již zůstává v nižší poloze, klavírní doprovod je tentokrát jen minimální a prostrídáním s klidně a měkce působící subdominantou Des dur je utvrzena tónina As. Hudebně je tak ještě stručně dotvářeno jakési závěrečné klidné spočinutí.

V celku t. 25-38 je text zhudebněn tak, že je hlavně výrazně přednášen a hudba zde umocňuje nejprve intenzitu prosby a v závěru pak osobní vyznání.

Celkově utváření písně můžeme charakterizovat jako prokomponovanou formu, stále plynoucí kupředu a vystavěnou do značné míry na *hlavním motivu* či tvarech, které jsou z něj odvozeny. Hlavní motiv píseň jednotí i provázáním pásem zpěvu a klavíru. Zvláštní temnější barva, vzniklá díky harmonickým prostředkům a určovaná výběrem tóniny *as-moll*, byla zjevně skladatelovým záměrem. (Ačkoli by bylo možné píseň zapsat například v *a-moll*, Dvořák vybírá právě tuto, o půl tónu nižší variantu.)

### **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Z celé písně zní téměř maximum lidského zoufalství, spíše utlumené než dramaticky podané, kdy se ztrápená duše obrací o pomoc k Bohu. Tato nálada je zpřítomňována pomocí neobvyklé temnější tlumené barvy dané harmonickými prostředky a zpívaná slova jsou výrazně přednášena. Téměř neustálá přítomnost základní nálady také pramení ze způsobu využití *hlavního motivu*, jenž v sobě esenci této nálady zahrnuje: Jeho čtyřtónový sestup po mollové škále zvláště znějící *as-moll* sám o sobě vychází z dlouhé tradice (lamento) a hudebně tu interpretuje emoce smutku, stísněnosti a zoufalství.

Prací s tvarováním melodické linky zpěvu (umístění na vrchol) a také pomocí dynamiky je zvýrazněno zaznění důležitého slova *ztrápený*. Zopakováním fragmentovaného textového úseku je dána větší síla znějící výpovědi slov: „*Z úzkostí mých vyved' mne*“, která můžeme v podstatě označit za jakousi zestručněnou pointu celého zhudebňovaného textu.

Zvláště působí úsek Dvořákem zopakovaného: „*Smiluj se nade mnou*“ uprostřed písně. V tomto místě nápadněji vystupuje na povrch již delší dobu přítomná představa modlitby, mluvené řeči a zde konkrétněji obraz církevního zpěvu a tradičního způsobu přednesu žalmů.

Ve zhudebnění slov „*a odpusť všechny hříchy mé. Ostříhej duše mé a vytrhni mne, at' nejsem zahanben*“, je pomocí harmonických prostředků zpřítomňována a násobena nálada neklidu a podpořena naléhavost zpívané prosby. Tvarováním melodické linky zpěvu je dotvářen smysl slova *zahanben*.

V kontextu stále přítomné základní nálady textu i písně pak velmi silně vyzní její závěrečná proměna evokovaná slovy: „*neboť v tebe doufám!*“. Dvořák tu opět opakuje tento textový úsek, užívá projasňujících harmonických prostředků a tvaruje melodii zpěvu do výrazného vzestupu. Dynamika je v klavíru silnější, avšak pro hlas nízká. Tím více zpěv v závěru písně upoutává posluchačovu pozornost a skladatel tak celkově násobí jeho

účinek, jakého při zhudebnování závěru chtěl pravděpodobně dosáhnout. Bez takového řešení by ve vybraném textu pouze krátce svítila závěrečná naděje, která je zde s tímto kompozičním řešením velmi dobře znatelná.

## 9. Pozdvihuji očí svých k horám<sup>249</sup>

### Rozbor textu

Pozdvihuji očí svých k horám,  
odkud by mi přišla pomoc.

121:1 Pozdvihuji očí svých k horám,  
odkudž by mi přišla pomoc.

Pomoc má jest od Hospodina  
kterýž učinil nebe i zemi.

121:2 Pomoc má jest od Hospodina,  
kterýž učinil nebe i zemi.

Nedopustíš, aby se pohnouti  
měla noha tvá;  
nebo nedřímeť strážný tvůj.

121:3 Nedopustíš, aby se pohnouti  
měla noha tvá, nedřímeť strážný tvůj.

Aj, nedřímeť, ovšem nespí ten,  
kterýž ostříhá Izraele.

121:4 Aj, nedřímeť, ovšem nespí ten,  
kterýž ostříhá Izraele.

Dvořák se při výběru veršů pro tuto píseň rozhodl pro první čtyři z celkových osmi veršů žalmu 121<sup>250</sup>. Verše, které nevybral, jsou podobně jako v případě většiny ostatních písní poměrně konkrétní v obrazech. (V žalmu 121 je jimi líčena stálá Boží pomoc a ochrana. )

Zhudebnovaný text uvozuje obraz dávné krajiny a zmiňuje možnou pomoc, která je ve verši 121:2 již konkretizována: „*Pomoc má jest od Hospodina, kterýž učinil nebe i zemi.*“. Tento verš vzbuzuje pocit velebné úcty vůči Stvořiteli, začíná se také objevovat atmosféra důvěry v pomoc a vděčnosti za ni. Ta pokračuje ve slovech obou následujících veršů; tušení oné přislíbené ochrany a pomoci právě izraelskému lidu (jaké ostatně bývá v žalmech často zcela explicitně vyjádřeno) je zde již konkretizováno – Hospodin je zmíněn

<sup>249</sup> Vedle odchylek v interpunkci a pravopise slova *odkudž* respektive *odkud* najdeme pouze tuto další změnu ve zhudebnovaném textu: Do verše 121:3 je vloženo příčinné *nebo*.

<sup>250</sup> Ve své bibli značí modře právě tyto čtyři verše jako celek, jak potom byly použity v písni.

jako ochránce *Izraele*.

Celým textem tedy prostupuje téměř stálá nálada, vzbuzovaná slovy o víře v Boží pomoc a ochranu. Drobné posuny této základní nálady vycházejí z jakéhosi posvátného údivu nad Božím dílem („...*kterýž učinil nebe i zemi.*“) a z náznaku možných obav a nebezpečí („*Nedopustíš, aby se pohnouti měla noha tvá, nebo nedřímeť strážný tvůj. | Aj, nedřímeť, ovšem nespí ten, kterýž ostříhá Izraele.*“).

### **Analýza písně**

Píseň uvádí klavírní dvoutaktí, v němž zní pouze zopakovaná a držená durová tercie výchozí hlavní tóniny F dur v pravé ruce klavíru. Předepsán je tříosminový takt a mírnější tempo *Andante con moto*. V t. 3 nastupuje zpěvní hlas se slovy: „*Pozdvihuji oči svých k horám...*“, obrys melodie zpěvu svým tvarováním přímo sleduje a interpretuje smysl těchto slov. Jednak je to smysl slova *pozdvihuji* promítnutý do melodického oblouku jeho uchopení (t. 3), jednak vzestupný kvintový skok v závěru této fráze (t. 4-5), kde je hudebně interpretována představa výšky vycházející z textu (*k horám*) a zároveň znovu dotvářeno ono *pozdvihuji* jako celkový smysl tohoto textového úseku. Přednes je určován pokynem *mezza voce*, melodická linka zpěvu využívá tónů kvintakordu F dur obohaceného o modálně působící spodní tón *d*. Celkově je využito velmi stručných hudebních prostředků – zpěv zní osamoceně bez jakéhokoli doprovodu a střídá se s klavírem a jeho opakovanou tercií. Ta v t. 5-8 zní i v levé ruce (v původní jednočárkované oktávě a pravá ruka hraje o oktávu výše) a nepatrně tak posiluje zvuk klavírního pásma, které zároveň působí rytmicky neurčitě díky užitým ligaturám a obměnám rytmu.

V t. 9-10 přednáší zpěvní hlas ve velmi slabé dynamice slova: „*odkud by mi přišla pomoc*“. Tvar melodie zde vychází z předchozího zpěvního úseku, který variuje. Vzestup v závěru této fráze (tentokrát tercie *f-a*) naznačuje představu o konkrétní *pomoci*, která má přijít shůry. Následující terciové údery klavíru postupně klesají do nižší polohy a zeslabuje se jejich dynamika, v t. 12 se již objevuje plný tvar kvintakordu F dur.

Celkově jsou takty 1-14 se zhudebněním verše 121:1: „*Pozdvihuji oči svých k horám, odkud by mi přišla pomoc.*“ maximálně zaměřeny na výrazný přednes textu, tvarování melodie zpěvu zde interpretuje představy vzbuzené zhudebňovanými slovy a celkový charakter utváření zpěvní melodie evokuje opět mluvenou řeč či církevní hudbu – zpívanou modlitbu. Klavír zde pouze rámuje zpěvní úseky a udává harmonii tónické prodlevy.

V t. 14 hraje klavír plněji znějící opakované akordy kvintakordu F dur a předznamenává tak následující: Kantabilnější druhá část prvního dílu (t. 15-23) již přináší plnější zvuk. V

obou rukách klavíru znějí na taktových dobách (respektive s pauzami na třetí osmině) arpeggia akordů hlavní tóniny F dur a jí blízkých tónin. Zpěvní hlas přednáší již kantabilněji utvářenou melodii, jejíž obrys, ač poměrně rozrůzněný, stále prokazuje spřízněnost s úvodní zpěvní frází (z t. 3-5). Z taktů 15-16 a zmínění *pomoci od Hospodina* zní díky hudebnímu řešení ještě podpořená atmosféra důvěry a velebnosti. Dotvářena je hlavně stabilní a zde již plněji působící harmonií F dur, náhle probuzenou kantabilitou i zesílením dynamiky na *mf*. Slova „*kterýž učinil nebe i zemi*.“ evokují náladu posvátného údivu a úcty nad zázračnými Božími skutky a hudba tuto náladu interpretuje harmonií – po delší tónické prodlevě a minimu harmonických prostředků působí rychlejší pohyb po bližších, často mollových tóninách v t. 17-20 jako jemné doslovení onoho nevšedního a posvátného.

Konkrétně zní v t. 15-20 tato harmonie: F dur – II. stupeň g-moll – paralelní d-moll jako subdominanta – a-moll a dominantní septakord na C.

S poslední dobou t. 20 se do klavíru navracejí známé opakované terciové údery předržené pomocí ligatur, které postupně klesají do nižší polohy a zastavují se na fermatě v t. 23 a tím uzavírají první díl písně.

**Druhý díl** nastupující na poslední dobu t. 24 znamená docela jiný svět. Změna nálady je anticipována již opakovaným kvintakordem f-moll v klavíru (t. 24) ve velmi slabé dynamice a jednočárkované oktávě. Přímý nástup této tóniny umocňuje změnu nálady vycházející z textu – ačkoli je zde vyjadřována důvěra v Boží pomoc, přeci jen zní mezi řádky i určitá obava: „*Nedopustít, aby se pohnouti měla noha tvá, nebo nedřímeť strážný tvůj. ...*“. Dvořák tedy hudebně dotváří i jemnější impulsy zhudebňovaného textu; kromě toho je důležité si uvědomit, že takové řešení mohlo být určováno i ryze hudebními důvody, jakými jsou například potřeba určitého kontrastu a ve všeobecnější rovině pak problematika výstavby hudební věty jako takové. Hlavním činitelem proměny nálady je tu harmonie. Vedle zmíněného přímého nástupu f-moll je to následující rychlejší harmonický pohyb (t. 24-34), objevují se tóniny z hlediska původní F dur velmi vzdálené, které můžeme chápat a lépe vysvětlit v kontextu místního tonálního centra f-moll.

Po f-moll zazní sextakord mollové subdominanty *b*; přes zmenšený kvintakord na VII. stupni se harmonie ocitá v Des dur (t. 27). Následující Ges dur působí již subdominantně a je vystřídána dominantou k f-moll (C, t. 29-30), místo níž se opět objevuje Des dur (VI. stupeň). S t. 32 Des opět ve funkci dominanty, po níž následuje Ges dur (t. 33). Přímým nástupem dominantního septakordu /také dosaženým chromatickým vedením hlasů/ je v t. 34-35 určena tónina As dur jako nové tonální centrum.

Zpěvní melodie v t. 24-34 kombinuje již volnější, kantabilnější utváření s recitací hlasu na



opakovaných tónech, výrazněji i sem proniká chromatický charakter. Oproti diatonicky utvářeným zpěvním úsekům v prvním dílu písně je to právě onen moment, který se vnáší určitou dramatičností a je spoluutvářen harmonickým plánem. Klavírní doprovod v podobě čtyřhlasé akordické sazby zde již plyne souvisle pod zpěvním hlasem.

V As dur již zní závěrečný úsek písně, zhudebňující slova verše 121:4: „*Aj, nedřímet, ovšem nespí ten, kterýž ostříhá Izraele.*“. Uklidňující sdělení textu, z něhož zároveň zní vděčnost a důvěra, je tedy uchopeno pomocí již stabilní harmonie této barevně měkké tóniny. Klavír podporuje výrazné zaznění zpívaného textu svým vydatnějším zvukem, kdy se, ač za velmi slabé dynamiky, ve vnitřních hlasech objevuje komplementární šestnáctinový pohyb doprovázející melodii vrchního hlasu. Ta zdvojuje zpěvní melodii, zachovává si i zcela stejný rytmus (t. 35-38). Zpěvní hlas přednáší kantabilní pasáž a tvarováním melodické linky ještě zdůrazňuje zaznění důležitého slova *Izraele* v t. 40-41. Vyklenut je tu výraznější oblouk melodie, užitá je silná dynamika. Zastavuje se také šestnáctinový pohyb v klavíru – pravá ruka zde podporuje rytmus zpěvního hlasu na slově *I-zrae-le*. Dvoutaktí t. 40-41 zároveň funguje jako závěr tohoto zpěvního dílu, který je pak ještě dosloven v kodě klavíru. Právě zmínka *Izraele* tu možná určuje modální – pentatonické zbarvení zpěvní melodie, která tato slova přednáší a v níž je pomocí tohoto tónového materiálu evokována představa vzdálené země a exotického.

Hudba druhého dílu (t. 24-45) nechává výrazně zaznít zhudebňovaná slova a zároveň zpřítomňuje jimi vzbuzenou náladu – latentní obavu, postupně pak přes zvláštní pocit vycházející ze zmínění zázračné ochrany a Božské pomoci, až po vděčnost za tuto možnou pomoc a velebnou atmosféru, která je v textu přítomna dříve, ale Dvořák ji více prokomponovává až v závěrečném úseku na slovech posledního verše.

**Koda** celou píseň uzavírá v nové hlavní tónině As dur, v pravé ruce připomíná nejprve motiv ze samotného závěru zpěvu (z t. 40-41) a nechává tak ještě doznít slavnostní atmosféře. Následně zazní terciové úderky, které se častěji objevovaly v F dur v prvním dílu písně (srov. t. 43-44 např. s t. 1-3). Píseň je tak jednak rámována motivicky, jednak je v náznaku upomenuto na výchozí náladu, která se této závěrečné v mnohém podobala. (Motiv byl spjatý s vyjádřením důvěry v pomoc shůry.)

Na relativně velmi krátké ploše této písně je postupně předvedena až neuvěřitelná pestrost, znamenající ovšem onu příznačnou jednotu v mnohosti<sup>251</sup>: Úvodní úsek, který upomíná na psalmodii a jehož hudební prostředky jsou velmi střídme, se do určité míry podobá písni č. 4 (*Hospodin jest můj pastýř*), stejně tak jeho pokračování v kantabilnějším, diatonicky

<sup>251</sup> Tuto skutečnost zmiňuje O. Šourek: ŠOUREK 1930, s. 195

klidném úseku. Druhý díl pak přináší jiný zvuk, harmonie se zde stává velmi pohyblivou a chromatickou. Závěrečný chvalozpěv na slovech: „*Aj, nedřímeť, ovšem nespí ten, kterýž ostříhá Izraele.*“ zní až líbezně ve své kantabilitě.

### **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Dvořákovo kompoziční řešení je v prvním dílu maximálně zaměřeno na text, který je hlavně výrazně deklamován za zpřítomňování nálady prostoupené důvěrou v Boží pomoc. Text tu zcela dominuje, přednášen je bez doprovodu, střídavě s velmi úsporně řešenými klavírními úseky, určujícími pouze pomocí opakované tercie hlavní tóninu. Tvarování melodické linky zpěvu interpretuje smysl slov, která tu zní („*Pozdvihuji očí svých k horám, odkud by mi přišla pomoc.*“). Zhudebnění verše 121:2: „*Pomoc má jest od Hospodina, kterýž učinil nebe i zemi.*“ v druhé polovině dílu dotváří pomocí již kantabilnější melodie a také harmonickými prostředky náladu vzbuzenou slovy verše – onu zvláštnost a posvátnost.

Druhý díl začíná zpřítomněním ambivalence emocí vycházejících z textu: „*Nedopustíš, aby se pohnouti měla noha tvá, nebo nedřímeť strážný tvůj.*“ Nejprve nechává vystoupit matně přítomné obavě, která není ve zhudebňovaných slovech příliš znatelná, pak teprve rozezná velebné tóny vyjadřované vděčností verše 121:4: „*Aj, nedřímeť, ovšem nespí ten, kterýž ostříhá Izraele.*“ Takové řešení mohlo být inspirováno důvody hudebního utváření formy stejně jako Dvořákovým čtením smyslu slov, dost možná součinností obojího. Důležité slovo *Izraele* je uchopeno tak, že je umocňováno jeho zaznění. Zároveň je soubor představ o tomto vzdáleném místě hudebně interpretován modalitou zpěvní melodie v tomto úseku. Kromě toho v druhém dílu celkově převládá hudební dotváření nálad a jejich jemných odstínů.

## 10. Zpívejte Hospodinu píseň novou<sup>252</sup>

### Rozbor textu

Zpívejte Hospodinu píseň novou,  
neboť jest divné věci učinil;

Zvuk vydejte, prozpěvujte  
a žalmy zpívejte.

Zvuč moře i to což v něm jest;  
okršlek světa i ti, což na něm bydlí.

Řeky rukama plésejte, spolu s nimi  
i hory prozpěvujte.

Plešej pole a vše, což na něm;  
plešej země zvuč i moře  
i což v něm jest.

98:1 Zpívejte Hospodinu píseň novou,  
neboť jest divné věci učinil; spomohla mu  
pravice jeho, a rámě svatosti jeho.

98:4 Prokřikuj Hospodinu všecka země; zvuk  
vydejte, prozpěvujte,  
a žalmy zpívejte.

98:7 Zvuč, moře i to, což v něm jest,  
okršlek světa i ti, kteříž na něm bydlí.

98:8 Řeky rukama plésejte, spolu i hory  
prozpěvujte.

96:12 Pléšej, pole a vše, což na něm, tehďáž ať  
prozpěvuje všecko dříví lesní.

96:11 Rozveseltež se nebesa, a pléšej země,  
zvuč i moře, i což v něm jest.

Oproti ostatním číslům sestavoval Dvořák text k této písni ze žalmových úseků, které jsou si umístěním v Knize žalmů již prostorově vzdálenější (viz tabulku s textem), mnohdy se jedná dokonce o části (poloviny) veršů, které jsou autorem vybrány a poskládány<sup>253</sup> do určité mozaiky základní radostné a oslavné nálady. Ta prostupuje celým textem, opakována je výzva ke zpěvu a oslavě Božího díla, určená všemu živému i neživému. Dvořák tak vytváří náladově jednotný text pro píseň, která z něj vyrůstá. Tato skutečnost vysvitne především ve srovnání s velmi členitým a mnohdy obrazově značně kontrastním okolím těchto veršů v celku obou použitých žalmů.

<sup>252</sup> Text pro tuto píseň Dvořák vybíral ve srovnání s ostatními písněmi poměrně volněji – častěji se objevuje pouze jedna část z konkrétního žalmového verše. Způsob Dvořákova výběru můžeme dobře sledovat z tabulky s oběma textovými verzemi. Nalezneme i drobnější odchylky: Původní vztažné *kteříž* ve verši 98:7 je u Dvořáka nahrazeno tvarem *což*. Mezi slova verše 98:8 Dvořák vkládá *s nimi*. V některých místech je odlišná interpunkce.

<sup>253</sup> Ve Dvořákově bibli je výběr i řazení částí poznamenáno modrou tužkou.

## **Analýza písně**

Píseň je tvarována jako třídílná s introdukcí, mezihrami a kodou. Na pozadí formování stojí strofický princip – přesněji píseň variovaná, částečně strofická: Druhý zpěvní díl s obměnami opakuje hudební materiál prvního dílu, závěrečný díl využívá nové hudby, která je zároveň vnitřně spjatá s hudbou předchozích dílů. Celou písni prostupuje a je pro ni charakteristický základní radostný afekt či nálada. Tento charakter je silně spoluurčován výpovědí zhudebňovaného textu, v němž mluvčí opakovaně a v různých obměnách vyzývá lidi, přírodu a vše živé k radostnému zpěvu nad Božím dílem.

**Introdukce** uvádí píseň v hlavní tónině F dur, dvoučtvrt'ovém taktu a s pokynem *Allegro moderato*. V pravé ruce probíhá dvouhlasé melodické pásmo, levá ruka hraje stálý figurovaný doprovod opakovaného lomeného kvintakordu F dur. Hudba introdukce již evokuje celkovou radostnou náladu písně a také anticipuje odpověď na hlavní textové sdělení – onu výzvu k radostnému zpěvu. Jakoby totiž byla jakýmsi radostným popěvkem, onou „písni novou“. Tento charakter jí propůjčuje především tvarování melodie vrchních hlasů klavíru s užitým tečkovaným rytmem a ozdobené nátryly. Právě dalšími návraty této hudby, jejím vkládáním mezi textové úseky dílů písně, je pak toto spojení znovu připomínáno. Středně silná dynamika ke konci introdukce ztišuje společně s pokynem *ritardando* v t. 7.

Pro celkový charakter introdukce a Dvořákův způsob práce s ní průběhu písně můžeme její hudbu označit jako *ritornel*: Tento hudební úsek totiž píseň rámuje a prochází jí v podstatě beze změn. Nese v sobě silný motorický element a podstatným způsobem zpřítomňuje základní náladu zhudebňovaného textu. Oproti zpěvním úsekům (kromě závěrečného) je také charakteristický vyšší dynamikou.

**První zpěvní díl** začíná v t. 9 *in tempo*, mírnost přednesu je požadována pokynem *mezza voce*. Zpěvní linka je utvářena s častějším opakováním tónů<sup>254</sup>, toto uchopení zde oproti ostatním písniím nepůsobí tolik jako interpretace mluvené řeči a modlitby – především díky rychlejšímu tempu a drobnějším rytmickým hodnotám v klavíru. Smysl slovního spojení *píseň novou* je mírně interpretován v utváření zpěvní melodie na těchto slovech v t. 11-12; ta se stává kantabilnější, objevuje se melismatický krok na první slabice slova *pí-seň*. Tónový materiál tohoto úseku svou exoticky působící modalitou (naznačená pentatonika) dotváří konkrétněji představu oné zvláštní *písně*. Celkovým charakterem hudby introdukce i zpěvního dílu je dotvářena radostná a oslavná nálada vycházející ze zhudebňovaného textu. V t. 15-18 autor jemně harmonickými prostředky ozvláštňuje

---

<sup>254</sup> Ve srovnání s jinými písniemi v rytmicky rychlejší (jakoby zkrácené) podobě.

zhudebnění slovního spojení „...*divné věci učinil*.“ - objevuje se zde v rámci F dur modálně působící spodní tercie *d* ve zpěvním hlase a také harmonizace mollovou tóninou (paralelní moll, utvrzená svou dominantou). Melismatickým zhudebněním Dvořák jednak ozvláštňuje a interpretuje obsahově stěžejní slova, jako: *pi-seň* (t. 11) a *zpí-vej-te*, jednak je využívá pravděpodobně také z důvodu úmyslného narušení dosud poměrně pravidelné mikrotektoniky (například melismatikou v t. 22-23). Podobnou funkci, tedy relativizaci kvadratického utváření, plní i vložený klavírní „dovětek“ – takty 17,18, který ve vrchním hlase s obměnami doslovuje hudbu zpěvní linky z předchozích t. 15 a 16. V průběhu celého dílu je text uchopen tak, aby byl výrazně deklamován na pozadí základní nálady hudbou zpřítomňované.

Dalším prostředkem pro rozvolňování kvadratury je i přepojení nastupující **mezihry klavíru** pod konec zpěvního článku v t. 23. Ta je doslovně citovanou introdukcí, s dynamickým předpisem *f* oproti původnímu *mf*.

**Druhý zpěvní díl** s určitými obměnami cituje hudbu prvního dílu. Rozdíly nalezneme především v konkrétní deklamaci jiného textu ve zpěvním hlasu. Druhá polovina dílu je rozšířena o dva takty (se slovy „...*plesejte, spolu*...“ v t. 43, 44), kde autor způsobem zhudebnění smývá hranici dvou syntaktických celků, kterým je takto propůjčeno mírně odlišného vyznění.<sup>255</sup> Důvodem mohlo být smysluplné dokončení hudební fráze – t. 43,44. Melismatické uchopení slova *pro-zpě-vuj-te* a melodický obrys tohoto úseku podtrhuje význam tohoto slova a hudebně dotváří jeho smysl. Zároveň také narušuje pravidelnost plynutí prodloužením melodického článku do t. 47, do něhož je opět přepojena mezihra. Nepravidelné utváření tohoto úseku je také výrazně podpořeno vložením lichého, třídobého taktu (t. 45).

**Druhá mezihra** (t. 47-54) je opět doslovnou citací předchozích, v silné dynamice.

**Třetí zpěvní díl** nastupuje v t. 55 v silné dynamice, která je zde v této písni pro zpěv předepsána vůbec poprvé. Tento díl písni přináší dosud již několikerým opakováním gradovanou pointu textu – výzvu k oslavnému zpěvu a veselí: „*Plesej pole a vše, což na něm; plesej země zvuč i moře i což v něm jest*.“ Celkově slavnostní a majestátní vyznění tohoto dílu je podpořeno mnoha hudebními prostředky: arpeggia klavírních akordů, silná dynamika, pravidelnější rytmické členění zpěvu a následná melismata dvojic osmin, silná dynamika a *ritardando* nad zazněním vrcholu písni v t. 62-63, spolu s konkrétním tvarem melodické linky na tomto místě. V tomto dílu zní nová hudba zpěvu i klavíru, je však zároveň silně spřízněna s hudebním materiálem předchozích dílů. Nápadné je především

---

<sup>255</sup> Zní spíše „*plesejte spolu*“.

tónické zakotvení (s drobným odbočením do paralelní moll přes mollovou dominantu (t. 61) na zmiňovaném vrcholu v t. 62.) Další podobnost nalezneme v tvarování vokální linky, která svou diastematikou zčásti připomíná melodický obrys úvodních zpěvních článků předchozích dílů (např. t. 9-12 či 31-34) a je také odvozena z druhého hlasu klavírního *ritornelu*.

**Koda**, tedy poslední zaznění *ritornelu*, nastupuje opět přepojeně, pod závěrem zpěvního článku v t. 64 a cituje známou hudbu onoho „popěvku“. I zde v samotném závěru je tak připomenuta ona *píseň nová*, hlavní představa celého zde zhudebňovaného textu. Píseň pak uzavírá přidaný takt arpeggiovaného tónického kvintakordu ve forte a s předepsaným prodloužením fermatou.

### **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Píseň je komponována tak, že na pozadí celkové nálady vyzdvihuje přednes textu. Především harmonickými prostředky je v prvním dílu písně hudebně dotvářen posun nálady směrem k úžasu nad posvátným: „*neboť jest divné věci učinil.*“ (t. 15-18). V některých částech jsou celkovým utvářením melodické linky zpěvu a melismaty vyzdvihována obsahově důležitá slova *píseň, zpívejte, prozpěvujte* a zároveň je tak hudebně interpretován jejich smysl. (Taková řešení mají rovněž ryze hudební důvody v mikrotektonickém utváření části – viz dílčí příklady v textu analýzy.)

Základní nálada je nesena hudbou se silně motorickým charakterem a těmito dílčími parametry: Durový tónorod a pevné tonální zakotvení v nekomplikované a klidné harmonii hlavní tóniny, s využitím vesměs jejích hlavních harmonických funkcí. Dále zpěvné tvarování melodiky vokální linky, nekomplikované například chromatickými postupy. Vedle celkového charakteru zpěvních dílů je nálada písně výrazně nesena, opakována a zpřítomňována také hudbou *ritornelu*.

Celkově můžeme říci, že hudební dotváření základní nálady je v této písni určující. Toho je mimo jiné docíleno také zvláštností harmonického řešení písně – tím, že celá píseň je vlastně prokomponovaným tónickým stupněm. Právě prodlevový charakter celé písně můžeme zároveň označit za další prostředek, jakým je hudebně ztvárněna představa zvláštní a exotické hudby, oné cizokrajné *písně*. Dalším z prostředků hudebního dotváření exotického je tu modální tónový materiál, jak jej opisuje melodický hlas *ritornelu* klavíru a v němž se pohybuje zpěvní melodie prvních dvou dílů.

Celkový charakter této písně je silně určován nejen zhudebňovaným textem, ale také pozicí písně jako finálního čísla druhé pětice *Biblických písní* a zároveň i celého cyklu.

## Závěry

### Charakteristika Biblických písní

Biblické písně jsou v kontextu Dvořákovy písňové tvorby i v širším kontextu evropské tvorby dílem zvláštním a ojedinělým. Jejich nepochybná vážnost a hloubka<sup>256</sup> promlouvá za pomoci celkově zvláštního charakteru těchto písní, v jejichž celku můžeme nalézt určitý společný tón. Jeho určující prvky a vlastnosti se pokusíme zde nastínit: V BP nalezneme specifické konstituování **hudebního materiálu** a také způsob práce s ním – Dvořák zde uplatňuje některé postupy, na kterých také pravděpodobně chtěl založit onen požadovaný *národní ráz* vznikající nové americké hudby<sup>257</sup>. Které z těchto autorem konkrétně zmíněných prostředků to jsou?

V BP nalezneme plagální závěry na významně zdůrazněných místech písně, a tedy zcela dobře vnímatelné: A to například s využitím mollových tónin, v č. 5 na slovech *velebnosti Tvé* a pak *o věcech Tvých předivných*; tedy v momentech, kde je zvláštnost zvukového řešení motivována také zvláštností smyslu uchopeného textu.

Podobně zřetelně se objevuje modalita (konkrétněji pentatonika, v některých případech volnější), především ve tvarování zpěvní melodie, ale někdy i v klavírních úsecích<sup>258</sup>. Často se jedná o pasáže, kde je uchopen text hovořící o vzdálené zemi a exotické krajině, v případě č. 10 o *nové písni*:

V č. 3 (*Slyš o Bože! slyš modlitbu mou*): Klavírní pasáž oddělující části závěrečného dílu, funguje také jako exotismus anticipující obraz vzdálené krajiny – zní před slovy: „*Aj, daleko bych se vzdálil a přebýval bych na poušti.*“

V č. 6 (*Slyš, o Bože, volání mé*) tvarování zpěvní melodie úvodního čtyřtaktí a tvary z něj odvozené, které se objevují dále v průběhu písně.

V č. 7 (*Při řekách babylonských*) ve zpěvní melodii v prvních dvou dílech. Zhudebněn je tu text, který hovoří o vyhnanství v cizí vzdálené zemi. Výrazněji pak na slovech: „*Na vrbí v té zemi zavěšovali jsme citary své...*“; tedy v místě, kde je také užito hudby odvozené z počátečních taktů předchozího č. 6 (viz notové příklady na s. 225-227

---

<sup>256</sup> Zvláštnost celkového charakteru BP podle I. Vojtěcha vychází z momentu určité monumentalizace písně jako druhu – VOJTĚCH 1998, s. 49.

Spoluurčována mohla být také oním přenesením sakrální formy mimo chrám, k němuž v 2. polovině 19. století dochází – VOJTĚCH, s. 55.

<sup>257</sup> Srov. s informacemi, které K. Döge uvádí v New Grove Dictionary of Music and Musicians – viz s. 162 této práce, parafrázováno v překladu: *'tento styl by měl být založen na elementech tradiční hudby, jako je například pentatonika melodické linie, plagální závěry a snížená septima, rytmické ostinato, synkopované rytmy a prodlevové (bordunové) doprovody.'*

M. Beckerman si všimá, že z mnohých pasáží v BP zní onen specifický 'americký zvuk'. - BECKERMAN 2003, s. 157

<sup>258</sup> O. Šourek tvrdí, že tu pentatoniku nenajdeme – ŠOUREK 1930, s. 192

této práce).

V č. 9 (*Pozdvihuji oči svých k horám*) v závěrečném úseku písně ve zpěvní melodii na slovech: „*Aj, nedřímek, ovšem nespí ten, který ostríhá Izraele.*“

Výrazně pak v č. 10 (*Zpívejte Hospodinu píseň novou*), kde již melodický hlas klavírní introdukce (ritornelu) opisuje stupně zde užitě pentatoniky. A zpěvní melodie prvních dvou dílů se pohybuje téměř pouze v rámci konkrétní pětitéonové řady.

Zvláštní zvuk snížené septimy se výrazněji objevuje v písni č. 4 (*Hospodin jest můj pastýř*)<sup>259</sup>. Jednak je to v rovině zpěvní melodie na samotném začátku písně (na slovech *nebudu míti nedostatku*), jednak v celku tónového materiálu pasáží, kde je užito zvuku mollové dominanty, a tedy sníženého VII. stupně – ve zpěvu i klavíru. Například na slovech „*Duši mou občerstvuje*“ a „*nebuduť se báti zlého*“.

Není až tak překvapivé, že ve funkci *hudebně charakteristického* (pro americký národní styl) zde vystupují všeobecně používané *exotismy* hudby 19. století.

Zcela jedinečným rysem BP je autorovo zacházení se zhudebňovaným textem z hlediska deklamace: Vokální linka ve všech písních zhudebňovaný text jemně sleduje a zcela přesně deklamuje. Rytmicky je diferencována také podle jeho potřeb.<sup>260</sup> Tato skutečnost spolu s nepravidelnou strukturou a rozměry textu určuje volnější vnitřní utváření písní, fráze jsou často velmi nepravidelné, vkládány jsou takty různého metra. Vzhledem k této charakteristice je také nosné zabývat se pravidelností metroritmiky a naopak jejím uvolňováním spíše jen u písní stroficky utvářených (2, 5, 10), které jsou celkově komponovány s pravidelnějším vnitřním plynutím.

Formování písní mnohdy vychází z výstavby textu, v cyklu zcela převažuje prokomponovaná forma, která jemně sleduje zhudebňovaný text. Strofické utváření bývá užito s významnějšími obměnami, a to při zhudebňování náladově stálého textu (č. 5 a 10) respektive textu s obdobnou výstavbou dílčích částí (č. 2).

V celku obou sešitů Biblických písní Dvořák dokládá šíři svého kompozičního záběru, orientaci v celé paletě nejrůznějších žánrů znějící hudby své doby i hudby historické, a schopnost tyto nejrůznější elementy přetvářet a tvůrčím způsobem zpracovávat. Tyto

---

<sup>259</sup> Zabýváme-li se momenty, kde je tento zvuk dobře vnímatelný z poslechu a byl pravděpodobně jako zvláštní autorem zamýšlen.

Není naším záměrem prokazovat užití konkrétních harmonických prostředků či spojů v šíři všech písní, bez odůvodnění výše položenou otázkou o využívání specifických prostředků Dvořákova stylu tzv. amerického období.

<sup>260</sup> Ivan Vojtěch celkově charakterizuje způsob uchopení slova v BP jako zcela jiný, než jak tomu dosud u Dvořáka bylo, či jak Dvořák s textem zacházel v jiných uměleckých žánrech – VOJTĚCH 1998, s. 43.



impulsy pak spoluutvářejí celek Biblických písní, z nichž můžeme vytušit například Dvořákovu obeznámenost s chrámovou hudbou a její tradicí, kterou pak umí v písních evokovat. Podobně tak z BP zní mistrné obsáhnutí širě a tradice písně jako hudebního druhu, také opery a jejich útvarů, do jisté míry i tradice kantáty a pastorely.<sup>261</sup>

## Výstavba cyklu Biblických písní

-I-

O Biblických písních můžeme z hlediska problematiky utváření hudebního cyklu uvažovat z dvojího pohledu – jako o všech deseti písních nebo jako o dvojici sešitů původního vydání po pěti písních, které pravděpodobně měly v Dvořákově době „být schopny“ fungovat i do určité míry samostatně. Není náhodou, že dílčí pětice písní jsou sestaveny výše popsaným způsobem. Mezi jednotlivými písněmi v rámci těchto pětic, ale rovněž v rámci celku všech deseti písní nalezneme zajímavé principy celkové výstavby cyklu i mnohotvárné způsoby jeho hudebního propojování:

Podstatnou roli ve sjednocování cyklu v subtematické rovině jistě hraje specifický **hudební materiál**, popsaný výše (viz oddíl věnovaný společnému tónu písní na s. 223-225 této práce). V písních ale najdeme i **spřízněnost konkrétních motivů či melodického obrysu delšího úseku zpěvní melodie**:

A. V písních č. 6 (*Slyš, o Bože, volání mé*) a 7 (*Při řekách babylonských*) jsou pomocí vzájemně odvozené hudby uchopeny některé dílčí pasáže:

č. 7, t. 15-19:



a č. 6, t. 1-4:



<sup>261</sup> Ivan Vojtěch spatřuje kořeny BP v nejstarší evropské hudbě sakrální (psalmodie), Dvořák tu dle něj vychází z tradice liturgické hudby i hudby profánní, od Beethovenovy *Missy solemnis* – VOJTĚCH 1998, s. 54.

B. Pomocí určitým způsobem spřízněné hudby zpěvní melodie jsou uchopeny také tyto pasáže:

č. 7, t. 9-13:

roz-po-mi - - na-ji-ce se na Si - - - on. \_\_\_

a č. 6, t. 5-6 a z nich odvozené t. 12-14 a 22-23:

Ne - bo jsi bý - val ú - to-čis-tě mé a

Du - duť by-dle-ti v stán-ku Tvém. na-vě-ky.

te - beř hned v jit - te hle - dám

Z uvedených příkladů je zřetelný i zmiňovaný modální charakter zpěvní melodie.

C. V č. 2 (*Skrýše má a pavezá má ty jsi*) a č. 6 jsou příbuzným způsobem uchopena slova velmi podobného smyslu (a dokonce podobné struktury) – v obou případech zní vyznání člověka hovořícího k Bohu, a to: „*Skrýše má a pavezá má ty jsi*“ a „*Bože, Bůh silný můj ty jsi*“:

č. 2, t. 1-2:

Andante

Skrý - še má a pa - ve - za má ty jsi

a č. 6, t. 19-21:

19 *mf*

Bo - že! Bůh sil - ný můj ty jsi;

D. Podobně tvrdý zvuk klavírní introdukce uvozuje závažnější a dramatický začátek písní č. 1 (*Oblak a mrákota jest vůkol něho*), 3 (*Slyš, o Bože! Slyš modlitbu mou*) a 8 (*Popatřiž na mne a smiluj se nade mnou*), v případě č. 3 a 8 se jedná o přímý nástup disonance a její rozvedení v následujícím taktu.

## -II-

Jako příklad principů, které jednotí písně v cyklu a zároveň dokládá obdobný způsob zacházení s textem podobného smyslu (někdy též struktury), mohou sloužit následující příklady. Analogii totiž můžeme spatřovat v **konkrétním kompozičním řešení a výstavbě** některých písní, jak k tomu pravděpodobně autora inspiroval obdobně vystavěný text, který je tu zhudebněn:

A. Podobným způsobem je například ve dvou písních na větší ploše užito větších skoků zpěvní melodie ve spojení s hudebním dotvářením smyslu textu silného emocionálního vyznění, naléhavosti či dramatickosti: V č. 1 a v č. 3.

B. Příkladem celkové spřízněnosti dvou písní jsou předposlední písně jednotlivých sešitů, tedy č. 4 (*Hospodin jest můj pastýř*) a č. 9 (*Pozdvihuji oči svých k horám*). Ty jsou nejen zhudebněním dvou obsahově velmi podobných textů, ale rovněž jejich kompoziční řešení se do značné míry podobají:

-Úvodní část je uchopena psalmodicky, doprovod je minimalizován (v č. 4 zhudebnění slov: „*Hospodin jest můj pastýř, nebudu míti nedostatku*“ ; v č. 9: „*Pozdvihuji oči svých k horám, odkud by mi přišla pomoc*“).

-Následuje kantabilnější úsek, v jehož textu zní konkretizace předchozího obrazu (č. 4: „*Na pastvách zelených pase mne, k vodám tichým mne přivodí*“, č. 9: „*pomoc má jest od Hospodina, kterýž učinil nebe i zemi.*“).

-Přibližně druhá polovina písně pak přináší nejprve opět quasi psalmodickou recitaci (se

sestupným začátkem), která vyústí v určitou dramatizaci, kde je smysl textu interpretován harmonickými prostředky. (V č. 4 slova: „*Byť se mi dostalo jít i přes údolí stínu smrti*“, v č. 9: „*Nedopustíš, aby se pohnouti měla noha Tvá, nebo nedřímeť strážný Tvůj...*“.)

-V závěru písní pak zní opětovné projasnění spolu s pozitivním vyznáním textu: V č. 4: „*Nebuduť se báti zlého, nebo Ty se mnou jsi..*“. V č. 9: „*Aj, nedřímeť, ovšem nespí ten, kterýž ostříhá Izraele.*“ Uchopeno je v obou případech hudbou kantabilnějšího charakteru.

Šestá píseň je sice zhudebněním textu velmi podobného smyslu, liší se ale od dvou výše jmenovaných tím, že v ní mluvčí subjekt nehovoří svým niterným vyznáním o Bohu a jeho pomoci, ale *přímo k Bohu*. Dvořák tento text uchopil hudbou, která evokuje lyrickou árii, a můžeme říci, že v souladu právě s onou lyrickou subjektivností slov.

C. Další dvě vzájemně spřízněné písně jsou č. 3 (*Slyš, o Bože! Slyš modlitbu mou*) a 7 (*Při řekách babylonských*), které mají společný onen *operní charakter* a působí jako árie či dokonce členitější *scény*. Obě jsou zhudebněním textu spíše závažnějšího základního ladění, který je zároveň vnitřně členitý ve svých obrazech a odstínech nálad.

D. Závěrečné písně jednotlivých sešitů, tedy č. 5 (*„Bože! Bože! píseň novou“*) a 10 (*„Zpívejte Hospodinu píseň novou“*), jsou další dvojicí v rámci cyklu. Obě jsou hymnicky radostné a s textem hovořícím o *písni nové*; utvářené také velmi podobně – stroficky a s navracejícím se *ritornelem* klavíru.

### **Způsoby práce se smyslem zhudebňovaného textu. Vliv charakteru textu na kompoziční řešení písní.**

-I-

V celkové rozrůzněnosti BP jsou uplatňovány rovněž velmi diferencované prostředky dotváření smyslu zhudebňovaného textu. Můžeme říci, že zcela vždy je **hudebně prostředkována základní nálada** – pomocí celkového charakteru písně, často prací s harmonickými prostředky, celkovým tempem a typem klavírního doprovodu. V intencích takto zpřítomněné atmosféry je často nálada evokovaná textem dále dotvářena způsobem tvarování zpěvní melodie, která jakoby odstín nálady ještě konkretizovala: V č. 8 je to lamentový sestup zpěvní melodie, který dále umocňuje temnou atmosféru neobvyklé tóniny, v č. 1 širokointervalové skoky zpěvu dále dotvářející pocit disharmonie nastolený již klavírem. V závěrečných číslech dvou původních sešitů BP, tedy v č. 5 a 10 je to radostně rozezpívaná melodie vděčného chvalo zpěvu. V pasážích č. 3, 6 a 7 je subjektivní a emotivní vyznění ještě dále umocněno hudbou, která svým charakterem evokuje lyrickou árii a pomáhá tak vyzpívat cit vzbuzený textem.

Dále sem přistupuje hudební **dotváření smyslu dílčích slov a slovních spojení**, která mají obvykle silný emocionální náboj nebo jsou obsahově důležitá. Příkladem může být drobné pozastavení v proudu radostného zpěvu č. 5 (*Bože! Bože! píseň novou*) v momentě, kdy zazní slova o *zázračném*: ... „*a o věcech tvých předivných mluvíti budu.*“ . V určitém smyslu zde mají slova jako *zpěv, zpívat, píseň, mluvíti* specifické postavení – vždy bývají impulsem k hudební interpretaci jejich smyslu. Častější recitující způsob uchopení textu v BP může souviset se skladatelovou snahou jednak přímo dotvářet smysl takových slov, jako „*mluviti budu*“, „...*se nás dotazovali*“, „*odpovídali jsme*“ atd..., jednak tento *deklamatorní sloh* (BORECKÝ) může být hudebním prostředkem evokování duchovní *promluvy a znějícího posvátného slova*. Tento okruh představ také úzce souvisí s okruhem následujícím:

V BP je také hudebně interpretován a evokován okruh představ **sakrální hudby**, a tím i specifického prostředí spjatého s žalmů a psalmodií. Tyto prostředky jsou tu vysledovatelné samozřejmě i z důvodu samotného působení tradice chrámové hudby na skladatele a je zcela pochopitelné, že charakter BP, tedy zhudebnění žalmů, byl touto tradicí ovlivněn. Dvořák v těchto písních přímo prozrazuje znalost obrovské škály hudebních žánrů včetně sakrálních forem a vlastním způsobem je zcela osobitě do jednotlivých písní vtěluje.

Do určité míry možná nečekané zjištění se týkalo hudebního zpřítomnění *exotického*, které rovněž v některých písních nalezneme. Jak již bylo pojednáno v předchozí pasáži o *společném tónu písní*, objevují se v hudebním materiálu BP určité elementy, které můžeme vysvětlit jednak zvláštností Dvořákova hudebního vyjadřování v tzv. americkém období, jednak také **možnou snahou hudebně představu exotického evokovat**. Žalmové texty totiž nejsou jen 'pokornými rozhovory s Bohem'<sup>262</sup>, ale specifickou poetikou svého druhu, která evokuje představy dávné biblické krajiny jako zvláštní vzdálené země, také neobvyklé, exotické hudby tohoto kraje či přímo dávných posvátných zpěvů lidu sionského.<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> ŠOUREK 1930, s. 192

<sup>263</sup> Mnohdy je ve zhudebňovaném textu *hudba* přímo zmiňována, objevují se výzvy ke zpěvu (č. 5, 7, 10).

**Texty Biblických písní A. Dvořáka:**

<p><b>1.Oblak a mrákota jest vůkol něho,</b>spravedlnost a soud základ trůnu jeho. Oheň předchází jej a zapaluje vůkol nepřátely jeho. Zasněží se po okršlku světa blýskání jeho - to vidouc země děsí se. Hory jako vosk rozplývají se před obličejem Hospodina, panovníka vsí země. A slávu jeho spatřují všichni národové.</p>	<p><b>2.Skrýše má a pavezá má ty jsi,</b> na slovo tvé očekávám. Odstupež ode mne nešlechetníci abych ostříhal přikázání Boha svého. Posiluj mne, bych zachován byl, a patřil k ustanovením tvým ustavičně. Děsí se strachem před tebou tělo mé nebo soudů tvých bojím se náramně.</p>	<p><b>3.Slyš o Bože! slyš modlitbu mou</b> neskrývej se před prosbou mou. Pozoruj, a vyslyš mne; neboť naříkám v úpění svém, a kormoutím se. Srdce mé tesklí ve mně, a strachové smrti přišli na mne, a hrůza přikvačila mne. I řekl jsem: Ó bych měl křídla jako holubice! zaletěl bych a poodpočinul. Aj, daleko bych se vzdálil, a přebýval bych na poušti. Pospíšil bych ujíti větru prudkému a vichřici.</p>
<p><b>4.Hospodin jest můj pastýř,</b> nebudu mítí nedostatku. Na pastvách zelených pase mne, k vodám tichým mne přivedí. Duši mou občerstvuje; vodí mne po stezkách spravedlnosti pro jméno své. Byť se mi dostalo jítí přes údolí stínu smrti, nebuduť se báti zlého, nebo Ty se mnou jsi; a prut tvůj a hůl tvá, toť mne potěšuje.</p>	<p><b>5.Bože! Bože! píseň novou</b> zpívati budu tobě na loutně, a žalmy tobě prozpěvovati. Na každý den dobrořečítí budu tobě, a chváliti jméno tvé na věky věků. Hospodin jistě veliký jest, a vsí chvály hodný, a velikost jeho nemůž vystižena býti. O slávě a kráse a velebnosti tvé, i o věcech tvých předivných mluviti budu. A moc přehrozných skutků tvých všichni rozhlašovati budou; i já důstojnost tvou budu vypravovati.</p>	<p><b>6.Slyš, ó Bože! volání mé,</b> pozoruj modlitby mé! Nebo jsi býval útočiště mé, a pevná věže před tváří nepřítelů. Buduť bydleti v stánku Tvém na věky, schráním se v skrýši křídel tvých. Bože! Bůh silný můj ty jsi, tebeť hned v jitře hledám, tebe žízni duše má, po tobě touží tělo mé, v zemi žíznivé a vyprahlé, v níž není vody; a tak, abych Tobě dobrořečil a s radostným rtů prozpěvováním chválila by tě ústa má.</p>
<p><b>7.Při řekách babylonských</b> tam jsme sedávali a plakávali, rozpomínajíce se na Sion. Na vrbí v té zemi zavěšovali jsme citary své a když se tam dotazovali nás ti kteříž nás zajali, na slova písničky říkajíce; Zpívejte nám některou píseň Sionskou! odpovídali jsme: Kterakž bychom mohli zpívati píseň Hospodinovu v zemi cizozemců? Jestliže se zapomenu na Tebe O Jeruzaléme, O, zapomeniž i pravice má umění svého.</p>	<p><b>8.Popatříž na mne, a smiluj se nade mnou;</b> neboť jsem opuštěný a ztrápený. Soužení srdce mého rozmnožují se, z úzkostí mých vyved' mne. Smiluj se nade mnou! Viz trápení mé a bídu mou a odpusť všecky hříchy mé. Ostříhej duše mé a vytrhni mne, ať nejsem zahanben; neboť v tebe doufám!</p>	<p><b>9.Pozdvihuj oči svých k horám,</b> odkud by mi přišla pomoc. Pomoc má jest od Hospodina kterýž učinil nebe i zemi. Nedopustíť, aby se pohnouti měla noha tvá; nebo nedřímeť strážný tvůj. Aj, nedřímeť, ovšem nespí ten, kterýž ostříhá Izraele.</p> <p><b>10.Zpívejte Hospodinu píseň novou,</b> neboť jest divné věci učinil; Zvuk vydejte, prozpěvujte a žalmy zpívejte. Zvuč moře i to což v něm jest; okršlek světa i ti, což na něm bydlí. Řeky rukama plésejte, spolu s nimi i hory prozpěvujte. Plesej pole a vše, což na něm; plesej země zvuč i moře i což v něm jest.</p>

Podíváme-li se souhrnně na texty Dvořákových Biblických písní v souvislosti s výše naznačenými závěry a poznatky, můžeme také zformulovat některá další zjištění o vlivu zhudebňovaného textu na konkrétní kompoziční řešení písní:

Texty s pestrou obrazností – až epické, popisné, které jsou zároveň prostoupené do různé míry proměnlivou emocí, jaká je evokována výpovědí textu (obava a posvátný úžas v č. 1, trápení a představa úlevy v č. 3, vděčnost za ochranu v č. 9), jsou hudebně uchopeny tak, že jsou sledovány a interpretovány i ty dílčí záchvěvy nálad a emocí, které jsou jakoby nasvěčovány z různého úhlu, a pracuje se tu s pestrými prostředky hudebního dotváření textu.

Celkově stabilnější, lyrická vyznání – ať už pozitivní (č. 4) nebo naopak negativní (8) – nese hudba stálého charakteru, text je výrazně deklamován a zpřítomňována je základní nálada. V menší míře se objevuje hudební interpretace konkrétního obrazu (například *pastýř* u č. 4). Výrazně je zde zastoupen onen chrámový kolorit – hudba například přímo odkazuje na psalmodii. Tato skutečnost patrně celkově souvisí s představou chrámového prostředí, ať už konkrétněji jakési zpovědi (č. 8) či opěvování Boží velikosti (č. 4).

Č. 2 zajímavým způsobem střídá dva světy – pozitivní vyznání adresované Bohu a vyzpívání obav z hříchu a trestů. V hudebních dílech, kde zní ono pozitivní vyznání, pak také zní představa chrámového (postupy doprovodu, zčásti tvarování zpěvní melodie), v „negativních“ částech je toto přerušeno a je dán prostor hudebnímu dotváření negativních emocí a představ.

Oproti ostatním písním zcela nevšední text epického vyprávění č. 7 skladatele motivoval k neobvyklému kompozičnímu řešení, kdy je epické střídáno pasážemi lyrických zastavení a vyzpívání citu. Ty působí jako quasi árie zasazené do „operní scény“ celé písně.

Texty stabilní pozitivně oslavné nálady, zhudebňené v hymnicky jásavých číslech 5 a 10, nejsou jistě náhodou finálními čísly původních dvou sešitů BP. Zastupují tu typ písně komponovaný vlastně podle estetiky písně 18. století, kdy silný motorický charakter nese základní náladu a nechává výrazně znít zhudebňovaný text. Určitý odkaz na chrámovou hudbu zde můžeme spatřovat v klavírních částech – nápadně v introdukcích, které upomínají na varhanní tradici chorálové přede hry.

### **Dramaturgie cyklu**

Výsledné řazení písní v cyklu, tak, jak jej přinášejí tištěná vydání, můžeme z hlediska jejich celkového charakteru, harmonií určované barevnosti a především smyslu jejich celkového vyznění přiblížit takto:

Vstupní píseň *Oblak a mrákota* zní nejprve velkou dramatičností a vážnou náladou. Ta je dále gradována přibližně ve středu písně, síla účinku je vedle hudebních prostředků násobena i explicitním sdělením: „...*,to vidouc země děsí se.*“. K silnému projasnění dochází v jejím závěru, který již probíhá v paralelní G dur.

Druhá píseň (*Skryše má a pavezá má Ty jsi*) na ni navazuje v rovině tonální, ale i náladové – nastupuje v G dur a také atmosféra je podobná, vyjadřující již důvěru v Boha a jeho neotřesitelnost. Pozitivní vyjádření víry se v písni dvakrát prostřídá s disharmonickými představami hříchu a obav z Božích trestů. Tato oscilace souvisí s tonálním plánem této písně, která v jednotlivých úsecích také střídá úvodní G dur opět s paralelní e-moll. V této tónině a jakoby nedořešené, dále otevřené náladě nejistot a obav se píseň uzavírá.

S velmi podobným okruhem představ začíná následující píseň – č. 3, *Slyš o Bože! slyš modlitbu mou*. (Přesněji řečeno víme-li, jak se tato píseň dále bude vyvíjet.) Samotný začátek zní poměrně neutrálně, prosba o vyslyšení modlitby je Dvořákem uchopena spíše způsobem, který náladu zjemňuje (tónina B dur a utváření zpěvní linky) a vnáší sem lyrický nádech. Návaznost nálady mezi těmito písněmi je tedy spíše skrytá a ambivalentní a konkrétní působení závisí na posluchačově obeznámenosti se třetí písní. Úvodní takty této písně, s oním nástupem tvrdě působící disonance, podobně jako větší melodické skoky zpěvní melodie v místech, kde jsou uchopena dramatičtější sdělení textu, upomínají na hudební materiál první písně. Naopak její celkový kantabilní až ariosní charakter je něčím dosud novým a k předchozím dvěma písním i dosti kontrastním. Nálada vycházející ze zhudebňovaného textu je proměnlivá, od pokorné prosby a obrazů lidského zoufalství, přes dokreslení představ výšek a osvobození se až po závěrečnou dramatickou pasáž s hudební ilustrací *vichřice*.

Č. 4 *Hospodin jest můj pastýř* působí jako meditativní, subjektivní lyrické zastavení. Po předchozím dění velmi kontrastuje minimem hudebních prostředků i počáteční tonální neurčitostí modálně zbarveného psalmodujícího zpěvu, později s ukotvením do vzdálené H dur. Stálost vyrovnané pozitivní nálady jako by v této písni ještě vyvažovala rychlejší a relativně dramatické dění v písni předchozí. Zde je naopak obsažen pouze mírný, dílčí kontrast pasáže uchopující slova: „...*,přes údolí stínu smrti.*“. Celkově mírný charakter písně s pomalejším vnitřním pohybem také připravuje výrazné zaznění následující písně: *Pátá Bože! Bože! píseň novou* se svým překypujícím radostným proudem hudby pak zazní o to výrazněji. Stálost ryze pozitivní atmosféry Dvořák umocňuje svým čtením textu, kdy hudebně příliš neinterpretuje dílčí slovní spojení dramatičtějšího rázu: „*A moc přehrozných skutků tvých všichni rozhlašovati budou...*“. (Nechává jej znít za opakování známé hudby



podpořené gradací v klavíru). Celkově finální charakter této písně nese obdobné sdělení jako píseň desátá – poslední číslo druhého sešitu a celého cyklu: Zmiňuje také radostný zpěv, *píseň novou*, v níž je vyslovena vděčnost Bohu a různými obrazy je líčena nadšeně oslavná atmosféra. Barevnost tóniny As dur takové vyznění dále umocňuje, stejně jako další prostředky podrobněji popsané v analýze písně a závěrech o ní.<sup>264</sup> Celkově je i kompoziční řešení obou písní v mnohém podobné – viz charakteristiku č. 10.

*Slyš, o Bože, volání mé* (č. 6) přináší poněkud proměněnou náladu, prostoupenou naléhavostí prosby, ovšem za stálého zpřítomňování pozitivní vřelosti vůči Bohu. Takové působení je značně určováno právě Dvořákovým kompozičním řešením, samotná úvodní slova mohou být čtena i jako poměrně neutrální či dokonce dosti emocionálně silná.

Obrazností textu je tato prosebná píseň určitou obdobou jednak č. 3 a také č. 4; atmosféra důvěry a vděčnosti je tu průběžně stupňována. Na hudebním dotváření základní nálady v krajních dílech písně se také podílí poměrně nekomplikovaná harmonie tóniny D dur.

Č. 7 (*Při řekách babylonských*) je vnitřně velmi rozrůzněná píseň; její začátek znamená po předchozí písni zcela nový zvuk (úvodní takty za úsporného klavírního doprovodu v c-moll), ariosní projasnění v úseku určeném smyslem slov „*Zpívejte nám...*“ následované dalším odstínem hudební interpretace představ vycházejících z obdobného: „...*zpívati píseň Hospodinovu...*“ a ukončené připomenutím hudby vzdálené vlasti a silně emotivního zvolání stesku po ní a ukončení v paralelní Es dur. Tato píseň zajímavým způsobem v rovině diastematiky zpěvního hlasu navazuje na hudební materiál písně předchozí, který je zde volně použitý. I sem se tudíž promítá modální – pentatonický ráz vokální linky. Objevuje se tu také výraznější uplatnění hudební ilustrace, a to hry na exotický hudební nástroj, o níž text přímo hovoří.

Následující č. 8 *Popatřiž na mne a smiluj se nade mnou* do určité míry navazuje na píseň č. 7 v tonální rovině – na začátku se Es objevuje v dominantní roli k její hlavní tónině as-moll. Ta zásadním způsobem utváří a zpřítomňuje náladu vzbuzenou textem<sup>265</sup>, která je od samého počátku prostoupena naprostým zoufalstvím ztrápené lidské duše. To je vyjádřeno explicitně slovy mluvčího subjektu: „...*neboť jsem opuštěný a ztrápený. Soužení srdce mého rozmnožují se...*“. V této písni tak Dvořák vytváří maximálně zesílenou prosbu o smilování, která je v samotném závěru prosvětlena zcela nevšedním způsobem na slovech: „*neboť v Tebe doufám.*“ a uzavřena v As dur. Takové zakončení také tvoří určité přemostění směrem k následující písni, která zní právě v této proměněné náladě:

---

<sup>264</sup> Viz s. 189-195 této práce.

<sup>265</sup> Této skutečnosti si všimá i O. Šourek – ŠOUREK 1930, s. 195

Píseň č. 9 *Pozdvihují oči svých k horám* je po předchozí velmi závažné písni (ač uzavřené už v nové atmosféře) pořad značně kontrastní, prozářená klidnou důvěrou v Boží pomoc. Mírná dramatizace v jejím středu pak vyústí v ještě znásobenou pozitivní náladu. Zajímavý je pestrý tonální plán písně, který jakoby relativizoval stálost a neměnnost základní nálady vzbuzené textem tak, že interpretuje i drobné záchvěvy emocí evokovaných dílčími slovy. (Z výchozí a po delší dobu trvající stabilní F dur se přes rychlejší modulace dostáváme v závěru do vzdálené As dur.)

Tonálně stabilní a jednoduše vyvažující písni je závěrečné č. 10 *Zpívejte Hospodinu píseň novou*. Podobně jako v č. 5 je i zde hudbou především zpřítomňována základní radostná nálada evokovaná textem, který oslavuje Hospodinovo dílo. Píseň má výrazněji motorický charakter díky figurovanému doprovodu a je utvářena jako částečně strofická forma. Obdobně je pracováno také s hudbou klavírních částí, kterou můžeme označit jako *ritornel*, jenž je nositelem nejen radostného afektu, ale díky svému charakteru také představy oné textem zmiňované *písně*, onoho radostného *zpěvu*. Základní nálada je v obou písních nesena hudbou až brilantního, finálního charakteru za nekomplikované, zde (v č. 10) téměř statické harmonie (B dur).

Celý cyklus pak znamená praktický příklad onoho ideálu jednoty v mnohosti a opisuje dvakrát cestu k závěrečnému prosvětlení: V prvním sešitu čísel 1 – 5 je to cesta přes několikerý kontrast dramatičtějšího, kterého jakoby postupně ubývá. Tato pětice začíná poměrně tvrdým zvukem, který v č. 1 artikuluje vyjádření obav a hrůzy, nejistota a naděje se střídají v číslech 2 a 3. Čtvrtá píseň svým lyrickým vyznáním již vyjadřuje pocit opory a důvěry a závěrečná píseň vyzpívává radost a vděčnost.

V druhém sešitu je podobná cesta zopakována s určitými odlišnostmi. Silněji tu působí oblouk, v jakém se dramatičtější nálada v písních rozprostírá: Z pozitivního vyznání č. 6 přechází již steskem naplněná a citově výrazněji oscilující sedmá píseň, po níž zazní vrchol trápení v č. 8. Zde je několikrát opakovaně vysloven pocit zoufalství a strachu, uzavřený prosbou o pomoc. Již jasnější naděje na tuto pomoc vystupuje z č. 9 a ustanovuje se tu postupně nálada, v jaké pak začíná závěrečná píseň. Tato desátá píseň pak je nadšeným chvalo zpěvem radosti a vděčnosti.

Domnívám se, že právě celková dramaturgie cyklu může znamenat jakousi zamýšlenou autorovu výpověď – ať už svědectví o cestě z temnoty ke světlu v nitru lidské duše v možná nelehké životní situaci, nebo zároveň určité osobní vyjádření se k nepříliš pozitivnímu pocitu doby, a tím i působ vypořádání se s ním.

# Antonín Dvořák, Žalm 149 op. 79 pro sbor a orchestr

## Základní informace a kontext

Dvořákův *Žalm 149* je relativně kratší jednovětá skladba kantátového typu, pro sbor a orchestr. Existuje ve dvou verzích - v lednu a únoru roku 1879 ji autor zkomponoval pro mužský sbor a orchestr a věnoval pražskému Hlaholu, který si u něj tuto skladbu objednal. Roku 1888 pak vyšla u Simrocka v Berlíně upravená verze, pro smíšený sbor a mírně odlišné obsazení orchestru.<sup>266</sup> Vydána byla (pravděpodobně z obchodních důvodů) pod opusovým číslem 79, které budí zdání, že se jedná o nově vzniklé dílo, ačkoli původní verze měla opus 52.

První verze díla byla 16. března 1879 pražským Hlaholem úspěšně provedena v Praze na Žofině, pod taktovkou K. Knittla. První provedení druhé verze bývá v literatuře uváděno různé: Podle J. Burghausera se prvního provedení dočkala v Olomouci 16. listopadu 1890 (Burghauser však tuto informaci také relativizuje slovy „pokud je známo“)<sup>267</sup>. V rámci svého jubilejního koncertu ji tehdy na program zařadil zpěvácký spolek Žerotín a orchestr zde řídil Antonín Dvořák. Klaus Döge však ve slovníkových heslech pro MGG i the New Grove Dictionary věnovaných Dvořákovi uvádí tuto informaci o provedení 2. verze: „14/12 1888, Rotterdam?“<sup>268</sup>. *Žalm 149* je k dispozici v kritické edici z roku 1968<sup>269</sup>, kde je jako Supplemento vydána i první verze skladby. Nahrán byl například v roce 1993 v Praze<sup>270</sup>. Burghauserův tématický katalog eviduje 1. verzi po číslem 91<sup>271</sup>, druhou jako č. 154.<sup>272</sup>

## Kontext

Zajímavé informace o **dobovém kontextu skladby** přináší Karel Stecker ve sborníku dvořákovských studií, který vydala Umělecká beseda v Praze v roce 1912<sup>273</sup>. Jmenuje zde několik autorů kantátových kompozic (‘skladeb pro sbor a orchestr’) a jejich

<sup>266</sup> V 2. verzi je přidána tuba a naopak chybí harfa.

<sup>267</sup> Jarmil Burghauser, *Žalm 149* [předmluva], in: Jan Hanuš (ed.) a další, Antonín Dvořák, *Žalm 149*, Praha 1968, s. V

<sup>268</sup> Klaus Döge, Dvořák, Antotnín (Leopold), in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. vyd, sv. 5, Kassel 2001, sl. 1737-1785, zde sl. 1749-1750

Klaus Döge, Dvořák, Antotnín (Leopold), in: Stanley Sadie + John Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. vyd., sv. 7, London 2001, s. 777-814, zde s. 806

<sup>269</sup> Jan Hanuš (ed.) a další (cit. v pozn. 267)

<sup>270</sup> K dispozici je nahrávka vydaná roku 1994 - CD „Dvořák in Prague“ (Sony Music Entertainment Inc.), nahráná na koncertě konaném 16.12. 1993, ve Smetanově síni Obecního domu v Praze.

<sup>271</sup> Jarmil Burghauser, Antonín Dvořák, *Thematický katalog*, 2. vyd., Praha 1996, s. 176-177

<sup>272</sup> Tamtéž, s. 266-267

<sup>273</sup> Karel Stecker, *Kantáta a hudba církevní*, in (editor neuveden): Antonín Dvořák, sborník statí o jeho díle a životě, Praha 1912, s. 227-248

konkrétní díla z okruhu starších skladatelů.<sup>274</sup>

Veit – *Noc nad Vltavou*, Zvonař – *Běla krasavice*, Bradlec, Křížkovský – *Hvězdy dvě z východu*, Kolečovský – *Ebrejská elegie*, Drahorád – *Májová noc*, Bergmann – *Toman a lesní panna*, Hnilička – *Lilie*, Ztracený ráj, Palla – *Oslava géniů*, K. Měchura – *Pohřeb na Kaňku*, *Májová noc*, *Štědrý den*.

Dále jmenuje tyto Dvořákovy současníky<sup>275</sup>: Smetana – *Česká píseň*, Fibich – *Jarní romance*, Bendl – *Švanda dudák*, *Štědrý den*.

V rámci Dvořákovy díla na poli vokálně instrumentální tvorby *Žalmu 149* vedle oper *Alfred* (1870), *Král a uhlíř* (1871, 1874), *Tvrdé palice* (op. 17, 1874), *Vanda* (op. 25, 1875), *Šelma sedlák* (op. 37, 1877) předcházely kantáty *Hymnus* („Dědicové Bílé hory“, op. 30, 1872, 1880, 1884) a *Stabat mater* (op. 58, 1877).

## Stav pramenů a literatury

V Národním muzeu – Českém muzeu hudby – Muzeu Antonína Dvořáka<sup>276</sup> jsou uloženy tyto prameny:

Autografní partitura 1. verze skladby, inv. č. 1441<sup>277</sup> (s datací 24. 2. 1879 a dedikací pražskému Hlaholu).

Klavírní výtah 1. verze, který zároveň sloužil jako skica pro 2. verzi, inv. č. 1442

Autografní partitura 2. verze skladby, inv. č. 1443 (s datací 1879, přeškrtnutou pravděpodobně autorovou rukou, na titulní straně autorovy poznámky k opusovému číslování skladby).

První vydání klavírního výtahu *Žalmu 149* je uloženo například v Městské knihovně v Praze – sign.: VZ 8537

V Národní knihovně v Praze je uložena partitura 1. vydání – sign.: 59 A 468

Články v dobových periodikách jsou spíše pramenného charakteru a informují o koncertu Hlaholu z r. 1879, kde *Žalm 149* poprvé zazněl<sup>278</sup>, nebo o dalším z jeho uvedení u příležitosti Zemské jubilejní výstavy v Praze, 7. 6. 1891<sup>279</sup>. Annonce pak nabízejí k prodeji Simrockovo vydání<sup>280</sup>.

<sup>274</sup> Tamtéž, s. 228-229

<sup>275</sup> Tamtéž

<sup>276</sup> Dále jen NM-ČMH-MAD

<sup>277</sup> Olga Čechová, Jana Fojtíková: Antonín Dvořák, inventář fondu S 76, Praha 1981, s. 174

<sup>278</sup> Národní listy, 1879, 19/3, Politik, 1879, 19/3, Pokrok, 1879, 21/3, Dalibor I, 1879, s. 33, 71-72

<sup>279</sup> Národní listy, 1891, 12/6, Dalibor XIII, 1891, s. 90

<sup>280</sup> Dalibor X, 1888, s. 206

Podrobněji se *Žalmu 149* věnuje především Otakar Šourek v monografii *Život a dílo Antonína Dvořáka*<sup>281</sup>. Vedle informací o vzniku, provedení, pozdějším přepracování a vydání kompozice také autor uvádí mylnou informaci o textu skladby: „*Pro text sáhl tentokrát v „Knihu žalmů“ a vybral z ní Žalm 149...*“<sup>282</sup>. V novější dvořákovské literatuře je pak tato informace přejatá, někde i s upřesněním, že se jedná o *Knihu žalmů Bible kralické*: V Burghauserově tématickém katalogu najdeme u obou verzí skladby informaci: „text: *Kniha žalmů*“<sup>283</sup>. Kritická edice Dvořákovy korespondence<sup>284</sup> v kontextu dopisu F. Simrocka Dvořákovi upřesňuje údaje o skladbě, o níž se mj. jedná: „*Žalm 149 pro smíšený sbor a orchestr, op. 79 (B 154) na text Bible kralické, II. Verze...*“ Podobně tak John Clapham<sup>285</sup> uvádí, že Dvořák v této kompozici zhudebňoval žalm z Bible kralické. Předmluva ke kritické edici uvádí, že autor zhudebnil „...*vybrané verše z knihy žalmů*“...<sup>286</sup>. Také Ivan Vojtěch zmiňuje *Žalm 149* v informacích o kontextu Dvořákovy díla ve své studii o Dvořákově písni *Hospodin jest můj pastýř* a tvrdí, že *Žalm 149* je také zhudebněním textu z Bible kralické<sup>287</sup>. Stejnou informaci nalezneme i v *The New Grove Dictionary*.<sup>288</sup>

Jediným a dále nereflektovaným náznakem, že ve skladbě není užito přesného biblického znění žalmu, je nadpis pro anglický text v Simrockově vydání klavírního výtahu z r. 1911, který zní: „*After Psalm 149*“<sup>289</sup>.

Charakteristika *Žalmu 149* je dalším tématem, jaké literatura nabízí. Podle **Otakara Šourka** zhudebnění podle odpovídá textu, který je až na několik středních veršů jásavým hymnem. Některé gradace mu připomínají Wagnerovy *Mistry pěvce*, střed skladby pak charakterizuje jako *‘rozhovor jednotlivých hlasů nad drženými akordy orchestru’*.<sup>290</sup> Zároveň skladbu hodnotí jako méně významnou oproti jiným Dvořákovým „chorálně - orchestrálním“ dílům<sup>291</sup>, ačkoli velmi kladně hodnotí händlovskou stavbu polyfonních částí *Žalmu*.<sup>292</sup>

Spíše hudebně kompoziční charakteristiku přináší **Karel Stecker** ve své studii

<sup>281</sup> ŠOUREK 1928

<sup>282</sup> ŠOUREK 1928, s. 60. (Stejné informace jsou přejaty i v dalších vydáních monografie.)

<sup>283</sup> Jarmil Burghauser (cit. v pozn. 271), s. 176 a 266

<sup>284</sup> Milan Kuna (ed.) a další, Antonín Dvořák, Korespondence a dokumenty, Praha 1997, sv. 6, s. 72, pozn. 3

<sup>285</sup> CLAPHAM 1966, s. 245

<sup>286</sup> Jarmil Burghauser, (cit. v pozn. 267). Tato předmluva je pak přejata i v dalších vydáních klavírního výtahu. *Žalmu 149*, vydaných v Praze v letech 1998 a 2003.

<sup>287</sup> VOJTĚCH 1998, s. 54.

<sup>288</sup> Klaus Döge (cit. v pozn. 268)

<sup>289</sup> *Der 149<sup>te</sup> Psalm für gemischten Chor und Orchester von Anton Dvořák. Clavierauszug. Simrock Berlin 1911, s. 3*

<sup>290</sup> ŠOUREK 1928, s. 61

<sup>291</sup> tamtéž

<sup>292</sup> tamtéž, s. 242

věnované Dvořákovým kantátovým a církevním skladbám<sup>293</sup>. Všímá si zde dvou z kompozičně důležitých motivů, na nichž je skladba vystavěna a zmiňuje sólovou kontrastnost středu Žalmu.

**John Clapham** přibližuje Dvořákovu práci s textem při jeho zhudebnění takto<sup>294</sup>: *‘Dílo sleduje základní náladu veršů bez snahy následovat je do detailů. V mnoha ohledech je to Dvořákově netypické dílo. Zapomněl asi tou dobou na nacionalismus (ač měl rozpracovaný kvartet op. 51 Es dur) a uplatňuje zde modální tendence, modulace jakoby z Missy Solemnis, Valkýry či Mistrů pěvců... mohutné sborové pasáže händlovského typu. Zvláštní, nezvyklá je jakoby ustrašená introdukce, kde se společně objevuje napětí a chromaticky vedené hlasy..., zajímavé jsou modulace do tónin A dur či B dur.’*

**Jarmil Burghauser** skladbu charakterizuje jako navazující „na české barokní tradice, bližší duchu Händelovu než třeba Bachovu, ...[kde autor hudebně nezapřel] ...jazyk třetí čtvrtiny 19. století a návaznost na svůj světský Hymnus...“<sup>295</sup>.

Podle **Klausa Döge** je *Žalm 149* hudebním ztvárněním základní nálady, text je pro sborové zhudebnění vhodný díky své jásavosti a několika hudebním odkazům.<sup>296</sup>

---

<sup>293</sup> Karel Stecker (cit. v pozn. 273)

<sup>294</sup> parafrázováno, v překladu, in: CLAPHAM 1966, s. 246

<sup>295</sup> Jarmil Burghauser (cit v pozn. 267)

<sup>296</sup> Klaus Döge (cit. v pozn. 268), s. 791

## Textová předloha

Žalm 149, dle Bible kralické<sup>297</sup> a

text „Žalmu 149“  
Antonína Dvořáka

1. *Halelujah.*

*Zpívejte Hospodinu píseň novou, chválu jeho v shromáždění svatých.*

2. *Vesel se Izrael v tom, kterýž ho učinil, synové Sionští plésejte v králi svém.*

3. *Chvalte jméno jeho na píšťalu, na buben a na citaru prozpěvujte jemu.*

4. *Nebo zalíbilo se Hospodinu v lidu jeho; onť ozdobuje pokorné spasením.*

5. *Plésati budou svatí v Boží slávě, a zpívati v pokojích svých.*

6. *Oslavování Boha silného bude ve rtech jejich, a meč na obě straně ostrý v ruce jejich.*

7. *K vykonávání pomsty nad pohany, a k strestání národů.*

8. *K svazování králů jejich řetězy, a šlechticů jejich pouty železnými.*

9. *K nakládání s nimi podle práva zapsaného, k slávě všechněm svatým jeho.*

*Halelujah.*

*Zaplesejte Bohu v novém pění, bud' mu chvála v svatých shromáždění!*

*Plesej, Sione, ve svém stvořiteli! Vesel se ve svém králi, Izraeli!*

*Jeho jménu chválu prozpěvujte, bubny jej a harfou oslavujte.*

*Neb jeho lid mil jest Hospodinu<sup>298</sup>, povýšíť on k spáse božích synů.*

*Budou plesati k své slávě svatí a se na ložích svých radovati.*

*Jejich hrdlo slávu Bohu pěje a meč dvojostrý se v ruce skvěje, aby pomstu krutou vykonali,*

*národů by vzpouru potrestali, řetězy by krále spjali svými*

*a jich mocné pouty železnými.*

*Budeť soud jim psaný k odsouzení, svatí jeho budou oslaveni.*

Ačkoli se mi v literatuře nepodařilo takovou informaci najít, je dle mého názoru možné označit Dvořákem zhudebňovaný text za *přebásnění žalmu 149*. Nejedná se totiž o shodné znění s biblickou podobou tohoto žalmu:

- Dvořákem zhudebňovaný text je pravidelně strukturován převážně do desetislabičných veršů, které svým sdruženým rýmem tvoří odpovídající si dvojice. V metroritmice veršů

<sup>297</sup> Znění podle pražského vydání Bible kralické z roku 1957. Konkrétní textové podoby žalmu 149 se v zásadě neliší, ať se jedná o starší či novější podobu Bible kralické či různé Bible římskokatolické tradice.

<sup>298</sup> Rukopisné prameny k této kompozici uvádějí tvar: „*Nebť jeho lid*“ - autografní partitura 1. verze (NM-ČMH-MAD, inv. č. S 76/1441) i druhé verze (NM-ČMH-MAD, inv. č. S 76/1443).

výrazně převažuje pravidelná trochejská stopa.

- Obsahové sdělení Dvořákem zhudebňovaného textu volně sleduje smysl původního žalmového textu, užívá však dosti odlišné obraznosti, volí jiná slova a slovní spojení podobného významu.

Dosud se nepodařilo zodpovědět nabízející se otázku, zda se jedná o dobové přebásnění určené přímo pro Dvořákovu kompozici, či zda naopak autor využil již existující verzi veršovaného žalmu nebo některé z „písní na žalmy“, jež by vycházela ze žalmu 149 a jaké často nalezneme v různých dobových i starších kancionálech. Toto konkrétní znění textu, jak jej nalezneme v Dvořákově *Žalmu 149*, jsem nenašla ani v knihách žalmů biblí kralické či římskokatolické tradice, ani dosud v žádném z kancionálů. Podobně tak se mi nepodařilo vypátrat možnou zmínku o konkrétním textu pro tuto skladbu ani při práci s prameny k této kompozici (rukopisy partitur v NM-ČMH-MAD), ani ve Dvořákově osobní bibli, s níž pracoval při výběru veršů pro Biblické písně<sup>299</sup>. Žádné informace nenalezneme ani v edici Dvořákovy korespondence<sup>300</sup> - veškeré zmínky o „*Žalmu 149*“ nebo pouze „*Žalmu*“ zde již používají toto praktické či obchodní označení a o textu nijak dále neinformují.

**Dosavadní dvořákovská literatura tedy přejímá zavedené a pravděpodobně také autorské označení skladby a provenienci textu již dále neověřuje.**

### **Rozbor zhudebňovaného textu**

V první polovině textu je na delší ploše exponována stabilní oslavná nálada: „*Zaplesejte Bohu v novém pění, | bud' mu chvála v svatých shromáždění! | Plesej, Sione, ve svém stvořiteli! | Vesel se ve svém králi, Izraeli!*“ Text opakovaně vybízí k oslavě stvořitele, sdělení je umocněno užitím mnoha exklamací. Dvojverší 5. a 6. verše v této atmosféře pokračuje, nabízí k oslavě Pána další konkrétní způsoby: „*Jeho jménu chválu prozpěvujte, | bubny jej a harfou oslavujte.*“

Pozitivní atmosféra této poloviny textu ještě pokračuje i ve verších: „*Neb jeho lid mil jest Hospodinu, | povýšíť on k spáse božích synů. | Budou plesati k své slávě svatí | a se na ložích svých radovati.*“ Mírně je však pozměněn představový okruh vzbuzený textem: Přislíbena je spása vyvoleného božího lidu a novým prvkem, dosud jen letmo zmíněným, je následující představa svatých. Velmi kontrastního spojení radostné oslavy Boha a dramatické hrozby je užito v následujících verších: „*Jejich hrdlo slávu Bohu pěje | a meč dvojostrý se v rukou skvěje*“ .... Dvojice 7.-8., 9.-10. a 11.-12. verše tedy již relativně

<sup>299</sup> Uložené v NM-ČMH-MAD jako inv. č. S 226/ 1418.

<sup>300</sup> Milan Kuna (ed.) a další, Antonín Dvořák, Korespondence a dokumenty, Praha 1987- 2004



rychleji mění obrazové a představové okruhy.

Zmíněným zlomem ve 13. verši : ... „*a meč dvojostrý se v rukou skvěje...*“ nastupuje velmi dramatická druhá polovina textu, která je tvořena oproti předchozímu obsahově velmi kontrastními a dramatickými obrazy zkázy těch, kdo by se vzbouřili proti božímu zákonu: „... [*a meč dvojostrý se v rukou skvěje,*] | *aby pomstu krutou vykonali,* | *národů by vzpouru potrestali,* | *řetězy by krále spjali svými* | *a jich mocné pouty železnými...*“. Síla tohoto sdělení je zde podpořena užitím jednotlivých přívlastků: „...*pomstu krutou...*“, „... *pouty železnými...*“.

Úvodní nálada je pak v krátkém náznaku navrácena posledním veršem, který však může být chápán i jako doslovující součást předchozího obrazu – „[*Budeť soud jim psaný k odsouzení*], *svatí jeho budou oslaveni.*“, kterému tak propůjčuje výmluvné srovnání, a tedy i zesílený účinek. Kladné vyznění závěru textu je pak touto vazbou k předchozímu dění poněkud relativizováno.

Celkově je tento text určitým způsobem obsahově asymetrický, pozitivní první polovina je náhle vystřídána dramatickou druhou částí s jediným závěrečným veršem opět kladného vyznění. Zachován je totiž i v tomto, pravděpodobně přebásněném textu poměrně častý *obsahový průběh žalмовé obraznosti*, která běžně výraznější zvraty obsahuje a také kombinuje obsahově i emocionálně velmi kontrastní sdělení.

Text je tvořen osmnácti shodně dlouhými verši. Všechny verše kromě dvojice 3. a 4. jsou desetislabičné, 3. a 4. verš mají jedenáct slabik. Oproti žalmovému textu chybí úvodní i závěrečně *Halelujah*. Uplatněn je sdružený rým dvojic veršů, který je možné znázornit jako: *aa – bb – cc – dd ...* Verše jsou velmi pravidelně rytmičovány – převážně trochejskou stopou, jen výjimečně se vyskytuje daktyl. Tyto skutečnosti pak společně utvářejí velmi pravidelně strukturovaný celek textu.

## **Analytická část<sup>301</sup>**

V průběhu rozsáhlé orchestrální **introdukce** (t. 1-32) jsou postupně konstituovány důležité motivy, které pak autor v průběhu skladby v různé podobě a funkci dále využívá. Skladba začíná kontrapunktickou, tonálně rozvolněnou chromatickou plochou smyčců.

---

<sup>301</sup> Při analýze vycházím z edice 2. verze Žalmu 149 (cit. v pozn. 267) a nahrávky citované v pozn. 270. Kritická edice vychází za Simrockova vydání a odchylky deklamace variantního (a češtině bližšího) znění první verze vypisuje podle autografu na spodek příslušných stran. Na těchto místech, která jsou v edici vyznačena, češtině skutečně lépe vyhovuje původní deklamace. Tuto skutečnost jsem si mohla ověřit i poslechem, neboť například nahrávka *The Washington Chorus and Orchestra* s Robertem Shaferem (HNH International, 2002) naopak uplatňuje pro češtinu místy nevhodnou deklamací druhé verze.

Primy, violy, cello a kontrabasy postupně s imitačními odstupy a ve velmi nízké dynamice přednášejí úzkokroký motiv, který je doplňován protihlasem sekundů, jež sem silněji vnášejí chromatický prvek. Tímto spolupůsobením je určován výsledný chromatický a tonálně neurčitý charakter této úvodní plochy (t.1-6). V následujících taktech je kombinován tento chromatický motiv (zde ve spodních smyčcích) s již harmonicky určitějším utvářením vrchních smyčců (t. 7-14). Ty na pozadí střídání C dur a zmenšeného septakordu jejího VII. stupně přednášejí následně hojněji využívaný motiv („motiv č. 1“):

The image shows a musical score for strings, starting at measure 7. It consists of four staves: Violins (Vni), Violas (Vle), Cellos (Vcl), and Double Basses (Cb). Each staff contains a chromatic, stepwise melodic line. The upper strings (Violins and Violas) play in treble clef, while the lower strings (Cellos and Double Basses) play in bass clef. The music is marked with a 'cresc.' (crescendo) dynamic. The notes are: Vni (G4, A4, B4, C5), Vle (F4, G4, A4, B4), Vcl (E3, F3, G3, A3), and Cb (D3, E3, F3, G3).

Harmonie tohoto úseku je určována hojnějším využitím vztahu zmenšeného septakordu VII. stupně. Nejen ve zmiňovaných taktech 7-10, kde vytváří napětí spolu s kvartsextakordem hlavní C dur. V t. 10 a 11 se například objevuje kvartsextakord II. stupně – tedy d-moll, kterého bylo dosaženo přehodnocením předchozího septakordu na jeho zmenšený VII. stupeň.

Takty 12-14 výrazněji využívají napětí tritónového melodického skoku *h''-f''*, který je opakovaně hrán horními smyčci. Na pozadí dominanty k C dur je v t. 15-20 rozvíjena další kontrapunktická plocha, která vychází z úvodního úzkokrokého motivu a opět tuto harmonii relativizuje, přesněji spíše obohacuje o chromatické neakordické tóny. Za podpory dechů a silné dynamiky je pak opět exponován chromatický motiv.

Od t. 21 je sekvenční plochou krátce nastolena hlavní tónina C dur, která je následně potvrzována rozsáhlejší dominantní prodlevou. Zároveň se od t. 21 výrazněji uplatňuje homofonní prvek, který postupně začíná převládat nad předchozím kontrapunktem.

Introdukcí zakončuje plocha prodlevy dominantního septakordu, s vysokou dynamikou a

homofonní fakturou staccatovaných akordů (t. 29-32), které přinášejí (ve vertikále výsledně znějící) další z důležitý motiv:

#### Motiv č. 2



Orchestrální introdukce je celkově velmi pestrá, využívá kontrastních hudebních prostředků: ze začáteční kontrapunktické a tonálně pohyblivé plochy v nízké dynamice a menším obsazení postupně konstituuje homofonní, tonálně jasně vymezenou plochu plného zvuku přibližně ve své druhé polovině. Také dynamika je postupně gradována, roste i nástrojové obsazení.

Ačkoli smysl začátku textu je veskrze pozitivní a jásavý, úplný začátek skladby v introdukci evokuje a v nezanedbatelné délce hudební plochy nechává působit spíše stísněné pocity a následně jistou dramatičnost. Takové řešení bychom mohli vysvětlit několika způsoby: Je možné, že tak bylo učiněno z důvodů hudebně imanentních, neboť takové zahájení skladby zaručuje určitou pestrost a kontrastnost *celku*. Dále je tak umožněno výraznější vyznění *následujícího* – tedy nástupu zpěvních hlasů s textem „*Zaplesejte...*“. Jednak bychom mohli hovořit i o důvodech vycházejících z interpretace smyslu zhudebňovaného textu a takovéto nasazení skladby chápat jako do jisté míry anticipaci pozdějšího dění v textu s jeho spíše dramatictější vyzněním.

Ke konci introdukce je harmonickými prostředky a vedením hlasů velmi výrazně docíleno pocitu určitého nutného pokračování a rozřešení. Nástup zpěvu s tónickým stupněm sboru a jeho zdvojení ve smyčcích tak působí velmi výrazně a skutečně radostně – ve zpěvu zní verše: „*Zaplesejte Bohu v novém pění,*“...

**První velký díl** je komponován jako poměrně rozsáhlá, vnitřně velmi členitá plocha (t. 33-110). Zhudebňuje tyto verše: „*Zaplesejte Bohu v novém pění, | bud' mu chvála v svatých shromáždění! | Plesej, Sione, ve svém stvořiteli! | Vesel se ve svém králi, Izraeli! | Jeho jménu chválu prozpěvujte, | bubny jej a harfou oslavujte.*“

## Ritornel

The image shows a musical score for a Ritornel. It includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), and instrumental parts for Violin 1 (Vno1), Violin 2 (Vno2), Viola (Vle), Violoncello (Vcl), and Contrabasso (Cb). The vocal parts have lyrics 'Va ple ce te'. The instrumental parts are marked 'ff marcato'.

Sbor i orchestr přednášejí v t. 33-34 v hlavní tónině hudební myšlenku, kterou především díky její melodické a instrumentačně barevné charakteristice a také jejímu dalšímu uplatnění během skladby označují v následujícím textu jako *ritornel*<sup>302</sup> (viz notový příklad vlevo, ve zjednodušení na sbor a smyčce). Orchestrální složka této hudební myšlenky má rytmicky variovaný průběh a právě tento tvar pak hraje důležitou roli svým uplatněním během skladby.

Nástupem 1. zpěvního dílu s ritornelem v t. 33 je do skladby vnesen „barokně“ kantátový charakter (, který je samozřejmě určován i tradicí druhu - kantátových a oratorních kompozic 19. století i starších). Tento charakter je zde utvářen několika faktory: Jednak způsobem instrumentace, kdy je zapojen celý orchestr včetně žesťů a tympánů. Jednak převážně homofonní akordickou fakturou s drobnými ozvláštňeními imitací a výraznou deklamací zpěvu a také výrazností pravidelného a mírného, téměř kráčejícího rytmického pohybu. Ten je společný sboru i orchestru, který sbor rytmicky podporuje (do t. 46). Atmosféra utvářená touto hudbou je pozitivní, radostná a jásavá a je zcela v souladu

<sup>302</sup> Tohoto označení zde užívám s vědomím, že ne zcela odpovídá tradičnímu vymezení pojmu ritornel. V případě této práce jej chápu především jako praktické pojmenování této hudební myšlenky, které vychází hlavně z jejího vlastního charakteru a poněkud metaforicky vystihuje způsoby, jakými je s touto myšlenkou dále během skladby pracováno.

s přednášeným textem, který je touto náladou nesen a docíleno je jeho výrazného vyznění. Po úvodním přednesení slova „*Zaplesejte...*“ tenory a basy se s taktovým odstupem v imitaci přidávají i ženské hlasy - v sopránů s volně inverzním tvarem (srov. t. 34 s t. 33). Kombinován je zde akordický prvek, podpořený unisony hlasových dvojic, s náznakem imitací nástupů (t. 33, 34 a 37, 38) a střídání sborového tutti a jednotlivých skupin či dvojic hlasů.

V t. 41 je stejný text zopakován při zhudebnění pomocí odvozené hudby z předchozích motivů (viz t. 33, 34), která je zde rovněž imitací posouvána, nyní pouze s půltaktovým posunem. Tento úsek, směřující do B dur, je s obměnami zopakován (t. 41-43, 44-46).

Od t. 47 je fragmentován a opakován text verše „*Bud' mu chvála v svatých shromáždění*“. Zhudebnění pomocí střídání hlasových skupin - ženských a mužských hlasů ve zdánlivé imitaci, nižší zvukový objem a především harmonické řešení (B dur) propůjčují úseku v taktech 47-50 barevně měkkou zvláštnost. Evokována je klidnější atmosféra – jako dílčí odstín celkové hlavní nálady této půli textu. Takové řešení, barva i nálada dále podtrhují vyznění zpívaného textu, jeho obsahu: „*Bud' mu chvála...*“. Barokizujícím způsobem je zde využito komplementárního osminového pohybu v orchestru, který zde hraje sestupnou figuru čtyř tónů, a tím jednotí drobné oddělované zpěvní úseky skupin mužských a ženských hlasů. Model, který zde v orchestru zní, je odvozen ze sestupného prvku myšlenky ritornelu a je střídavě svěřen vyšším smyčcům s hobojí a nižším smyčcům s fagoty a trombóny. Vyšší smyčce přitom tímto motivem doprovázejí mužské hlasy sboru a nižší naopak ženské hlasy.

Sekvenčním posouváním za silné dynamiky a harmonickým pohybem následujícího úseku (t. 51-54) je docíleno gradace, která směřuje k místnímu vrcholu – opakovanému zhudebnění slova „*Plesej*,“ ... výrazným oktávovým skokem sopránů a většími intervalovými kroky ostatních hlasů (t. 55-56). Toto slovo, které je z hlediska obsahového sdělení první poloviny textu poměrně důležité, je zdůrazněno i svým způsobem zhudebnění a umístěním na dílčí vrchol: Úsek t. 57-69, se zhudebněním slov „*[Plesej,] Sione, plesej ve svém stvořiteli! Vesel se ve svém králi, Izraeli!*“ totiž působí jako určitý první vrchol díky uplatněné výšce zpěvních hlasů, silné dynamice a jasně optimistickému, jásavému vyznění, které podtrhuje text a zároveň je jím také umocňováno. Uplatněn je plný zvuk orchestrálního i sborového tutti, homofonním utvářením a skutečností, že orchestr v tomto místě přesně sleduje a podporuje deklamaci zpěvu, je zvýrazněn přednes textu. Ten je zde také fragmentarizován a opakován.

Další část 1. velkého dílu začíná v t. 68, přepojením pod doznívající hudbu

s homofonním charakterem předchozího dílu. Orchester zde cituje kontrapunktický úsek z t. 15 introdukce, který je vystavěn na úzkokrokém legatovém motivu. Následuje volná citace navazující polyfonní plochy, zde komponovaná také pro sbor. Touto skutečností jsou určovány odlišnosti zdejší volné citace oproti hudbě introdukce. (Srov. t. 72-81 zde ve sboru se smyčci v t. 19-27 introdukce.) Užitím polyfonních částí hudby introdukce je sem vnesena odlišná atmosféra, již dramatictější a ne tak jednoznačně radostná jako v předchozích částech zpěvního dílu. Volná citace pokračuje a v t. 82 začíná úsek výrazného rytmického modelu, který vychází z motivu č. 2 z introdukce. Ten je zde zdvojen sborem a orchestrem. Harmonické řešení úseku t. 82-84 (,které je dáno mj. tím, že se jedná o citovanou hudbu,) zde zhudebňuje a jistým napětím ozvláštňuje poklidný, oslavný text: „*Vesel se...*“. Hlavně je tím vyzdvíženo a připraveno vyznění následující hudby a textu a zde užitým dominantním septakordem je umocněno i určité spění kupředu, k vrcholu v t. 85-86. (Do něj vyústí gradační vlna započatá na začátku tohoto úseku volné citace v t. 68.)

Zmiňovaným vrcholem je zde zhudebnění slova *krá-li*, které je zároveň zdůrazněno uplatněnou melismatikou a tím i narušením kvadratury vnitřního utváření, také harmonickým řešením tohoto dvoutaktí – nápadným proharmonizováním posouvaného a melismaticky deklamovaného vrcholu:

Harmonie t. 85-86 užívá mimotonální dominanty E k následující A dur, pokračuje již kadenční F dur. Díky rychlému harmonickému pohybu tohoto místa je zároveň možné souzvuk E dur chápat jako průchodný k následujícímu. Podobně tak kvůli velmi krátkému zaznění tóniny A dur na 3. době t. 85 celý harmonický sled zároveň působí jako klamný spoj mimotonální dominanty E a VI. stupně F obohaceného kombinováním tónin, zde tóny A dur.

Orchestrální tutti (t. 82-86) ve vysoké dynamice zároveň umožňuje maximum zvukového objemu, rytmicky podporuje homofonní deklamaci sboru. I tentokrát, podobně jako na konci introdukce, tento úsek vycházející z motivu č. 2 rovněž vyústí do nástupu hudby ritornelu. (Toto rozvedení je zde ještě prodlouženo a ozvláštěno právě takty 85-86.)

V t. 89 již přepojením pod tento závěr začíná další část 1. dílu, v níž orchestr a následně celý sbor připomenou motiv ritornelu, již bez původního posunu a zopakování textu dílčími sborovými hlasy, jak tomu bylo na začátku prvního zpěvního dílu (viz t. 33-46). Návratem této radostné hudební myšlenky je znovu připomenuta i začáteční pozitivní a oslavná nálada - přednášen je začátek textové pasáže: „*Jeho jménu chválu propěvujte, bubny jej a harfou oslavujte!*“.

V průběhu t. 90-111 je tento text třikrát zopakován a dále dělen. První 4 takty tohoto úseku využívají hudbu ritornelu. Ta nebo tvary z ní odvozené se následně objeví v pásmu

horních dechů, nad zpočátku harmonicky a rytmicky statictější hudební plochou nové hudby obdobného charakteru a pomalejším vnitřním plynutím zpěvu (t. 93-97). Ten přednáší slova: „...*bubny jej a harfou oslavujte!*“. Textové sdělení je v této ploše opakováno, a tím i nasvětlováno ve stále novém hudebním i harmonickém kontextu. Docíleno je tak velmi výrazného vyznění jednak přednášeného textu tohoto úseku, jednak i prvků hudební ilustrace, které se zde objevují. Text, který zmiňuje konkrétní hudební nástroje, jež mají sloužit k oslavě Pána, je zhudebněn a také ilustrován pomocí rozličných hudebních prostředků:

Tympány zde vedle dosud běžného uplatnění hrají i výraznější motiv fanfárového rytmu (t. 94, 96, 98). Efekt „bubnů“ a oslavné fanfáry dále doplňují trubky – podporováním těžkých dob, také fanfárovým motivem anticipovaným již v taktech 89 a 91. Tyto takty zhudebňují výzvu „*Jeho jménu chválu prozpěvujte*“, ..., jež je zde trubkami a jejich motivem také interpretována. Dalším způsobem evokace hry na bubny je uplatnění secco akordů v lesních rozích na sudých taktových dobách (střídáno čtvrtky- osminy). Podobnou funkci mají pravděpodobně i smyčcová arpeggia na sudých taktových dobách. Ta zároveň připomínají textem zmiňovanou harfu. Výrazněji je hra na harfu ilustrována běhy šestnáctinových sextol (t. 93-98 ve smyčcích), které jsou s arpeggi střídány. Na tomto místě je důležité zmínit skutečnost, že původní verze orchestrace obsahovala part harfy, která v této verzi chybí. Její part je zde vlastně v obměnách rozepsán mezi housle na jedné straně a violy a violoncella na straně druhé.

Zároveň je zpřítomňována zpěvná a oslavující nálada vzbuzená textem. Postupně jsou (pravděpodobně spíše z důvodů hudebního utváření a dalšího pokračování) uplatňovány i jiné, odlišné hudební prostředky – od t. 99 je to například sekvenční a gradující úsek melismaticky deklamovaného zpěvu s celkově drobnějšími rytmickými hodnotami či harmonicky ozvláštňující čtyřtaktí t. 103-106 (viz níže).

Harmonicky se úsek zhudebňující opakované i dělené dvojverší „*Jeho jménu chválu prozpěvujte, | bubny jej a harfou oslavujte.*“ zpočátku drží v hlavní tónině C dur, s dlouhou tónickou prodlevou. Objeví se dílčí závěr do subdominantní F dur (t. 101-102), po zmiňované sekvenční ploše rychlejšího rytmického plynutí v t. 98-102. Tato krátká plocha zhudebňovanému textu svým strukturováním přináší opět nové osvětlení a uzavřena je pomocí opět odlišně pracovaného úseku homofonní akordické sazby, tentokrát s barevně ozvláštňujícím a zajímavým harmonickým postupem v t. 103-106 (na slovech [*bubny*] *jej a harfou oslavujte*). Jedná se o úsek naopak rychlého harmonického pohybu (různě harmonizována je každá taktová doba) za pomalejšího pohybu rytmického. Výrazného

vyznění harmonie i textu čtyřtaktí t. 103-106 je docíleno také tím, že zde autor užívá pouze samotného sboru a orchestr mlčí.

Pro bohatou harmonii t. 103-106 jsou určující melodický pohyb-sestup sopránové linky a stoupající protipohyb basu. Obě zpěvní linky jsou tvarovány úzkointervalovými, až chromatickými kroky. Harmonizace vede z výchozí F dur (subdominantní stupeň k hlavní tónině) přes mimotonální subdominantu As do Es dur (chromatická terciová příbuznost k hlavní tónině, v t. 104, 1. doba) a zazněním dominantního septakordu zpět do hlavní tóniny C dur, respektive pak jejího II. stupně – d-moll v t. 105.

Důležité je také připomenout, že zmíněné opakování textových úryvků a jejich stále se proměňující nasvětlování z různých úhlů vytváří prostor pro hudbu samotnou, pro ryze hudební utváření.

Na konci tohoto úseku i celého 1. zpěvního dílu, v t. 111, již po předchozí hudební zkušenosti po výraznějším závěru očekáváme hudbu ritornelu. Následující koda 1. dílu, či **orchestrální mezihra** (t. 111-122) je však řešena odlišně: Nastupuje určitým způsobem překvapivě, nepřináší jásavý ritornel, ale po výrazném a vygradovaném závěru sboru se objeví celkový zlom a dynamicky mírný, instrumentačně a artikulačně měkký motiv. Hudebně je spjatý s materiálem introdukce, autor pracuje s motivem č. 1 (z t. 7-8), který je zde dále rozváděn. (Až v kontextu navázání dalšího dílu pak jasněji vysvitne možný důvod takového řešení.)

Podobně jako v introdukci (t. 7-8) i zde autor využívá napětí sekundového vztahu zmenšeného septakordu VII. stupně k C dur a této hlavní tóniny v kvartsextakordu. Harmonie v taktech 117-118 krátce dosáhne tónin Es dur a Des dur, záhy je však navraceno střídání C dur a jejího chromatického sedmého stupně.

Zmenšený septakord VII. stupně je zde užitý v různých obratech, které umožňují melodické vedení vrchních hlasů orchestru. Ty přednášejí motivy odvozené ze zmíněných taktů introdukce (motivů č. 1), s výraznými širokointervalovými a nezpěvnými skoky – např. *f'''- as''* v t. 112 a dalších. Doplněny jsou kontrapunktujícím pásmem spodních smyčců, které naopak hrají úzkointervalový krokový pohyb. Chromatickým pohybem basů mezihra vyústí do kvartsextakordu d-moll, který je rozveden protipohybem krajních hlasů do drženého sextakordu E dur. Dvojčára ukončující tento velký díl je umístěna za takt 122, tedy ještě mezi zmiňovanou d-moll a její rozvedení - závěr do drženého, až nebesky mírného sextakordu E dur v t. 123. Tímto je relativizován přechod mezi díly a vnitřní mikrotektonice je propůjčeno nepravidelnější plynutí a zároveň jisté přepojení. V průběhu orchestrální mezihry je postupně snižována dynamika, na jejím závěru je pak výrazněji redukován i orchestr – poslední dva takty již hrají pouze smyčce v pianissimu.



**Druhý díl skladby** tedy začíná v t. 123. Způsob jeho nástupu je velmi kontrastní oproti předchozímu dění, zároveň však také připravený samotným řešením orchestrální mezihry jako celkově mírné plochy určitého zklidnění, která k tomu užívá spřízněného hudebního materiálu ze začátku skladby. Také užitým diminuendem v jejím průběhu i redukcí orchestrálního aparátu. Na začátku 2. dílu, tedy t. 123-133, je vedle zmiňovaného silného snížení dynamiky a zvukového objemu velmi nápadný především způsob práce s vokální linkou a mikrotektonikou vnitřního utváření. Důležitým a zároveň vysvětlujícím je zde skladatelův předpis *Poco meno mosso, quasi Recit.* Ten určuje mírnou změnu tempa (a volnější asociací upomíná i na nepravidelnější vnitřní utváření recitace) a také přibližuje vhodný způsob přednesu. Ona quasi žalmová recitace je zde stylizována a evokována různými způsoby: Uvolněním vnitřního plynutí hudby - posunutím nástupu zpěvu v t. 123, ale i pauzami mezi následujícími zpěvními pasážemi. Také uplatněním pouze tří, nikoli třeba postupně všech čtyř hlasových skupin pro recitované úseky. Dále užitím unisona sólových hlasových skupin, které za nízké dynamiky působí téměř sólovým dojmem. Autor zde i v následujících taktech využívá orchestr redukovaný pouze na smyčce, které hrají držené akordy. Předepsáno je jejich výraznější nasazení dále však vždy pianová dynamika. Vokální linka jednotlivých hlasových skupin je utvářena s přesnou deklamací textu, dlouhé či přízvučné slabiky jsou ještě dále zdůrazněny – viz např. uchopení slov *Povýšit* (t. 126) nebo *k spáse* (t. 127). Recitované zpěvní úseky zaujímají plochu dvou a půl taktů a jejich nástupy jsou řešeny nepravidelně: první úsek nastupuje s půltaktovým posunem po začátku dílu v t. 123, druhý navazuje hned v následujícím taktu (t. 126), třetí je přepojen do druhé půli t. 128, má již dvojnásobnou délku a volně pokračuje směrem k nástupu dalšího kontrastního úseku.

V t. 123- 132 je tedy text sólovými hlasy volně rytmicky deklamován, melodická linka i její harmonizace sledují hlavní harmonické funkce v A dur. Způsob zhudebnění těchto deseti taktů tak díky těmto prostředkům upomíná na rovnoměrnou chorální recitaci s varhanním doprovodem - zpěvní linka však zároveň uplatňuje i větší melodické skoky, nebo má akordický obrys. Tím je evokována spíše historicky mladší žalmová recitace, podložená již kadenčním, harmonicky chápaným doprovodem.

Tímto způsobem tvarování zpěvní linky zde může být také vyzdvihován smysl zhudebněvaného textu: V t. 126-128, na slovech „*Povýšit' on k spáse božích synů.*“, je výrazněji využito stoupajících kroků zpěvní melodie a rytmického zdůraznění slov *po-vy-šit'* a *spá-se*. Podobné zdůraznění smyslu textu nalezneme také v basové pasáži (t. 128-133), v t. 128, 129 („*Budou ple-sa-ti v své slá-vě svatí*“ ...).

Další rovinou dotváření smyslu zhudebněného textu, je interpretace obrazu božských výšin v první části tohoto úseku (t. 123-128) - text tohoto úseku totiž hovoří o samotném Bohu. (Slova předchozího hudebního dílu byla zaměřena na lidi, které vyzývala k oslavě Stvořitele, slova následující hovoří o svatých a opět o lidském světě.) Hudebně tento výjimečný úsek skladatel ozvláštňuje dokreslením představy božského a vysokého: Jednak pomocí zmiňovaného „nebeského“ souzvuku smyčců na začátku dílu, jednak svěšením přednášeného textu vysokým hlasům – sopránům a altům. Následující úsek je již přednášen basy (do t. 133).

S taktem 133 končí tento kontrastní, jakoby vložený úsek téměř naprostého vnitřního zastavení hudby. Nástup dalšího úseku je připraven již modulujícími secco akordy orchestru v 2. polovině t. 133. V t. 134 nastupují zpěvní hlasy s imitačními posuny akordicky tvarovaného motivu. Zhudebňován je záhy velmi dramatický text: „*Jejich hrdlo slávu Bohu pěje | a meč dvojostrý se v rukou skvěje, | aby pomstu krutou vykonali,*“... Autor se zaměřuje právě na dramaticčnost obrazů a slov *meč* a *pomstu krutou*, kterou dotváří hudbou prováděcího charakteru: quasi fugatový úsek volněji kontrapunktujících hlasů sboru zde rozvádí akordický a sekvenční motiv. Celkovým zesílením a zahuštěním zvukového objemu, rychlým vnitřním pohybem kontrapunktujících hlasů i užitím tremolových prvků ve smyčcích je spoluutvářena dramatičtější atmosféra. Zároveň je užito rychlejšího harmonického pohybu (ačkoli po blízkých tóninách). Způsob zhudebnění zde příliš neumožňuje zřetelné porozumění textu, stěžejní je hudební dokreslení dramatické nálady, atmosféry textem a jeho obrazy vyvolané.

Další textový úsek: „*...národů by vzpouru potrestali, | řetězy by krále spjali svými | a jich mocné pouty železnými.*“ zhudebněný v t. 142-159 je naopak utvářen tak, že umožňuje výrazný přednes zhudebňovaného textu. V t. 142-149 sbor v tutti unisonu deklamuje v pravidelných osminách a chromatickém „tremolu“ opakovaného sekundového kroku první dva verše textového úryvku (viz výše), který hovoří o potrestání vzpoury a spoutání králů. Pro znásobení účinku a také vytvoření prostoru pro samotnou hudbu je text opakován, užito je vysoké dynamiky a silného zvukového objemu. Tato dramatická a emocionálně silná výpověď je uchopena prostředkem, který latentně sdělované pocity úzkosti a strachu přímo evokuje a znázorňuje a je tradičně s tímto mimohudebním obsahem spjatý: tremolem sboru i orchestru. V úseku t. 134-149 je tedy smysl textu interpretován maximem hudebních prostředků.

Od t. 150 se zvedá ještě další vlna gradace, kdy na pozadí rychlejšího a gradujícího harmonického pohybu znějí pravidelnější rytmické hodnoty zpěvu. Harmonie t. 150-153

využívá gradace vzniklé jednak rychlým harmonickým pohybem, (kdy každý takt má vlastní harmonizaci), jednak chromatickým vedením hlasů a vzestupem sopránů.

Využito je zprvu komplikovanější vertikály: kombinace tónů C dur (jakoby ligaturované či průtažné *c* tenorů a střídavý tón *e*) v rámci harmonie Des dur, tedy frygického stupně, který následuje záhy po výchozí C dur v t. 151. Vedle tonálně velmi vzdáleného vztahu C dur a následujícího frygického stupně v taktech 150 a 151 se objevují další vzdálenější tóniny/harmonické funkce: druhá dominanta D dur (t. 152), zmenšený septakord mimotonálního VII. stupně k následující dominantě G (t. 153). Následně již tato tónina (t. 154), záhy ve tvaru dominantního septakordu.

V tomto místě znějí slova: „řetězy by krále spjali svými...“. Společným působením výše přiblížených prostředků je zpřítomňována dramatická nálada vzbuzená výpovědí textu, umožněn je i jeho výrazný přednes.

Následující úsek využívá hudební materiál introdukce, který volně cituje v různé délce následující hudební myšlenky: Imitační a kontrapunktická plocha, která začíná v t. 154, pracuje s volně citovaným hudebním materiálem imitačního úseku introdukce (od t. 15), který již byl uplatněn v kontrapunktické ploše orchestru v 1. dílu (v t. 68, která pokračovala i za účasti sboru). V t. 158 tato plocha vyústí do dominanty k výchozí hlavní tónině C dur, dále cituje hudbu introdukce a obdobně upevňuje dominantu k hlavní tónině C dur.

V t. 162 začíná úsek, který vychází z motivu č. 2, zde v této variované podobě:

Bu - deť soud jim psa - ný k od - sou - ze - ní  
*ff* *pp*

V závěru introdukce vyústil tento motiv do zaznění motivu ritornelu s úplným začátkem textu ve sboru: „Zaplesejte Bohu v novém pění...“ - viz t. 29-33. V průběhu 1. velkého dílu vyústil tento motiv rovněž do zaznění hudby ritornelu - t. 89 v orchestru a následně ve sboru s textem „Jeho jménu chválu prozpěvujte ...“.

Podobně tak zde, v druhém velkém dílu po delší ploše, která pracuje z výše znázorněným motivem, přichází v t. 175 hudba ritornelu.

Začátek zhudebnění textového úseku „Buděť soud jim psaný k odsouzení, svatí jeho budou oslaveni.“ v t. 162 tedy využívá motivu č. 2. Anticipován je již v orchestru v t. 161. Dramatický obsah výpovědi celého verše je zde interpretován utvářením vokální linky

sopránů (t. 162, 163) a následně tenorů (t. 164, 165), ve které se objeví výrazný nezpěvný skok na přelomu taktů, umocněný předepsaným dynamickým zlomem. Plocha pro zaznění tohoto dramatického sdělení narůstá – textová pasáž je několikrát zopakována v imitačně zahuštěném úseku sboru a doprovodu orchestrálního tutti, na dominantní prodlevě G (t. 166-169). Zároveň je orchestrem i mužskými hlasy sboru prolínán rytmický model motivu č. 2, s nímž tento úsek prováděcím způsobem pracuje. Vyústěním této části je harmonicky ozvláštňující spojení v t. 170-171, na slovech *k od-sou-ze-ní*, které již zaznělo v 1. zpěvním dílu skladby, (v t. 85-86 na slově *krá-li*). Neboť t. 154-207 druhého velkého dílu uplatňují volnou, *různými způsoby obměňovanou citaci velké části hudby 1. velkého dílu* (taktů 82-111).

Podobně jako v prvním dílu následuje i po tomto úseku návrat motivu ritornelu, respektive jeho části (t. 175-177), zde v orchestru (oproti rozdělení mezi orchestr a sbor v t. 89-92). Melodická linka ritornelu následně tvoří základ melismatického úseku basů, využívajících poměrně vysokého rejstříku. Tato basová pasáž je následně utvářena tak, že evokuje nástup vůdčího hlasu-duxu pro následující očekávaný fugatový či volněji kontrapunktický úsek. Zároveň svou melismatikou a úzkokrokou melodikou připomíná chorální zpěv respektive přednes žalmů a upomíná tak na úsek nadepsaný *Poco meno mosso, quasi Recit*, který začínal v t. 123.

Následuje vložené orchestrální dvoutaktí ritornelu (t. 182-184) a podobný melismatický úsek unisona mužských hlasů, s volnou variantou předchozího motivu basů. Dvořák zde takto nechává výrazně vyznít textu „*svatí jeho budou oslaveni!*“, který už zazněl v t. 171-175, avšak v kontextu předchozího dramatictějšího hudebního i obrazového dění.

K určitému zdůraznění této pointy celého textu došlo již na dílčím závěru v t. 173-175, kde je prodloužením článku vyzdviženo slovo *oslaveni*.

Rozsáhlejší plocha volné citace či volné reprízy větší plochy 1. dílu nastupuje v t. 177. Tím je zde umožněno vytvoření rozsáhlé závěrečné plochy (t. 177-207) k prokomponování pointy a také k určitému vyvážení pozitivním, dovedení ke světlému závěru. Během této plochy nechává autor závěrečný verš textu, který je zde také jediný obsahově pozitivní, znít několikrát, opakovaně i fragmentovaně. Jeho zaznění je tak nasvětleno z mnoha úhlů různého hudebního uchopení a v průběhu postupné gradace směrem k úplnému závěru skladby. Hudební materiál je tvořen obměněnou reprízou této části 1. dílu (úseku, ve kterém byla zhudebněna část textu „*bubny jej a harfou oslavujte*“, v t. 93-111). Protože je zhudebněn verš pozitivního a radostného obsahu, nepřičí se ani užitá repríza této rozsáhlejší, tonálně statické plochy, která byla s podobným obsahem

spjatá při svém prvním uvedení a jež například relativně delšími rytmickými hodnotami deklamuje podložený text. Ten je takovým uchopením ještě několikrát vyzdvižen a vyzní tak více jako pozitivní pointa.

Úplnému uzavření skladby ještě předchází **koda sborového i orchestrálního tutti**, v níž jsou v nivelizaci na tónech kvintakordu C dur v terciové poloze deklamována dvě závěrečná slova „*budou oslaveni*“<sup>303</sup>, tedy část pointy textu, tentokrát na rychleji plynoucích, pravidelných rytmických hodnotách. Plný zvuk je podpořen také staccatovanými akordy orchestru v silné dynamice. Ke zpomalení rytmických hodnot zpěvu dochází v t. 210-213, kde naposledy výrazněji zazní závěrečné sdělení. Skladba je uzavřena orchestrem, který ještě po dobu čtyř taktů opakuje kvintakord hlavní tóniny C dur, oproti závěru sboru již v oktávové poloze.

## Závěry

### Kompoziční charakteristika

Dvořákův *Žalm 149* je kompozičně řešen jako poměrně rozlehlá dvoudílná forma, kterou bychom mohli charakterizovat jako dialog určitých vyabstrahovaných principů historické hudby s hudební řečí autorovy současnosti, s tradicí hudebního druhu kantáty a s představou zvuku historické hudby. Z „barokizujících“, přesněji snad barokní hudbu evokujících principů lze jmenovat především celkový zvuk a charakter navracejícího se **ritornelu** a způsob práce s ním. Také melodiku některých zpěvních úseků, práci se sazbou a téměř stále důrazně nesený, pravidelný kráčející rytmus<sup>304</sup>. Tyto principy jsou zároveň střídány a také prolínány s místy velmi bohaté harmonie a působivě stavěné chromatické melodiky.

Dvořák zde osobitě přetváří tradici *kantáty* jako hudebního druhu a viditelně tu v rámci jedné rozlehlejší věty uplatňuje princip jednoty v mnohosti: V průběhu jednotlivých dílů jsou užity rozličné hudební prostředky, kterými je uchopen text stále oslavné (1. díl), respektive dramatické nálady (2. díl): velmi pestrým způsobem jsou střídány plochy různých nálad či charakterů, dynamické vydatnosti, konkrétních sólových až tutti obsazení. Autor také pracuje s plochami různého hudebního utváření – od akordických homofonních

---

<sup>303</sup> Vzájemné pořadí těchto slov, respektive jejich podložení pod čtvrtky či osminy, se v první verzi skladby liší, jak upozorňuje kritická edice. Nahrávka, kterou mám k dispozici (cit. v pozn. 270), upřednostňuje podložení textu a jeho rytmizaci, jak byla dle editorů v první verzi skladby. Podobně tak v dalších variantních úsecích, které editoři v partituře uvádějí.

<sup>304</sup> Zde mohlo vedle přímého kompozičního záměru hrát důležitou roli i určení skladby pražskému Hlaholu, a to v celkové pravidelnosti a relativně nižší interpretační náročnosti či absenci sól.

úseků až po kontrapunkticky řešené pasáže.

Relativně rozlehlá plocha **introdukce** především exponuje hudební materiál, se kterým autor následně v průběhu skladby pracuje a jenž v podobě několika důležitých motivů dále slouží jako podstatný prvek udržení hudební soudržnosti skladby. Během introdukce je také postupně z kontrapunktického východiska konstituována homofonní akordická sazba, během tohoto procesu se také začíná objevovat uvozující radostný charakter hudby, jaký bychom běžněji očekávali v předešlé skladby na takovýto text<sup>305</sup>.

**První zpěvní díl A** začíná hudbou ritornelu<sup>306</sup> v homofonní akordické sazbě (na slovech „*Zaplesejte...*“), pokračuje podobně přehledný úsek výrazné deklamace textu kladného vyznění („*Bud' mu chvála...*“). Následuje polyfonní plocha, která využívá hudebního materiálu introdukce, jenž je zde vkomponován do sborového tvaru (na slovech „*Plesej, Sione...*“). Z této části obdobným způsobem jako v introdukci (jedná se totiž o pozměněnou citaci) postupně krystalizuje akordicky utvářený úsek, který také vyústí do hudby ritornelu – zde text „*Jeho jménu*“... . Následující akordická plocha je nejprve harmonicky velmi statická později pestrá a pohyblivá a je zde silně zdůrazněn přednes textu: „*Bubny jej a harfou oslavujte*“. Kontrastní je zde i vnitřní plynutí, které je nejprve silně zpomalené a pravidelné a následně pestřejší. Koda prvního dílu, tedy orchestrální mezihra, je zároveň introdukcí druhého, s introdukcí je také hudebně silně spjatá – rozpracovává především jeden z jejích úvodních motivů. (A působí tak zčásti jako reprízovaná introdukce.)

Začátek **2. velkého dílu** (quasi žalmová recitace) je řešen s velmi vysokou kontrastností ve srovnání s předchozím i následujícím – takový způsob uchopení sem vnáší až dojem celkové třídičnosti skladby. Užitá je zcela nová hudba, která v celkové proporcii druhý velký díl skladby rozšiřuje. Následující dramaturgie za pomoci polyfonní plochy a později úseku výrazné unisonové deklamace stále přinášejí novou hudbu. Od zhudebnění slov: „*A jich mocné ...*“ je již pracováno s citací hudby 1. dílu (respektive introdukce, protože tento motiv 1. dílu již z hudebního materiálu introdukce - tohoto motivu vychází.) Zde v druhé půli 2. dílu je na dalším citovaném motivu –motivu č. 2 vystavěna delší plocha, která zde krátce tento motiv „provádí“ (V části zhudebnující text: „*Budeť soud jim psaný...*“ ) a následně vyústí do obdobného vrcholu a závěru (na slovech „*...k odsouzení, svatí jeho budou oslaveni.*“ ) jako v prvním dílu. Podobně jako na tomto

<sup>305</sup> Který je zprvu velmi radostný a pozitivní.

<sup>306</sup> Zajímavá je skutečnost, že se tato myšlenka objevuje až s nástupem prvního zpěvního dílu a nikoli již v introdukci, která je řešena zcela jinak než jako jakési úvodní tutti.

místě 1. dílu následuje hudba ritornelu – zde je na tomto motivu vystavěna delší plocha quasi psalmodického zpěvu. V něm je s motivem ritornelu pracováno a zároveň je tento zpěv střídán s instrumentálními úryvky ritornelu. Hlavně díky umístění za výraznější závěr (t. 175) působí tento úsek formově ambivalentně – má totiž již zčásti charakter kody, mimo jiné i díky melismaty zpomalenému plynutí textu ve zpěvních hlasech, které zároveň nevybočí z hlavní tóniny C dur.

Následuje plocha, která dále cituje hudbu 1. dílu, která byla na tomto místě, tentokrát se slovy „... *svatí jeho budou oslaveni*.“ (v 1. dílu: „*bubny jej a harfou oslavujte*“). I tato část má zde v 2. dílu již určitým způsobem kodový charakter, především díky delší tónické prodlevě a zpomalenému vnitřnímu plynutí hudby (což je tentokrát způsobeno uplatněním citace konkrétního úseku). Téměř doslovná citace trvá až do závěru v t. 207, kdy přepojeně nastupuje stručná instrumentální koda celé skladby. Ta již s tématickým materiálem nepracuje, pouze upevňuje hlavní tóninu výrazným rytmem nivelizovaného akordického úseku.

Skladba celkově z hudebně formového hlediska působí poněkud ambivalentně, především možností její celek chápat i třídílně: Za střední díl by bylo možné považovat část od t. 123 (úsek *Poco meno mosso, quasi Recit.*) a navazující dramatickou plochu až po nástup citující hudební plochy v t. 154. Vzhledem k charakterové spřízněnosti s předchozí hudbou a nepřilíh výraznému předělu v t. 155 bych se ale spíše přiklonila ke tvrzení, že *Žalm 149* je komponován jako velká dvoudílná forma, přičemž druhý díl vychází z hudby 1. dílu. Tu rozšiřuje přiřazováním nové hudby (t. 123-153), vytvářením ploch, které vycházejí z dílčích citovaných motivů (t. 162-169 a t. 177-188), nebo ji přímo souvisle ve větší míře cituje (t. 189-207).

Pro celou kompozici je charakteristické značně pravidelné plynutí kráčejiho čtyřdobého taktu, jaké pravděpodobně souvisí jednak určením skladby, jednak s pravidelnou strukturou zhudebňovaného textu. Zároveň tu proti možné monotónnosti působí mnohotvárné prostředky – nápadně především *kontrast*, do značné míry spoluurčovaný také působením tradice druhu: Objevují se úseky různé faktury a zvuku, pasáže se sólovými melismaty hlasů, velmi stručná instrumentální koda v závěru atd.

### **Práce se smyslem zhudebňovaného textu**

Dvořák v průběhu *Žalmu 149* uplatňuje velmi pestrou škálu uchopení zhudebňovaného textu. Tu není možné pouze stručně shrnout, spíše ji lze charakterizovat v kontextu kompozičních vazeb ve skladbě:

Introdukce je náladově proměnlivá, nejprve svým charakterem vzbuzuje stísněné pocity, a tím možná anticipuje dramatictější sdělení druhé poloviny textu i skladby. (Zvláštnosti tohoto řešení si také povšimnul například John Clapham.<sup>307</sup>) Před svým závěrem pak nastoluje slavnostní náladu, která je v souladu s nástupem textového sdělení prvního zpěvního dílu. Zde s hudbou ritornelu přichází pozitivní, radostná a jásavá atmosféra, která zpřítomňuje náladu této části textu a nechává zároveň vyznít jeho výrazný přednes. Jako dílčí odstín základní pozitivní nálady je možné chápat atmosféru vzbuzenou hudbou v taktech 47-50 se slovy: „*bud' mu chvála*“. Ta je díky harmonickému řešení barevně zvláštní a klidná a podtrhuje vyznění textu.

Hudební zdůraznění konkrétního dílčího slova na pozadí dotváření a zpřítomňování celkové nálady nalezneme například v t. 55-56. Slovo *Plesej* je zde uchopeno výrazným oktávovým skokem sopránů a většími intervalovými kroky ostatních hlasů. Pokračování výzvy *Plesej*, *Sione*, toto oslovení je zvýrazněno opakováním a také způsobem zhudebnění v t. 57-58. Další konkrétní slovo *králi* je hudebně zdůrazněno i v t. 85-86 na místním vrcholu. To je ozvláštněno i využitím melismatické deklamace a tím i narušením kvadratury dosud poměrně pravidelného vnitřního utváření, výrazně pak pomocí harmonických prostředků.

Slova „*Jeho jménu chválu prozpěvujte*“ nesená radostnou náladou hudby ritornelu v t. 90-92, jsou ještě dále hudebně interpretována – evokován je zde také *radostný zpěv a hra*, vedle celkového charakteru tohoto úseku i konkrétním tvarováním dílčích fanfárových motivů trubek. Od t. 93 se za stálého hudebního zpřítomňování základní radostné nálady oslav a zpěvu objevují zajímavé prostředky hudební ilustrace smyslu textu, a to hry na *bubny a harfu*. Textové sdělení tohoto verše je také několikrát opakováno, a tím i nasvětlováno ze stále jiných úhlů. Kromě toho je takto docíleno i velmi výrazného vyznění přednesu zpívaného textu.

Během prvního velkého dílu je tedy především zvýrazněn přednes textu, hudebně je interpretována základní pozitivní nálada. Zdůrazněna jsou některá důležitá slova a jsou ilustrovány některé konkrétnější obrazy v textu. Text je často fragmentován a opakován, narůstají na něm hudební plochy základní radostné atmosféry.

Úsek taktů 123-132, označený jako *Poco meno mosso, quasi Recit.* mnohými (v analýze podrobněji popsány) způsoby evokuje žalmovou recitaci, respektive všeobecněji církevní zpěv, a také na svém začátku interpretuje představu božského a vysokého. Nápadné je deklamačně přesné uchopení textu, které zde vytváří onu quasi

---

<sup>307</sup> CLAPHAM 1966, s. 246



psalmodickou zpěvní linku sólových hlasů a tím interpretuje obecnější představový okruh –týkající se žalmů a církevního zpěvu vůbec. Konkrétním tvarováním zpěvní linky jsou zde také podtržena některá konkrétní důležitá slova a je i mírně interpretován jejich smysl (slova *povýšit* a *k spáse*).

Dramatická výpověď následujících textových pasáží neumožnila reprízovat již zde hudbu prvního dílu, ale je možné, že si vyžádala pokračování s pomocí nové hudby odpovídajícího charakteru. V taktech 134-149 tak nalezneme mnohé způsoby zpřítomnění dramatictější nálady vzbuzené textovou výpovědí: „*Jejich hrdlo slávu Bohu pěje | a meč dvojostrý se v rukou skvěje, | aby pomstu krutou vykonali,*“... Užito je kontrapunktické plochy sboru s tremolovými prvky smyčců, která interpretuje spíše celkovou náladu tohoto úseku. Následuje „tremolově“ utvářená deklamace unisona sboru, v níž je naopak zdůrazněn text, jeho přednes a vyznění. To vše probíhá na pozadí celkového gradačního průběhu a harmonických prostředků gradace a dramatizace. Dramatický smysl výpovědi verše „*Budeť soud jim psaný k odsouzení*“ je interpretován způsobem utváření vokálních linek, kde se objeví výraznější nezpěvné skoky a také vytvořením rozšiřujícího „prováděcího úseku“ a mnohými skoky ve zpěvu.

Textu „*svatí jeho budou oslaveni!*“ nechává autor nápadněji zaznít užitím melismatického, opět quasi chorálního zpěvu mužských hlasů, jímž je i evokována představa nebeského řádu a svatých, kteří jsou v textu zmíněni.

Závěrečná plocha (t. 189-207), reprízující hudbu druhé půli prvního dílu, zde výrazně deklamuje sdělení závěrečného verše, svým charakterem odpovídá jeho radostnému obsahu. Působí zde jako potřebné vyvážení předchozího jednak z hudebně formových důvodů, jednak možná i z důvodu potřeby optimističtějšího vyznění závěru textu, které by jinak se svým rozměrem jednoho verše mohlo zaniknout. A Dvořák s tímto veršem pracuje skutečně na velké hudební ploše – vlastně již od chorální stylizace v t. 177 až do samotného závěru skladby – kody napojené ještě za tuto plochu. Díky tomuto prokomponování pozitivního závěru textu je pak myslím možné jako „**základní náladu**“ *Žalmu 149* označovat náladu radostnou a pozitivní, která vychází i z textového incipitu skladby: „*Zaplesejte...*“. Ačkoli je tato atmosféra v průběhu skladby relativizována, je pak celek díky svému kompozičnímu řešení spíše radostný.

Důležitým nositelem této základní nálady je bezesporu **ritornel**, který ji svým charakterem také v průběhu skladby mnohokrát navrácí a připomíná. Je možné tedy souhlasit s charakteristikami, které o *Žalmu 149* hovoří jako o *jásavém hymnu*.<sup>308</sup> S konstatováním o

---

<sup>308</sup> ŠOUREK 1928, s. 61

pozitivním obsahu *většiny veršů s nepatrným kontrastem těch zbývajících*<sup>309</sup> už je třeba být opatrnější. Tohoto dojmu je docíleno právě až výše popsaným kompozičním řešením A. Dvořáka a není daný stavbou zhudebněného textu.

Pravděpodobně pro vlastní estetickou kvalitu je autorem hojněji využíván určitý způsob **harmonického ozvláštnění** hudebních ploch, které přitom zhudebňují často poklidné a nepříliš dramatické textové úseky: Jedná se o pasáže, v nichž jsou za chromatického respektive úzkokrokého pohybu sopránů a často i vnitřních hlasů rychle střídány harmonické funkce či tóniny. Ačkoli nebývá užito vzdálených tónin, je efekt harmonie takového místa velmi výrazný, především právě díky kontrastu vertikál a chromaticky vedeným hlasům. (Takové řešení nalezneme např. v náznaku v t. 84-86 na slově *králi*, výrazněji v t. 103-106 na slovech [*bubny*] *jej a harfou oslavujte* a v příslušných pasážích druhého dílu, které tuto hudbu volně citují : t. 169-172 na slovech *psaný k odsouzení, svatí...* a t. 199-202 s textem [*svatí*] *jeho budou oslaveni*. Podobného postupu autor využívá i na místě zhudebňujícím již velmi dramatickou výpověď „*řetězy by krále spjali svými...*“ v t. 150-154.)

Ve funkci hudebního dotváření smyslu textu v Žalmu 149 op. 79 využívá Dvořák využívá tyto principy a konkrétní prostředky:

**Práci s harmonií** (klidem a pohybem či jeho rychlostí), **tvarováním melodiky, nástrojovou i hlasovou polohou a z ní vycházející barvou, zvukovým objemem a celkovou dynamikou orchestru i sboru**. Objevuje se **fragmentování i opakování textových úseků a slov**, také přímá **hudební ilustrace** smyslu některých slov. Pro evokování a zpřítomnění dramatickosti je využito **tremola a gradace**. Objevují se **různé způsoby deklamace** – od **sylobické homofonní recitace**, přes drobná **melismatická ozvláštnění** a **delší pasáže melismaticky utvářeného zpěvu**, užitého ve smyslu interpretace představ o specifickém chrámovém prostředí a způsobu zpěvu. Celkově v *Žalmu 149* převažuje princip zpřítomňování základní pozitivní nálady za výrazného přednesu zhudebněných slov. K relativizaci tohoto vyznění dochází v dramatictějších pasážích zhudebněných přibližně ve středu skladby (na slovech „*národů by vzpouru potrestali, řetězy by krále spjali svými...*“, uchopených ve výraznějším tremolovém úseku a jeho zvukově drsnějším pokračování). Pak také v místech, kde bylo dané řešení motivováno spíše ryze hudebními důvody a také vlivem *tradice hudebního druhu*, konkrétně máme na mysli protipól händelovsky jásavých pasáží – ony kontrapunktické plochy, kde zároveň evokována celkově dramatictější nálada a zpívaným

---

<sup>309</sup> ŠOUREK 1928, s. 61

slovům není tolik rozumět. Takové plochy jsou zároveň často (ne však vždy) uplatněny v místech, kde jejich gradace dále dotváří dramatičtější smysl zhudebňovaného textu (například na slovech: „*Jejich hrdlo slávu Bohu pěje | a meč dvojostrý se v rukou skvěje, | aby pomstu krutou vykonali, | národů by vzpouru potrestali,*“).

Skladatelův tvůrčí dialog s tradicí druhu můžeme také vidět ve tvaru introdukce, která začíná poněkud nečekaným způsobem (vzhledem k textu úvodních veršů) a teprve postupně se proměňuje směrem k základní náladě textu, jejíž zpřítomnění bychom tu možná očekávali.

## Srovnání práce se smyslem zhudebňovaného textu v Žalmu 149 op. 79 s písněmi Antonína Dvořáka. Žalm 149 a Biblické písně.

Ačkoli se ve srovnání se zkoumanými Dvořákovými písněmi jedná o zhudebnění na podstatně rozlehlejší hudební ploše a také pro mnohem větší obsazení, je možné **Dvořákovy principy uchopení zhudebňovaného textu v Žalmu 149** označit také jako **velmi podobné**: Dvořák tu v rámci jedné rozlehlé hudební věty kombinuje velmi pestré principy hudebního dotváření smyslu textu – uplatňuje zde **plochy výrazného přednesu hudby za stálého zpřítomňování základní nálady, záhy hudebně interpretuje konkrétní dramatické obrazy či textem vzbuzené představy. Také hudebně vyzdvihuje a ozvláštňuje konkrétní důležitá slova či ilustruje jejich smysl. Závěrečné vyvážení skladby pak znovu nastoluje základní náladu a nechává výrazně znít textu.** Tyto principy jsou střídány v plochách a úsecích různého rozměru, simultánně prolínány či naopak řazeny, s vzájemným kontrastem a pestrostí danou mimo jiné i poměrně velkým obsazením skladby v součinnosti s vlastní tradicí hudebního druhu.

Při zkoumání skladatelova uchopení zhudebňovaného textu v *Žalmu 149* a v *Biblických písních* nalezneme některé zajímavé podobnosti. Ty se týkají například užití konkrétních nápadně znějících prostředků: V *Žalmu 149* i v *Biblických písních* je například výrazné využití tradičního prostředku - **tremola** pro násobení dramatického účinku zpívaných slov a dotváření jimi vzbuzené napjaté atmosféry. V *Žalmu* jsou to úseky zhudebňující slova o potrestání nepřátel sionského lidu, v BP nalezneme podobné momenty v č. 1, dále například při uchopení slov vyjadřujících obavy z Boží velikosti a možných trestů (č. 1, č. 2), nebo jako ilustraci dramatického obrazu bouře a blesků (č. 1) či vichřice (č. 3). V obou dílech se také objevuje **hudební ilustrace zvuku nástrojů**, o kterých text hovoří.

Určité paralely najdeme nejen v práci s dílčími výše popsanými prostředky, jaké autor používá k dotváření smyslu zhudebňovaného textu, tedy impulsů vycházejících přímo ze zhudebňovaných slov v BP i v *Žalmu 149*. Najdeme tu také mnohé **podobnosti v uplatnění některých principů vycházejících z historické hudby, užitých k evokování určitých mezi řádky tušených představ, inspirovaných původem a charakterem textů** (respektive předlohy pro přebásnění užitě v *Žalmu 149*). I zde je totiž patrný onen odkaz na specifické prostředí, tradici a kontext chrámové hudby – už jen z toho důvodu, že autor skladbu nazývá přímo *Žalmem 149*. Hudebně je tento soubor představ výrazněji evokován

ve dvou místech, a to v recitaci sólových hlasů v začátku druhého dílu („*Neb jeho lid mil jest Hospodinu*“...) a pak také v melismatech sólových hlasů před závěrem skladby, na slovech: „*svatí jeho budou oslaveni*“:

Uvolněné vnitřní plynutí v první zmíněné části (*Neb jeho lid...*) a způsob práce se sólovými hlasy evokuje představu historické hudby – zpěv chorálu, konkrétněji svou recitací například lekci či právě *psalmodii*. I když tu Dvořák nepracuje přímo s biblickým textem, ale s jeho přebásněním, uchopuje ho tak, že užívá některých shodných principů jako v BP. Především nepravidelné utváření fráze a přesnou deklamaci slov pomocí rozrůzněných rytmických hodnot. Pokynem *quasi Recit.* také vyjadřuje svou představu o způsobu přednesu. Do určité míry můžeme v rámci BP nalézt paralelu k tomuto úseku například v úvodních taktech písně č. 9 (*Pozdvihuji oči svých k horám*) a také v č. 1 (*Oblak a mrákota*), v nichž je sice zhudebněn text zcela jiné obraznosti, ale ve tvarování zpěvní melodie se objevují také četnější skoky, které v rámci „recitace“ opisují tóny akordického rozkladu. V druhém zmíněném úseku (od t. 177 na slovech *svatí jeho...*) evokuje sólový hlas (basy; později alty společně s tenory) svým dlouhým melismatem přednes chorálu, ve spojení s oslavným smyslem uchopovaných slov pak možná konkrétněji chorální jubilaci. Můžeme říci, že tu skladatel nejen evokuje, ale přímo využívá prostředek historické hudby. Polyfonně vedené pásmo držených akordů v hlubokých dechových nástrojích tu zároveň odkazuje na zvuk varhanního doprovodu, a tím opět na specifické prostředky a zvuk chrámové hudby. Tento pravděpodobně běžnější prostředek hudby 19. století pro evokování určitého *chrámového koloritu* také do určité míry upomíná na BP č. 2 (*Skrýše má a pavezá má ty jsi*), kde v klavírním pásmu zní podobný typ stylizace.

V Žalmu 149 naopak na rozdíl od BP nenalezneme hudební prostředky **evokování exotického**. Ačkoli je zmíněna hudba, která má znít při oslavě Boží velikosti, a jsou jmenovány konkrétní nástroje; tedy obrazy, které v BP Dvořáka často k prostředkování exotického inspirovaly.

V porovnání s Biblickými písněmi můžeme také uvažovat o **textu Žalmu 149**, přesněji o jeho biblické předloze. Výběr tohoto žalmu určitým způsobem koresponduje s oslavnými verši, jaké Dvořák o patnáct let později zhudebňuje v *Biblických písních*. Na rozdíl od Žalmu však Dvořák v BP obvykle vynechává pasáže s konkrétními obrazy dramatické pomsty vůči nepřátelům sionského lidu. V tomto smyslu je výběr veršů ke zhudebnění v *Žalmu* odlišný, což mohlo být dáno skutečností, že text původního žalmu byl pravděpodobně k přebásnění (ať už v Dvořákově době nebo dříve) vzatý jako celek.

## Charakteristika písní Antonína Dvořáka z hlediska uchopení zhudebňovaného textu

Jakým způsobem Antonín Dvořák čte zhudebňovaný text ve zkoumaných kompozicích a jak pracuje s jeho smyslem?

Pro všechny zkoumané písňové cykly platí, že v nich Dvořák hudebně **dotváří smysl většiny „objektivních“ textových impulsů**. Zvláštní postavení tu vždy mají slova o hudbě – kdy je zmíněn *zpěv, píseň, tanec* či *hudební nástroj*. Skladatel vždy hudebně zpřítomňuje **náladu evokovanou textem**, všímá si jejich proměn a odstínů a ty dále hudebně dotváří. Slovní spojení a slova, která jsou **obsahově důležitá nebo silná v citovém působení**, skladatel nechává často silně a výrazně znít a mnohdy také hudebně interpretuje jejich konkrétní smysl. Velmi podobně se k textu staví ve svých Cigánských melodiích také Karel Bendl. Nemůžeme tedy říci, že by v tomto smyslu Dvořák pracoval s nějakými ryze „vlastními“ prostředky, ale spíše se škalou určitých principů, jaké pravděpodobně užívali mnozí další autoři.

### Konkrétní prostředky, které Dvořák k dotváření smyslu zhudebňovaného textu používá, můžeme přiblížit takto:

Autor pracuje s harmonickými prostředky, a to nejen s vzájemným kontrastem a odlišným působením harmonického klidu a pohybu, ale také například se zvláštností barvy a celkového zvuku. Dále s dynamikou a agogikou, pravidelností a uvolňováním mikrotektoniky písní – v součinnosti s fragmentováním a opakováním textu. Jako metafora smyslu textu se častěji objevuje i konkrétní tvarování motivů – a to ve zpěvní lince, ale také v klavíru. Podobně tak bývá pracováno s polohou zpěvního hlasu i klavíru a z ní vycházejícím rejstříkem barvy a zvuku.

Již v ranějších *Večerních písních* se objevuje ilustrace doprovodného strunného nástroje, jaká evokuje představu pěvce písní – barda, vypravěče. Zde konkrétně častěji ve spojení se slovy reflexivního charakteru. V *Cigánských melodiích* op. 55 nalezneme podobné momenty, rovněž ve zhudebnění rozvažujícího textu (č. 1 *Má píseň zas mi láskou zní* a č. 3 *A les je tichý kolem kol*). Z *Biblických písní* op. 99, kde už je reflexivní charakter téměř hlavním rysem cyklu, můžeme jako paralelu uvést například č. 6 a 7 (*Slyš, ó Bože! volání mé a Při řekách babylonských*). Zde už tento prostředek zároveň evokuje představu vzdálené, exotické země a její hudby, podobně tak ve zmíněných *Cigánských melodiích* můžeme chápat tuto ilustraci jako jeden z prostředků evokování exotické hudby.

Tremolo jako tradiční prostředek tradiční prostředek pro evokování a zpřítomnění dramatickosti je tímto způsobem užito ve *Večerních písních* i v *Biblických písních* (a výrazněji také v *Žalmu 149*). V *Cigánských melodiích* se vedle takové funkce (č. 1 *Má píseň zas mi láskou zní*) objevuje tremolo jako ilustrace trysku koně (č. 7 *Dejte klec jestřábu*) a také jako způsob vytvoření zvláštní, zvukově zahuštěné barvy ve funkci hudebního evokování zvláštní hudby, prostředí a temperamentu ( č. 1 *Má píseň zas mi láskou zní* a v č. 2 *Kterak trojhranec můj* ).

V relativně raných písních (*Večerní písně* op. 3, 9 a 31, 1876), v nichž autor zhudebňuje převážně básně přírodní a milostné lyriky stejnojmenných básní Vítězslava Háška, ještě můžeme rozlišovat dva základní způsoby přístupu ke zhudebňovanému textu: Za první typ vycházející z písňové estetiky 18. století, v němž je v doprovodu nesena a zpřítomňována základní nálada vycházející z textu, případně její proměny a posuny. Text je tu výrazně deklamován zpěvním hlasem a neobjevují se prostředky detailnějšího hudebního dotváření jeho smyslu. Častěji je užito strofického principu formování a v klavíru bývá uplatněno figurativní pásmo motorického charakteru. Druhý typ přístupu k textu znamená podrobnější sledování a hudební interpretování jeho smyslu, impulsů i drobnějších záchvěvů.

V Heydukových *Cigánských melodiích* přistupuje k „běžné výbavě textu“ - tedy náladě, emocionální působivosti a různé představy evokující obraznosti také ona jednotící a v různých odstínech vyjadřovaná představa *cikánského*. Tato představa působí něco velmi nosného a inspirativního a nabízí celou škálu prostředků, jakými může být vetkána do kompozice písní. Ať už jsou to běžnější hudební exotismy 19. století, použité značně osobitým způsobem, či celkově větší množství impulsů k evokování zvukových představ a využití hudební ilustrace.

Není příliš překvapivé, že Dvořákovi, ale také například K. Bendlovi, splývá představa cikánského a specifického jednak s představou *sepětí s hudbou a tancem a nespoutaného temperamentu*, který oba hudebně zpřítomňují, jednak v duchu stále vlivné herderovské estetiky s představou *lidového*. Takto inspirativní textová předloha, jejíž smysl je obohacen ještě o právě zmíněné další vrstvy, je ve Dvořákových *Cigánských melodiích* op. 55 osobitým způsobem zhudebněna. Tyto písně už nemůžeme klasifikovat výše zmíněným způsobem, neboť principy hudebního dotváření smyslu textu jsou tu velmi pestré a často se ještě vzájemně prolínají. (V součinnosti s konkrétním zpívaným textem, což bylo doloženo srovnáním české a dobové německé verze, dokonce daný tvar může působit například spíše jako hudební interpretace celkového obrazu či naopak smyslu

dílčího slovního spojení či představy *exotického, exotické hudby*.) Snad jen závěrečnou píseň *Dejte klec jestřábu* můžeme označit za onen první, stroficky utvářený typ. V ostatních se do značné míry mísí způsoby hudebního dotváření smyslu textu, k němuž přistupují ještě další představy – vedle onoho *cikánského* také například představa *pěvce písní*.

Dvořákovy *Biblické písně* op. 99 jsou opět jiným světem. Jejich text je zcela jedinečný, a to jednak svou strukturou a jednak z obsahového hlediska. Zároveň byl se svým množstvím impulsů (nálady, emoce, konkrétní epické obrazy a líčení) pro Dvořáka zřejmě také velmi nosný a inspirativní. K těmto impulsům textu přistupují ještě *představy spjaté s žalmy a jejich přednesem*, tedy představy historické a sakrální hudby. Ty jsou v písních různou měrou hudebně zpřítomňovány za pomoci specifického souhrnu hudebních prostředků. Kromě toho je další rovinou, která zní z *Biblických písní*, také *představa exotického* vycházející ze slov o vzdálené zemi, o zvláštní krajině a o hudbě sionského lidu. Skladatel tyto představy hudebně také interpretuje pomocí nejrůznějších exotismů, můžeme ale říci, že v *Biblických písních* jsou tyto prostředky skrytější a ve srovnání s *Cigánskými melodiemi* celkově méně nápadné.

Celek *Biblických písní* prozrazuje, že se jedná o dílo skladatele s již velkou zkušeností na poli písňové tvorby, ale také obecněji tvorby vokálně-instrumentální. Tento písňový cyklus čerpá z tradice chrámové hudby (chorálová předehra, psalmodie, pastorela), ale také z autorovy zkušenosti v interpretování *specifického a charakteristického*, jako oblasti typické pro operu v 19. století.

Vzhledem k celkové pestrosti cyklu i jednotlivých písní zde již také nemůžeme rozlišovat podle převládajícího způsobu hudebního dotváření smyslu textu; snad jen konstatovat, že pouze opět dvě závěrečná čísla (č. 5 *Bože! Bože! píseň novou* a č. 10 *Zpívejte Hospodinu píseň novou*) tu zastupují onen typ stroficky komponované písně motorického charakteru, která na pozadí zpřítomňované základní nálady výrazně deklamuje text.

Dvořákův sborový *Žalm 149* op. 79 můžeme označit jako jednu z restaurativních kompozic 2. poloviny 19. století, která, ač celkově drobnější, spadá do oné vlny vystoupení monumentální duchovní kompozice mimo chrám. Z tohoto hlediska můžeme *Žalm 149* do určité míry považovat za paralelu *Biblických písní*. Dalším spojovacím článkem těchto děl je společný původ jejich textu (u *Žalmu 149* přinejmenším původní žalmová předloha jeho textu). Obě tyto skutečnosti mohly do jisté míry spoluurčovat také paralelu hudebního dotváření smyslu textu, jaká se tu objevuje. Jedná se o ono hudební zpřítomňování představ, které přímo *nevycházejí z textu*, ale jsou *spjaté s žalmy a jejich přednesem*, tedy



představ specifického chrámového prostředí a sakrální hudby. Dvořák tyto představy hudebně zpřítomňuje za pomoci prostředků evokování *charakteristického*, v případě *Žalmy* i *Biblických písní* je to zvuk *zpěvu sakrální hudby*. V obou případech je zřejmě skladatelovým záměrem, aby tyto prostředky byly dobře vnímatelné a rozpoznatelné, a působily tak na posluchače ve smyslu asociativního slyšení 19. století.

Srovnáváme-li dílčí principy a prostředky hudebního dotváření smyslu textu zkoumaných Dvořákových písních a v *Žalmu 149*, nalezneme tu také mnoho podobností. Skladatel tu využívá obdobného „slovníku“ prostředků jako v písních, v *Žalmu* se spíše liší způsob práce s nimi.

## Seznam použité literatury

/Chronologicky/

- Jaromír Borecký, Antonín Dvořák v písni, in: Kolektiv autorů, Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě, Praha 1912, s. 249-306
- Karel Stecker, Kantáta a hudba církevní, in: Kolektiv autorů, Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě, Praha 1912, s. 227-248
- Otakar Šourek, Život a dílo Antonína Dvořáka, sv. I-IV, Praha 1916 -1933
- Jan Hanuš (ed.) a další, Antonín Dvořák, Cigánské melodie op. 55, Praha 1955.
- Miroslav Černý, Bendl Karel, in: G. Černušák, B. Štědroň, Zd. Nováček (ed.), Československý hudební slovník osob a institucí, sv. I, Praha 1963, s. 78-80
- Bohumír Štědroň, Antonín Dvořák, in: Gracián Černušák (ed.) a další, Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 1, Praha 1963, s. 276-285
- John Clapham, Antonín Dvořák, Musician and Craftsman, London 1966
- Thrasybulos G. Georgiades, Schubert. Musik und Lyrik. Göttingen 1967
- Olga Čechová, Jana Fojtíková: Antonín Dvořák, Inventář fondu S 76, Praha 1981
- Jarmil Burghauser, Antonín Dvořák, Thematický katalog, 2. vyd., Praha 1996
- Milan Kuna (ed.) a další, Antonín Dvořák, Korespondence a dokumenty, Praha 1987-2004
- Peter Jost, Lied, in: Ludwig Finscher (ed.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, sv. 5, Kassel 1996, sl. 1259 – 1328
- Klaus Döge, Antonín Dvořák. Leben-Werke-Dokumente, Zürich 1997
- Jaroslav Bužga, Bendl, Karel, in: Ludwig Finscher (ed.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. vyd., Personenteil sv. 2, Kassel 1999, sl. 1079-1081
- Monika Bártová-Holá , Bendl, Karel, in: Stanley Sadie a John Tyrrell (ed.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. vyd., sv. 3., London 2001, s. 233-235
- Geoffrey Chew a další, Song, in: Stanley Sadie + John Tyrrell (ed.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. vyd., sv. 23 , London 2001, s. 704 – 716
- Klaus Döge, Dvořák, Antotnín (Leopold), in: Stanley Sadie + John Tyrrell (ed.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. vyd., sv. 7, London 2001, s. 777-814
- Klaus Döge, Dvořák, Antotnín (Leopold), in: Ludwig Finscher (ed.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. vyd, sv. 5, Kassel 2001, sl. 1737-1785
- Susan Youens, Song cycle, in: Stanley Sadie + John Tyrrell (ed.), The New Grove

Dictionary of Music and Musicians, 2. vyd., sv. 23 , London 2001, s. 716-719

- Kateřina Záhorová, Cigánské melodie op. 55 Antonína Dvořáka. Seminární práce ÚHV FF UK, Praha 2001
- Kateřina Záhorová, Motiv cikánství v Cigánských melodiích op. 55 Antonína Dvořáka, in: Z Českého ráje a Podkrkonoší, vlastivědný sborník..., Semily 2002, s. 156-161
- Václav Flegl, Zhudebnění Heydukových sbírek Cigánských melodií, diplomová práce FF UK, Praha 2003
- Derek B. Scott, Orientalism and Musical Style, in: Critical Musicology Journal-online
- Marta Ottlová - Milan Pospíšil, K repertoáru exotismů v české hudbě 19. století, in: Kateřina Bláhová a Václav Petrbok (ed.), Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století, Praha 2008, s. 339-353

### **Prameny**

Adolf Heyduk, *Básně*, Praha 1859

Anton Dvořák, „Cigánské melodie“ /*Zigeunermelodien /Gypsy Songs* op. 55. , Simrock Berlin, 1880

Anton Dvořák, *Biblische Lieder/Biblical Songs / Biblické písně*, erstes / zweites Heft, Simrock Berlin, 1895

*Der 149<sup>te</sup> Psalm für gemischten Chor und Orchester* von Anton Dvořák. Clavierauszug. Simrock Berlin 1911

Jan Hanuš (ed.) a další, Antonín Dvořák, *Cigánské melodie op. 55*, Praha 1955

Jan Hanuš (ed.) a další, Antonín Dvořák, *Biblické písně*, Praha 1955

Jan Hanuš (ed.) a další, Antonín Dvořák, *Žalm 149*, Praha 1968

### **Dobové články a annonce (k Cigánským melodiím A. Dvořáka)**

. Dalibor III, Praha 1881, č. 6, s. 48 a č. 33, s. 268

. Dalibor III, Praha 1881, č. 6 , s. 46

. Dalibor IV, Praha 1882, č. 29, s. 227

. Dalibor II, Praha 1880, č. 28, s. 222

. Dalibor III, Praha 1881, č. 1, s. 7

### **Dobové články a annonce (k Žalmu 149 a k Biblickým písním):**

. Národní listy, 1879, 19. 3.

. Politik, 1879, 19. 3.

. Pokrok, 1879, 21. 3.

. Dalibor I, 1879, s. 33, 71-72

. Dalibor X, 1888, s. 206

. Národní listy, 1891, 12. 6.

. Dalibor XIII, 1891, s. 90

## Abstrakt

Tato práce se blíže zabývá písňovými cykly *Cigánské melodie* op. 55 (1880) a *Biblické písně* op. 99 (1894) Antonína Dvořáka. Stěžejní otázkou je, jak Dvořák čte zhudebňovaný text a jakým způsobem v těchto písních interpretuje jeho smysl.

V prvním oddílu práce jsou na základě podrobných analýz tímto způsobem pojednána zhudebnění *Cigánských melodií*, básní Adolfa Heyduka z roku 1859. Nejprve *Cigánské melodie* Karla Bendla, tedy cyklus čtrnácti písní, které vznikaly v letech 1861-62 a 1875. Poznatky získané z analýz těchto písní pak zároveň poskytují srovnávací kontext pro Dvořákovy *Cigánské melodie*. Následuje oddíl, kde je rovněž analytickým způsobem zkoumán stejnojmenný Dvořákovův písňový cyklus. Přiblíženy jsou také způsoby práce se smyslem zhudebňovaného textu u obou autorů, popsány některé paralely či naopak odlišnosti skladatelských čtení nejen při zhudebňování stejných básní, ale také ve všeobecnější rovině. Vedle toho jsou tu charakterizovány způsoby, jakými Bendl i Dvořák ve svých *Cigánských melodiích* prostředkují souboru představ o *cikánském a exotickém*, jaké jsou v Heydukových básních evokovány.

V druhém oddílu je přiblížena Dvořáková práce se smyslem zhudebňovaného textu v *Biblických písních*, která je v mnoha ohledech velmi podobná skladatelskému uchopení textu v ostatních dosud zkoumaných písních (*Večerní písně* A. Dvořáka, *Cigánské melodie* K. Bendla a stejnojmenný cyklus A. Dvořáka): K dotváření smyslu zhudebňovaného textu (nálady jím evokované, jejích dalších proměn a smyslu některých konkrétních slov či slovních spojení) i zde skladatel používá podobného repertoáru prostředků. Vedle toho v *Biblických písních* nalezneme i některé prostředky hudebního dotváření exotického, které tu jsou ve srovnání s Dvořákovými *Cigánskými melodiemi* užity méně nápadně. Motivovány pravděpodobně byly slovy o vzdálené zemi, o níž některé zhudebňované žalmy hovoří, líčením zvláštní krajiny a zmínkami hudby této země či písní sionského lidu. Do určité míry můžeme tyto prostředky chápat i jako celkovou charakteristiku zvuku Dvořákovy tvorby v tzv. americkém období. Další hudebně prostředkovanou představou, vycházející ne přímo z textu, ale ovlivněnou spíše jeho původem, je představa chrámového prostředí a zvuku sakrální hudby. Ta je zpřítomňována nejen v *Biblických písních*, ale také v Dvořákově *Žalmu 149* op. 79 (1879, 1887). Poznatky získané analýzou tohoto díla pak poskytly některá cenná zjištění o skladatelově práci se smyslem zhudebňovaného textu v této kantátové kompozici a v závěrečných kapitolách práce také slouží jako další kontext pro uvažování o *Biblických písních*.

## Abstract

This thesis concerns the song cycles *Gypsy Melodies* op. 55 (1880) and *Biblical Songs* op. 99 (1894) by Antonín Dvořák. The main question is how the composer musically reads the text and how he represents and further develops its sense.

Two musical settings of Adolf Heyduk's poems *Cigánské melodie* (1859) are discussed in the first part: At first *Gypsy Melodies*, a cycle of fourteen songs by Karel Bendl written in 1861-62 and 1875 that also provides context for Dvořák's *Gypsy Melodies*, and then the latter song cycle by A. Dvořák. Both works are analysed in detail and compositional principles of musical setting of the sense of the text are characterized. Some parallels as well as differences are to be found not only in the two ways of setting the same texts but also in more general terms. Another topic discussed are the certain ways of representing the idea of *the exotic* in Bendl's and Dvořák's *Gypsy Melodies*.

In the second part Dvořák's musical setting of the sense of words in his *Biblical Songs* is described and explained. The certain principles used (concerning musical developing of the atmosphere and its changes and representing the sense of some particular words) are rather similar to the compositional approach to the text in his *Gypsy melodies* as well as in the other songs researched (Dvořák's *Evening Songs* (1876), Bendl's *Gypsy Melodies*). However, some other images inspired by the text are musically represented in *Biblical Songs*:

The *exotic* is evoked here, too, although in a significantly less apparent way than in *Gypsy Melodies*. Most of the exotisms in *Biblical Songs* were probably inspired by such imagery as words talking of a distant land, its music and songs of the people of Sion, mentioned in the text of the psalms set to music. The unusual musical landscape of *Biblical Songs* can also be partly explained as the typical sound of Dvořák's compositions of the so-called American period.

Another image, evoked not only by the sense of the text but rather by its origin, is the sound of *sacred music* which is also represented in these songs and so is in Dvořák's *Psalm 149* op. 79 for a choir and orchestra (1879, 1887). Analysing this composition provided some valuable findings on the compositional approach to the text of a similar origin and, thanks to some more similar features, also context for further reflections on Dvořák's *Biblical Songs*.