

JELENA HOLEČKOVÁ

Z PÍSŇOVÉ TVORBY VÍTĚZSLAVA NOVÁKA

TŘI VELKÉ CYKLY Z LET 1901–1906.

Práce o písních Vítězslava Nováka se zabývá interpretačním výkladem cyklů: Melancholie, Údolí nového království a Melancholické písně o lásce. Je to pokračování studie Novákovy písně z mládí, která vyšla v knihovně rozborů Hlasy, jako 14. svazek roku 1949. Hlasy uveřejňovaly jen krátké práce, redakce si oddělila jen první část studie, psané roku 1946 a dala jí sama název omezující látku. Plán provést v celé knize rozbor všech Novákových sólových písní pro zpěváky z hlediska interpretačního a pedagogického byl tím přerušen a čeká dosud na splnění. Notturna (1906–8), Erotikon (1912), In memoriam (1938) a Jihočeské motivy (1947) tvoří další velkou kapitolu ve skladbě koncertních cyklů. Do zvláštní skupiny se řadí balady a romance (1902 a 1934), dětské písně Jaro z roku 1918 rozmnožují toto bohatství o slunnou ukázkou Novákova rozmaru a lásky k dětem. Novákovy studie a kompozice, vzniklé ze vztahů k Moravskému Slovácku a k Slovensku vydaly rovněž obsáhlé dílo, které tvoří zvláštní skupinu v jeho tvorbě písně. Písničky na slova lidové poezie moravské začaly roku 1897 a pokračovaly ještě 1944. Zápisy slovenských lidových písní a klavírní kompozice k nim zaslouží si rovněž zvláštní pozornosti a mají v celém díle významné postavení.

Vítězslav Novák v období, kdy vstoupil v mužná léta věkem i v tvorbě, viděl před sebou jiné úkoly než radostnou zábavu uměním. Do jeho osobního života vstoupily nové dojmy, těžká životní krize, o které se zmiňují Novákovi životopisci jako o důležitém mezníku jeho tvorby. Zasáhla jeho citový život do největší hloubky a slunné rozjásání „Jarních nálad“ bylo vystřídáno trpkým přemýšlením, sestupujícím do poloh temných a tragických. Novák přerušil dokonce na krátký čas své komponování vůbec; ale po čtvrtletní přestávce vzniká již zase nové vokální dílo, které zahajuje Novákův vysoký umělecký vzestup k dílům velkého formátu, k or-

chestrálním symfonickým básním a kantátám, ale i v komorní a sborové tvorbě k těm dílům, která jej se vši rozhodností postavila do řady největších českých hudebních géníů. Toto období je Novákovými vykladači jednomyslně nazýváno *subjektivismem*; není ovšem možno bez intenzivního subjektivního prožívání a proměňování přijatých dojmů tvořit umění tak obsažné a původní jako byla celá Novákova tvorba již v období mládí až do životní třicítky; položíme-li proti subjektivitě tohoto nového meditativně prohloubeného období Novákova umění příznaky objektivnosti, obrazivého sklonu k realismu, inspiraci z lidového umění a poznání ryzí lidské duše na moravském venkově, shledáme, že ani další období Novákovy tvorby není bez těchto objektivních příznaků, že jsou organicky obsaženy v jeho umělecké osobnosti a že jeho nově ražený subjektivismus není negací jeho dosavadního postupu, nýbrž doplňováním, dorůstáním a uzráváním, v němž velké umění v sobě spojuje a stmeluje všechny složky prožitého vývoje.

Novákovy již vyzkoušené metody hudebního tvoření v oboru sólového zpěvu poskytly skladateli v nových úkolech prostředky k dosažení pravé umělecké velikosti a slohové zralosti, jaká by nebyla možná bez přípravných stupňů a bez objektivního poznávání světa a člověka. Že byl skladatel přinucen osudovou událostí sestoupit do hlubin nejtěžšího smutku a drásavých úvah o životě a smrti, vyvolalo v jeho umění k účasti nejniternejší síly, schopné nejvyšší tvořivosti; a bylo by to málo považovat následující skladby jen za zrcadlo jedinečné individuality, subjektivnosti skladatelovy; jsou zrcadlem srdce i ducha vysoké kultury typu všelidského.

Z tohoto druhého vnitřního proudu Novákovy tvorby se zrodily tři cykly sólových písní, které některými společnými vlastnostmi tvoří skupinu, umělecký typ, doposud vrcholný v tvorbě sólové písně, pojímané jako skladba koncertní. Jsou to *Melancholie*, *Údolí nového království* a *Melancholické písně o lásce*. Jejich společné rysy jsou v založení cyklickém, ve vážném, hluboce myšlenkově opřeném pojetí písňové skladby, v opodstatněném výběru textů, které se dotýkají subjektivního osudu skladatelova a v procesu skladby mu napomáhají vyrovnat se s mučivými otázkami života ke zmoudřelému a lidsky zralému životnímu názoru. Nejsou to již písničky, které radostně převanou, ale skladby vysoké umělecké koncepce a tvůrčího jasnozření, z kterého má zpěvák i posluchač víc než požitek; rozdává sílu intenzivního žití duchového a exaltaci citovou, v níž zraje lidství nadosobní, milující a věštecké.

Melancholie op. 25, komponovaná r. 1901 a vydaná u Mojžíra Urbánka, obsahuje osm písní pro střední hlas a klavír. Texty jsou vybrány ze tří soudobých básníků: Ant. Sovy, Jaroslava Kvapila a J. S. Machara. Již příklonění k těmto básníkům po Sládkovi, Vrchlickém a Heydukovi

ukazuje na nový poměr skladatelův k textu. Jsou to básníci nových směrů v tehdejší uměleckém rozvoji a jejich zahořklý tón životní skepse zněl tehdy pokrokově. Skladatel tu ovšem sotva uvažoval o literární kvalifikaci zvolených básníků, o tom, kolik je v jejich metaforách z básnických zásob Vrchlického a kolik snahy vyrovnat krok s moderními básníky Západu v náladě dekadentní. Dal se spíše vésti motivem obsahovým, který odpovídal stavu jeho vlastního nitra, a našel jej jednou u Sovy, po druhé u Kvapila, po třetí u Machara vždy v nové obměně obrazové, ale ve stejném vnitřním ladění a v podobném zformování veršovém. Je to motiv zklamání, trpká úvaha o marnosti, pomíjení, touze nesplněné, o kráse, která náleží minulosti a zanechala jen stopy slz, tlení a zmaru, jak to vyslovuje jediné slovo souborného názvu skladatelova — melancholie. Skladatel sjednotil těch osm básní umělecky úplně; vznikl cyklus, který je vázán stejností, jediným hlubokým vzdechem srdce, jediným velkým dechem tvůrčího vznětu; má tedy jiné vlastnosti formové než další dva cykly, které jsou oba čtyřdílné v souhlasu se stavbou klasické hudební formy. Melancholie není stavěna v klasicistickém obrysu, je založena lyricky jako volná meditace o osmi kapitolách.

Tato jednota při umělecky plném, výrazově věrném provedení působí u Melancholie dojmem velmi silným. Je v tom naléhavost, velkorysost, zahloubání osudového dosahu. Zde není protikladu, tíže citového stavu tu není vyvážena jasnějším odstínem, protikladem radosti a jasu v některé části celku. Necítí se tu však také nutnost důsledného provádění celého cyklu souborně. Z Melancholie je možno vybírat i po dvou písních bez úkoru celkového významu skladby. Počet a souvislost osmi zpěvů díla se nám zdá zcela jen vnitřní záležitostí autorovou; i poslední zpěv „Buď zdráva, noci hluboká a tmavá“, přináší smíření životního smutku jen s perspektivou pesimistickou, s představou uklidnění, které je podobno smrti — a dílo vyzní zdáním, že skladatel ještě všechen smutek nevyzpíval, že tento lidský smutek nemá konce. Vyvážení, kterého je třeba uměleckému dílu, aby jeho projev nebyl jednostranný, je v Novákově Melacholii jinde než v kontrastech stavebních a náladových. Je v povaze hudby samé. Že člověk, který zažil tak bezpodmínečně celý žal zklamání a beznaděje, dovedl své zkrušení vykoupit tvůrčím aktem, že je dovedl proměnit v hudbu, to je to kladné a velké na tomto obdivuhodném díle zpěvu, a to je to novákovské a nepřekonatelné, že je ta hudba tak životná, tak lidsky vroucí, tak bohatá v objektivní představivosti, tak silná hudebnicky, zvukově a skladebně. Že pesimismus, plynoucí z osobního osudového zážitku, zrodil dílo všelidsky platné a tedy objektivní a nadčasové, umělecky svrchovaně kladné.

Způsob vyjádření a volba formy nejsou ve všech zpěvech Melancholie stejné. Vstupní číslo „M a r n o“ na slova Ant. Sovy je v podstatě písní o třech strofách, v nichž hlavní obrys melodický zůstává a také pojetí probíhá ve všech strofách stejně. Jen úvodní dvojverší však zní úplně stejně ve čtvrtkách *alla breve, espressivo* (po druhé *passionato*) a *forte*. Další postup zachovává důsledně změnu čtvrtěk na osminky, které však mají v předpisu dvoučtvrtního taktu stejné časové trvání jako dřívější čtvrtky. Rozdíl je v přednesu, ve zjemnění; toto místo v obou prvních strofách tlumí zvuk houslí:

„tak neuměle, tiše
zvuk nesmělý, se třás“ —

a po druhé:

„A v žádosti a touze
po měkkých houslích svých,
jež plakaly tak dlouze
za nocí měsíčních“ —

Po třetí totéž místo mluví o ženě, v které se nevzbudil cit tak jako z houslí nevyšel zvuk. Nese je měkký trojzvuk *fis moll*, který pravá ruka v klavíru rozvádí melodicky po prvé v osminkách, přerušených po druhém vzestupu pauzičkou, ústící do synkop doprovázejícího akordu, po druhé však v triolách (*dolce espressivo* — „plakaly za nocí měsíčních“); v třetí strofě zůstávají akordy ležet v půlkách v *pianissimu* a teprve při opakování věty

„zrak nevzplál pátravý“

se zvednou větším *crescendem* a *espressivem*, rozmnožují se čtvrtkami průtažných akordů a ústí do naléhavého *forte* „Jaký žel!“ To pateticky ruší klid strofického průběhu a zdůrazní výrazový účinek *fis moll* tóniny, která se v obou předcházejících strofách lehceji rozplynula do závěrečného *f moll*. Jenom závěr celé písně se zjasní do *F dur* v *pp* klavírem zašeptaným.

Ještě jednou je v Melancholii užito důsledně strofické formy; je to až v předposlední „Pod sněhem“ na slova Macharova. Přináší to dobrý účinek ve stavbě celku; je to jakási výrazová retardace; chvíle klidu před silným vzestupem patetické deklamace posledního zpěvu „Noci“. Ani tady to ovšem neznamená návrat k staré lehčí písňové formě.

Druhá báseň Sovova „Olše“ má ve svém námětu to, co u Sovy i u Nováka bývá z přirozeného citění geniálně stylizováno a vyznačuje jejich impresionismus: obraz olší nad vodou, podvečer a noc, hlasy rybářů z daleka,

šumot mlýnských kol, sluka v rákosí a kruhy na vodě — lidské zadumání se spojuje s dojmy světa, které vyvolávají pocit krásy, bolestná vzpomínka se pozvedá výš za letem ptáka a vyznívá jako nesplněný, ale krásný sen:

„a v mé duši také tak
bloudil zlatých snění pták“.

Celou skladbou šumí v klavíru trioly v houpavém střídání vedlejších tónů nad sledem akordů harmonicky zřetelným, ale důsledně odstíňovaným. Tu nepřetržitě šumí olše, také představa „stín váš chvěl se sem a tam“ je obsažena v triolách vedlejších tónů, stejně čerení vody a vznášení ptáka, který je účastníkem impresionistické vize, ale zároveň symbolem lidského tušení. V úvodní a závěrečné části se spojuje zvukový dojem se sugescí z r a k o v o u: chvějivý stín olší nad vodou, „v třtinách sluka, černý bod, čeřila jen vlny vod“, a na vnitřním obzoru duše „bloudí zlatých snění pták“. Obě tyto části, stručně formované v prvních dvou dvoutaktích úplně shodně, v druhé části vždy rozdílně, se stoupáním vzhůru na motiv o ptáku, nesou náladu celku dosti vysoko, smířlivě, ač vše tónem v šeru, v polotónech barevných. Střední část, převedená náhle z *As dur* do *C dur* mění způsob střídání ve stylu, ale zachovává triolový pohyb a nad ním nese hlas v poloze dosti hluboké význačnou melodii, motivovanou představami s l u c h o v ý m i: hlas rybářů, šumot od mlýna; vše je ztemněno i barvou zvuku i představou noci a bolestnou reminiscencí. Je to formově znamenitě rozváženo, stavba skladby dá se sice vyložit velmi prostě zvětšením rozměrů písňové formy, ale působí umělecky silně rozlišením zrakového a sluchového motivu, vybavením harmonickým a přednesovým a neméně i poměrem melodie k slovu. Hlas je veden pevnou souvislou linií rovných čtvrtek, které prodlouží tečka jen tam, kde dlouhá slabika náleží slovu výrazově důležitému anebo kde konec slova žádá sotva znatelnou výdrž před nástupem dalšího slova (*schýlen sám, sem a tam, rybářů kdes táhlý hlas, vážných kol*). Je tu znamenitě rozváženo, kde bude mít vrch melodie, která váže slova v celky, a kde převládne příkaz deklamace, která melodii zdržuje nebo drobí. Ve skupině „*táhlý hlas*“, „*vážných kol*“ je prodloužení noty tečkou z živlu melodického, neboť při puntíkářském vyhledávání deklamační přesnosti by musily býti naopak noty stejné; naproti tomu „*schýlen sám*“, „*sem a tam*“, „*rybářů kdes*“ má působnost deklamačního rozlišení, jisté retardace, která v přednesu slova vede k zřetelnosti. Pokusíme-li se převést si deklamaci melodie na tečkovanou podle délky a krátkosti slabik, přesvědčí nás to naráz, že tu má vládu melodie, široká vazba věty, sytější zvukově vynesená, že by ubylo sugestivního dojmu zvukového líčení, kdyby se ve zpěvu příliš „mluvalo“. Tuto rozvahu ve

využití moderní deklamace pro pěvecký styl, která za žádnou vymožeností nejde z pouhého teoretického předpokladu, nýbrž vždy věc řeší živým hudebnickým citem a celkovou tvůrčí představou, připíšeme k osobitým přednostem Novákových kompozic pro zpěv a shledáme se s ní i v jeho dílech operních. Podle toho také zpěvák Melancholie nemá příliš nanášet důraz na slovo, ale nad deklamační zřetelností, úplným vyzněním slova i s jeho sdělností, i s jeho vokály a souhláskami, má vést velké melodické oblouky sytým, nepřetržitým zvukem.

Následují čtyři básně Kvapilovy. Mohly by samy o sobě tvořit menší kompoziční celek. První a poslední z nich, „Noční fialy“ (3. č. Melancholie) a „Podzimní rondeau“ (6. č. Melancholie) mají obě pohyblivé tempo a podobné pojetí skladby: úvodní a závěrečná část se v každé písni shoduje v melodickém tématu i ve stylu doprovodu, závěrečná část ovšem mění ke konci některé melodické kroky, aby vyzdvihla závěra v slově odlišný výraz a básnickou pointu; střední část přerušuje běhutý a vlnivý proud melodický, v doprovodu nadnášený pravidelným sledem rozložených akordů v důsledné figuraci, a promluví zcela odlišným stylem: je přednášena *parlando*, deklamačním, téměř dramatickým způsobem, doprovázena jen několika ležícími, zajímavě spojenými akordy. V obou básních je to otázka, kterou se vyslovuje prázdnota a negace trpkou samomluvou. Po větě pronesené *parlandem* v tempovém uvolnění (*espressivo*, *allargando*) nastupuje rytmický pohyb začátku (v první písni *con moto*, *dolce passionato*, v druhé *agitato*), obdobný postup melodický, zestručněný tak, aby z něho vyplynul skladebně zesílený závěr. Mluvená, dramaticky vynesena vložka má několikerý silný účinek pro přednes i poslech skladby: je zastávkou, oddechem, který nově soustředí pozornost a i v textu rozbírá novou narážkou, osobně zahrocenou, smysl základního motivu. Rozčleňuje zřetelně oddíly skladby, aby novým, nečekaným obratem výrazovým zesílila napětí. Dává přednášejícímu příležitost užít kontrastních odstínů; skladatel měl dokonalou představu o pěveckém provedení.

Při těchto obdobách, které vyznačují rozmyslný stavebný plán, vyvážený skladatelským citem z povahy textu, není ovšem ani v těchto dvou zpěvech Melancholie pohodlné stejnosti; mohli bychom se tu ještě do podrobnosti zabývat oceněním jemností charakterizačních, které se jeví v hudební krystalizaci básnického motivu pokaždé zcela nově. V písni „Noční fialy“ harfový rozklad akordů, který přebírá v klavíru jedna ruka za druhou, neopouští v celé první části tóninu *fis moll*; čtyři křížky uvedené v předznamenaní upozorní nás na dorické zabarvení skladby. Doprovod začíná a udržuje *pianissimo*, *zefiroso* a dělí běžící čtvrtky střídavě a neúchylně jednou na čtyři šestnáctky, jednou na triolu; vzniká tím šumění, které sdílí nejen vzrušení, obsažené ve zpěvní linii, začaté *sotto voce* v je-

jích *espressivech*, mírných *crescendech* a *dolce espressivech*, ale i dojem vůně a polosvitu tmou tlumených barev a vášnivého roztoužení, spojeného se vzpomínkou na polibky v kvetoucí zahradě. Melodie zpěvu, ač není stroficky stejná, je stejnorodá a svými návraty k obdobnému sledu tónů vyzvihuje tvarové obrysy veršů, které se v celé básni vracejí k týmž dvěma rýmům; také úvodní věta básně se třikrát vrací.

Já cítím ještě nočních fial d e c h,
jak voněly a plály v stmělý s a d,
když zrak tvůj hořel tichou touhou v z ň a t,
líc tvá se rděla v teplých p o c e l e c h.
A teď, když měsíc labyrintem s t ř e c h
sem, kde bdím v touze, jako přelud p a d,
já cítím ještě nočních fial d e c h,
jak voněly a plály v stmělý s a d.

Recitační vložka:

Co zbylo nyní z letních nocí t ě c h
v mou věčnou nudu, v níž bych umřel r á d ?

A návrat k formě začátku:

Ó z lásky sadu, jenž mi v srdci z v a d,
z těch květů, které kvetou na h r o b e c h,
já cítím ještě nočních fial d e c h.

Obměny téhož melodického tématu, které má hlavní slovo v celé skladbě, ale ani jednou se neopakuje doslovně, vyplývají z naléhavosti a stupňování výrazu. Báseň bez hudby by neměla té intenzity citového planutí, toho vášnivého neklidu a lidské upřímnosti, kterou je rozvlněna skladba. Zde máme nový příklad přiléhavého spojení slova s hudbou, kdy slovo se hudbou nasycuje a stupňuje ve svém básnickém dosahu; nabízí hudbě vhodný útvar, jistou pravidelnost ve verši, a náladu, která se dá stupňovat, doslovit, rozehrát, samo o sobě však výrazově projevuje spíš poddajnost než suverenitu.

Podobně by vyzněl podrobný výklad čtvrté písně Kvapilovy „P o d - z i m n í r o n d e a u“. Báseň význačně nazvaná „r o n d o“ má stejnou formu ve skladbě veršů: dva rýmy ve všech třech strofách a motiv: „svadlé listí žluté rudé“ se třikrát vrací. Hudební přednes, i charakter trvajícího rytmického motivu v doprovodu, tu zní prudčeji; barvy podzimního listí,

představa umírání v přírodě, svistu větru a rudých západů rozbolestňuje, rozhořčuje zraněný lidský cit. Tempo je prudké, *agitato*, doprovázející akordy neplynou tak hladce; vzrušeně se sypou v každém taktě shora dolů v rozsahu čtyř oktáv, lehce, piano, ale *non legato*. Zpěvní hlas v rovnováze sdílí vzrušení skladby a zdůrazní je lkavým přednesem slov „a vítr k tomu píseň hude“. Po prvním díle však nastoupí ještě jedno samostatné téma hudební, než přijde recitační vložka. Osminky úvodního *alla breve* se změni v trioly, přednášené v klavírní mezihře *forte impetuoso* a klesají chromatickým postupem; pak nad harmonicky ustálenou vlnivou triolou zpěv vynese širokou melodií barevnou představu slov:

„Kraj na západě hoří všude
a slunce v barvách karneolů“

a vyvolá impresionistický obraz krajinářský, ve kterém však se nesmíme kochat dlouho a s pasivním klidem; motiv je spojen i logicky s úvodním

„jak svadlé listí žluté rudé
se zvolna snáší k zemi dolů“

a v něm to náladově i melodicky klesá do hloubky v *diminuendu* a *rallentandu*, řetěz sextakordů vede toto klesání do sledu zmenšených septakordů, který se posléze uklidní na C dur. Pak nás recitační vložka převede do reprízy počátečního *agitata*; rozvedení melodického motivu vede ke konci dolů, nikoli k rozjasňující výšce, kterou končily v pianissimu „Noční fialy“, ale před závěrem se melodie zvedá ve forte širokým obloukem až k f^2 na slovech „tvé rozechvělé písně chudé“, což v hlasové koncepci Melancholie znamená polohu vysokou. Je to stupňování proti obdobné úvodní větě, postup je poněkud zestručněn a na stejném základě harmonickém se vybavují nové podrobnosti výrazové, které vedou k zjednodušování, náhlému ubývání předcházejícího vypětí, takže i poslední *impetuoso* klavírní dohry, citující mezihru po první části o stupeň níže, tentokrát nad závěrečnou tónikou, souhlasí svým chromatickým sestupem i náhlým *diminuendem a rallentandem* s poklesem přednesu k resignaci, od vzbouření rozcitlivělého srdce ke ztišení, jež potvrzuje tónický *h moll* akord po vyčkání půltaktové pauzy položený v pianissimu a vydržený po 6 čtvrti na závěr.

V druhé písni na Kvapilův text s názvem „Stará melodie“ (4. č. Melancholie) má převahu sloh recitační; její *lento* znamená zpomalení utkvělých myšlenek, není to však klid životní vyrovnanosti, čím zní pozvolné, tiché vypravování zpěvu:

čím zní i nenápadný doprovod, nad ležící tónikou *cis*, který hned v prvních taktech v unizonu se zpěvem ve čtvrtém taktě přináší hlavní, stručný motiv skladby: doprovod nadnesený *espressivem* imituje nápěv slova „melodii“ ve dvou taktech mezihry, s opakováním téhož postupu v nižší oktávě. Je zajímavé, že postup basu projde od počáteční tóniky diatonicky všemi 7 stupni škály směrem dolů, až se na samém konci 1. strofy dostane na dominantu hlavní tóniny. Máme dojem aeolicky archaizované stupnice. Zpěvní melodie vždy znova začíná v hluboké poloze jako věta úvodní, má předpis *poco più animato e crescendo*, ke konci věty znova *più crescendo*, nikde však nedostupuje ani výšky, ani význačnějšího forte; vnitřní citové napětí, které celou skladbou stoupá, je tu uloženo přednesu slova, v notách velmi střízlivě vybavenému. Zpěvní linie je založena recitačně a vždy znova přináší charakteristický krok od II. stupně dolů, počáteční motiv, vždy na vrcholu věty opakováný a v závěru skladby pregnantně vynesení a definitivně provedení klavírní dohrou. Z téhož melodického kroku je vybudováno vrcholení zpěvní linie před samým závěrem ve zpomalených hodnotách rytmických.

V druhé strofě pokračuje bas ve svém sestupování, tentokrát s citlivým tónem *his*, což má důležitost i pro zpěvní melodii, až se ustálí na tónice, utvrzené opět aeolským závěrem. Překvapující přechod k další strofě je dovršen vedením basu opačným směrem, tedy zdola nahoru, *d ů s l e d n ě p o p ů l t ó n e c h* až k závěrečným dominantám. Slovům:

„Je plna smutku ona píseň stará“

je uloženo *molto espressivo*, úvodní akord (opět subdominantní 4zvuk) přináší *sforzato* a v dalších triolových rozkladech doprovodu, které nesly stejně již celou první strofu, *poco forte* a později znova *espressivo*. To je pozoruhodné v Novákových přednesových předpisech: častá *espressiva*, místní vzruchy citově odstíněné, jsou často uloženy doprovodu, zvláště tam, kde melodické a rytmické řešení textu přináší samozřejmě zpěvu všechny podmínky pro velmi výrazné a významově odůvodněné pronášení slova. Předpokládá to i vytríbené umění klavírní hry, které má již v úhodu odstíňovací rejstříky a umí i ležící akord nadnést v různé náladě; tím spíše je třeba klavírnímu průvodu novákovskému veliké citlivosti dynamické a vazebné ve spojování postupů všeho druhu, neboť vždycky se výrazově ztotožňuje se zpěvem a srůstá s ním v nerozlučný celek až po nejjemnější odstíny zpívaného slova. V písni „Stará melodie“ je řada takových předpisů velmi diferencovaných. Od *pianissima legato misterioso*

začatého, postupuje střední část písně (podle veršů třetí strofa) už ve třetím taktě *crescendo e stringendo poco a poco* k brzkému *forte*, které stručně zakončuje větu. Celé stoupání je založeno chromaticky, úryvky vět

„Tím svadlým květem —
je i srdce moje, —
cos voní v něm —
však je to plíseň hrobu, —

vystoupí až na posledním slově vždy o půltón výše. Tato úryvkovitost, stoupání melodické, dynamické i tempové, sugeruje spolu s náladovým obsahem slov pocit sebemučení, zoufání nad bezmocností zlomeného srdce, v němž *forte* věty

(hrobu), „v němž moje žití provždy ukryto je“

je prudkým, beznadějným závěrem. Ale právě v tomto místě, kde text má běžné výrazové příznaky dekadentní poesie, hudba vyvíjí velmi aktivní vnitřní dynamiku, její nářek není ani trochu sentimentální a rozkochaný hnilobnou vůní hrobových květů. Hudba překonává verše aktivní vroucností, rozhodností svých čtvrtkových kroků v doprovodu k recitujícím osminkám i silným *non legato* jednotaktové mezihry, která opět imituje, zde doslovně, nápěvek slov „ukryto je“, a hlavně velkým dynamickým vzestupem závěrečné věty

„Ó vím, má matka bude plakat taky“,

přednesené na nejvyšších notách písně, dvakrát opakované v předpisu *molto passionato, agitato*, kde recitace slov má proti dřívější osmince za časovou jednotku čtvrtku a výrazně prodloužené noty trvají na půlce, tedy na celém taktě (od začátku jsou předepsány $\frac{2}{4}$) i déle. Melodické i harmonické vybavení tohoto nejvypjatějšího, vrcholícího oddílu skladby nevede ke lkavé, rozcitlivělé naříkavosti; je tu spíš jistá tvrdost ve vedení melodických kroků, mužné přiznání k citu a k bolesti, výkřik zhrzené lásky, která byla vážná a opravdová. „Stará melodie“ je krásný, umělecky silný příspěvek k lyrice o m a t c e, kde jde o nezlomný cit synovský, o poměr dospělého muže k matce, nejvěrnější a nejchápavější přátelské bytosti, u níž je jediné jisté útočiště v citových krizích. To vše nutí k mužnému aktivnímu a silně dynamickému přednesu skladby, kterému by neslušelo přehnané nanášení citové.

Třetím číslem kvapilovského cyklu v Melancholii (č. 5. v pořadí) jsou „J e z e r a“, skladba jediného silného dechu, umělecky celistvá až po tu šťastnou působivost náladové sugesce, která i dílo vnitřně složitě založené učiní přístupným a na první poslech uchvacujícím. Kouzlo je v tom, že tu není užito mnoha prostředků vyjadřovacích, že tu poutá napjatou, citově zasaženou pozornost nikoli rozmanitost a pestrost barev, nýbrž pravý opak: tlumená modrozelená horských jezer, ponořená do bělavé mlhy vysokých poloh zemských, a lidem vzdálených, samotářských poloh duševních, pluje jako oblak celou skladbou. Přirovnání „jak leknínové květy nerozvité“ vyvolává představu bělosti, nepřístupné zraku člověka, který nevystoupil na hory a nezažil dojmy závratných výšek ve styku s nebem a hvězdami. Jednotné barevné ladění je zvukově vyjádřeno volbou souvislých, z téhož principu vyvozovaných harmonií. *Des dur* tónina skladby je opět zabarvena archaicky, tentokráte lydicky, jak ukazuje předznamenání 4 *bé*. Bas většinou provádí akordické rozklady, které důsledně vynechávají tercii; nad sítí jejich jemných kroků se vybavují kouzelné dojmy barevné, které mohou vyvolat i představy zrakové. V melodii zpěvu návraty obdobných kroků a spojů, na jaké bylo již upozorněno i v jiných číslech Melancholie; nápěv se zase nikde neopakuje doslova, i když forma — mezihry obdobné taktům úvodním — navozuje chápání strofické. Zhudebnění vyvažuje z veršů všechnu jejich silu zvukovou i výrazovou, na prvním místě však jejich princip tvarový: báseň má opět zvukově působivé návraty rondového tvaru o dvou stejných rýmech a k tomu i doslovný návrat vstupního dvojverší:

Jak miluji vás tichá j e z e r a,
v hor chladném klínu která mlčky sníte,
jak leknínové květy n e r o z v í t é,
v něž mírem padá nebes n á d h e r a.

Ať v nekonečné záři v e č e r a,
ať v noci touhou neznámou se c h v í t e,
jak miluji vás, tichá jezera,
v hor chladném klínu která mlčky sníte.

Hvězd krupěje, jež prší za š e r a
v ty vaše hloubky nikdy n e o d k r y t é,
jsou moje slzy, vy jen o nich v í t e,
má mrtvá láska, mladost v e š k e r á.

Jak miluji vás, tichá jezera!

Tyto návraty v slově i ve vedení melodie obdobným směrem a rytmem jsou řešeny tak, že ve stejnosti stále postřehujeme proměnlivost a v proměnlivosti dychtíme ulovit známky stejnosti. Je to v podstatě mistrné zacházení s hudebním tématem, které se rozrůstá nebo zestručňuje, stupňuje v rozsahu k výšce nebo se zase zužuje, které mění způsob závěru podle nálady přednesu. Srovnej melodicky skoro stejný nápěv začátků strof ve větách: „jak miluji vás, tichá jezera“, „ať v nekonečné záři večera“, „hvězd krůpěje, jež prší za šera“: prostřední věta je nejširší v rozsahu, poslední v rozsahu stejná s první, ale rozdělena pauzou a v druhém verši samostatně rozšířena melodicky, ve stejném rozsahu a velmi podobným postupu not jako v prvním verši druhé věty, ale zcela jinak, než tomu bylo v druhém verši první věty. Takto bychom mohli velmi podrobně doložit novákovskou obdivuhodnou, hudebnicky geniální práci s nápěvem, který rostl ze slova v nesčetných výrazových proměnách a odstínech, nikdy neuplatňován v pohodlném opakování melodie, objevené šťastným nápadem, ale vždy znova se rodící z výrazové podstaty básnického slova v nově prožívaném spojování představ poetických a hudebních, v některých partiích i představ zrakových, obrazových, se sluchovými. V „Jezezech“ se opět organicky spojuje pastelový obraz od světa odloučeného „chladného klínu hor“ a nebe, které se dnem i nocí zrcadlí v jezerní hladině, s citovým projevem lidské opuštěnosti, která své zklamání a pláč svěruje nadzemským výškám a nachází útěchu, uklidněnou, mysteriózní a ztichlou melodii v atmosféře velkolepé krásy mlčících horských jezer. Hudební přednes je v celku tlumenější než u písně předcházející; rozklady akordů běží tentokrát zas harfovým stylem téměř celou skladbou, od nejhlubších poloh levé ruky arpežovitě nahoru, v třetí části střídavě od vyšších poloh pravé ruky dolů. Jen v první části nastupují akordy klavírního partu nerozloženy v déle ležících výdržích. Nápěv nad nimi vytváří měkké a dlouhé oblouky, jež se klenou nad pravidelnými články veršů v okouzleném rozezpívání. Zase mnoho odstínů přednesových, *espressivo* a *crescendo*, která jako by vzplanula rozvedou větu k výšce, posléze k vrcholu skladby, těžce pronesenému *forte più espressivo* „jsou moje slzy, . . . má mrtvá láska . . .“ Všimneme si však jistě i při pouhém poslechu, jak jemně a s obrazivostí v nejlepším smyslu impresionistickou je vybaveno obdobné místo v první části náhlým *pianissimem* a melodickým skokem o malou septimu do výšky na slovech: „leknínové květy nerozvité, v něž m í r e m p a d á nebes nádhera“. Ač přednesový předpis žádá jen *dolce espressivo* na půlové notě f^2 (nejvyšší nota skladby), zpěvák, který úplně ovládá zvukovou techniku i svůj výrazový cit, zazpívá zcela jistě slovo m í r e m *pianissimo* a stěží se ovládne, aby notu neprodloužil víc než dovoluje základní tempo, *andante rubato*. Toto *andante* je druhá „volná věta“ v čtyřčlen-

né skupině básní Kvapilových. Ale jak odlišná od *lenta* „Staré melodie“! Tam velmi vzrušené recitační vypravování osobního zážitku, zde melodické vyjádření lidského pohledu do kosmické velikosti, v němž silný duch si hledá útěchu jiné lásky než klamně lásky lidské. Obě krajní věty skupiny jsou rychlé, poslední nejprudší. Okolnost, že by tento kvapilovský cyklus mohl v Melancholii tvořit samostatný celek, je snad podružná a nebylo to asi autorovým úmyslem, ale svědčí o hloubce a zralosti Novákova uměleckého fondu, dosažené již v tomto období, že nad skladbami v jednotné životní náladě vznikajícími vládne důsledné úsilí formotvorné a rozmyslný umělecký řád, který sám ze sebe vyplývá a vytváří svéprávné hodnoty, přijímající nejvyšší měřítka.

Následují dvě písně na slova Macharova. Není to však tenkrát ještě pozdější suchý, kousavý skeptik, jehož realismus vidí většinou jen negativní stránky života; jeho básnické obraty nejsou vzdáleny slohu soudobých impresionistů, ač snad jsou sušší a logičtější. Obě básně svým obsahem i slohem dobře zapadají do osmidílného kruhu Novákovy „Melancholie“. Hodily se skladateli svým chmurným laděním, ale i stručností projevu. První „P o d s n ě h e m“ (vydaná píseň prý je třetí redakcí téhož námětu) podává až tragicky prázdný krajinný obraz, kde bílý příkrov na zemi má naléhavý smysl symbolický; to není objektivně viděná zasněžená krajina, ale duševní tíseň, citová prázdnota člověka hledícího utkvěle do bílé sněhové pláně jako do zrcadla. Zhudebnění se vrací k strofické formě a také harmonické založení se drží důsledně tóniny, teskně zabarvené tóniny frygické. Jednotvárnost bílé barvy a vytrvalost, se kterou v básni padá sníh na krajinu duše, odpovídá nezměněnému opakování hudebních spojů, i tempových i dynamických určení ve dvou strofách, skoro úplně stejných.

Začátek *andante sostenuto* má v doprovodu melodické deklamace, v nízké poloze hlasu a *pianissimo* držené, charakteristický jednotvárný tečkový rytmus; po úvodním dvojverší

„Pod bílým sněhu příkrovem
zem celá dříme tichým snem“

přichází *poco animato a espressivo*:

„A ještě víc ho dopadá
na klidnou ves a na lada“

Dvaatřicítka v pravé ruce *leggiero* a *non legato* v sextách sypou sugestivní stylisací ten sníh; hlas poněkud výše, ale stejně nevýbojně a střídavě

k tomu deklamuje vázanou melodií v osminkách. Zajímavě je předepsáno v druhé strofě *forte* pro zpěv v tomto „sněžícím“ místě. Slova:

„A hroby všechny kryty jsou
jen velkou plachtou jiskřivou“

jsou pronášena *poco animato*, *espressivo* a *forte*, doprovod zůstává v *pianu* a *leggeru*, *non legato* při svém původním přednesu. Toto *forte* zpěvu zase zvyšuje vnitřní aktivitu skladby sevřené do ticha a smutku. Stejně pak po ukončení druhé strofy *forte* v doprovodu zakřičí vrány tečkovanými sekundami. Zpěv to doloží slovy:

„Jej chvilkou vzruší vran jen hlas,
ty prolétnou a ticho zas. —“

Je to obdoba recitačních vložek, už v předcházejících číslech „Melancholie“ uplatněných; vyrušení z pravidelnosti, se kerou jsme vnímali sníh nad zemí: černá barva rozrazila bílou. Úvaha o stáří a hrobovém klidu v srdci na závěr ciuje počáteční takty v tempu, v tónině, v deklamaci i v rytmu průvodních akordů, ale zamíří jinam už v druhém dvou-taktí: *crescendem* vzplane zpěvní linie a dotkne se vyšší polohy, průvod moduluje (*dolce*) do závěrečného *E* dur, které zaujme celkem čtyři takty:

„Klid bude v srdci hlubině
jak v posněžené krajině“.

Tím je závěr na slově „krajině“ vyjasněn a usmířen, ale přednáší se *morendo*, korunou ještě prodlužuje předepsané *più lento*, a dozpívá *molto espressivo* poklesem neklidných akordů celého závěru.

„Pod sněhem“ znamená v pořadí „Melancholie“ ztišení a zdržení před závěrem, který v písni osmé „N o c i“ se vysoko vypne vnitřním vzrušením a hymnickou mohutností zpěvu, jehož řešení tkví v deklamaci, nesevřené nikde jiným principem hudebním. V protikladu k strofické formě předcházející význačně to vynikne. Zde diktovaly melodickou linii zvuk, tvar i význam slova, průvodní akordy postupují souběžně s ní, podporují její vznášení i klesání a spojují se s ní i ve všech svých harmonických změnách. Jak jinak než *maestoso* a *forte* mohlo vyznít Novákovo:

„Buď zdráva, noci hluboká a tmavá,
tys největší dar daný v žití nám!
Tvůj mír hned padne, když den dokonává
kdes v rudé mze, až k srdce hlubinám.“

Motiv celé básně je jednoznačný, člověk vznáší k nebi a hvězdám svůj zrak, který na zemi nespatriil nic trvalého a neklamného, ač po tom žhavě toužil. Vděčně se ponořuje do útěšné tmy, která je předzvěstí věčného klidu, smrti.

Skladba je založena silně dynamicky, dvě čtyřveršové strofy se spojují od začátku v jeden stoupající proud, neboť i ve stejných rýmech i v myšlenke jsou sjednoceny a u Nováka i mír noci a záře hvězd vzrušuje do plna až k *forte* a *passionato*, neboť i tento pohled do nebe „prochvívá lásky chvíle žhavá“. Plán harmonických postupů je jasný, od začátku vydržované půlky akordů podpírají deklamaci jako pilíře; tak i v závěrečné části skladby. Důsledné progresivní harmonické postupy a řetězy dominant způsobují vnitřní gradaci, která vyústí po první polovici skladby do nápadného ztišení na jediném *H*, zdvojeném v oktávě klavíru. Toto unisono se pak ponenáhlu rozrůstá (z jednozvuku do čtyřzvuku) a spočine na dominantním sekundakordu z *G* dur, *dolcissimo* předneseném, který po několika výkyvech chromaticky postoupí k dominantě z hlavní tóniny, na které setrvá delší dobu. Tato harmonie není ovšem ještě rozvedena přímo do hlavní tóniny, ale opětnými sestupujícími progresemi opěrných akordů až v předposledním akordu se konečně dostane do tóniky *H* dur, jasně a pevně doslovující skladbu a v diminuendu echem doznívající.

Rozsah hlasový je v této písni největší ze všech v „Melancholii“; nevystupuje nad *fis*², ale sestupuje až k malému *a**is*; velmi naléhavě mluví *molto espressivo* na hlubokých notách slov „až k srdce hlubinám“, ještě naléhavěji, s bolestí až hrdou, mužně resignovanou, mluví ještě hlubší tóny konce písně na slovech:

„co nám věčně smrt dá jedenkrát“.

Přednes opět *molto espressivo*, *pesante*, *forte*, podněcované k nejsilnější výraznosti crescendem a sforzaty souznějících opěrných akordů. Jen střed písně je měkčí, tam při nadhozených změnách tempa (*poco più animato* vystřídá po dvou taktech *più lento*, *dolce*, o hodně později ještě i *tranquillo*, vše v jemných podrobnostech upoutáno ke smyslu slova) akordy zabírají v arpežích, přinášejí umírnění dynamické, uklidnění myšlenkové; recitovaná slova však překračují dosti často vzdálené intervaly (čistá kvinta) a celé toto ztišení je právě jen zdůrazněním dynamické, vypjaté povahy skladby, která na konci crescenduje i při klesání melodie do hloubky a nejtěžší akcent klade na slovo „smrt“ na půlovém hlubokém *H*, ještě dvakrát opakovaném v závěrečném „dá jedenkrát“. Z hluboka svítící *dis* závěrečného *H* dur ve velkém *sforzato fortissimu* přináší osvobozující vý-

dech a přes všechnu přetrpěnou tíži je poslední slovo celého cyklu pevné vyjasnění, přesvědčivý klad, vybojovaný pohledem do věčnosti.

„Melancholii“ zpívá střední, spíš hluboký hlas, nejlépe baryton. Ač nebudeme bránit mezzosopránům a altům s dobrou vyšší polohou, aby využily tohoto vzácného kusu v nečetné pěvecké literatuře pro hlubší hlasy, přece budeme požadovat při dokonalé umělecké interpretaci „Melancholie“, hlavně tenkrát, půjde-li o celý cyklus souborně, mužský hlas, aby i subjektivní vztah skladatelův k dílu vyzněl co možná pravdivě a zřetelně. Vždyť jsme již několikrát dospěli k rozhodnému dojmu, že mužná hrdost v bolesti je tu charakteristikou skladatelovou, který povětšinou povznesl a silou svého pojetí zaktivisoval i ty verše, které by jinak vyloženy mohly vyznít sentimentálně a ochable, po případě i dekadentně. Přednes „Melancholie“ potřebuje velký pěvecký formát; hlasový rozsah není veliký, ale sytý tón střední polohy musí mít měkkost a zvukovou krásu pro spojování melodické i tam, kde má převahu slovo a deklamace. Je třeba značného rozpětí dynamického, hlubokého odstínování a nejen zřetelnosti, ale krásy v pronášení slov, živého, citově zaujatého smyslu pro jejich poezii a zvukovou hru rýmů. Jsou to již velké nároky na pěvecké umění výrazově bohaté, kde zpěvák musí nejen hudbeně i básnicky cítit, ale i myslet.

Na titulním listě Urbánkova vydání je „Melancholie“ připsána Emě Destinnové, která však ji nezpívala. Zpívala ji po prvé chrudimská Marie Musilová, později věrná a nadšená interpretku všech Novákových písní i sopránových partů v kantátách, autorem samým umělecky uznávaná. Novákem je zdůrazněn v české literatuře zpěvu tvůrčí úkol interpretační; zde nestačí běžný formát světový, ve kterém touží vyniknout pěvec sám; zde musí vyniknout skladatel a básník a pěvec jim oddaně slouží. Moderní píseň se stává odvětvím komorní hudby, které nasloucháme se zvláštním soustředěním k hudebnímu obsahu skladby. U písně to bude znamenat ztrátu na vnějších efektech, povrchní rozmanitosti a poutavosti programu, omezení v subjektivním výběru pěvcově.

V dalších svých dílech pro sólový zpěv uložil Vítězslav Novák pěvcům ještě více. Časově následují úpravy slovenských lidových písní a nerudovské balady; o těch si pohovoříme v jiné skupině, neboť k nim později přibýly ještě i nerudovské romance. Ovšem že nevynecháme ani „Baladu o duši Jana Nerudy“ na slova Ant. Klášterského, dílo zvláštní a málo dávané, které spojuje s baladami Nerudovými — kromě lásky k Nerudovi — speciální Novákův dramatizující sloh.

V linii „Melancholie“ pokračuje a nejvyšších poloh tvůrčí aktivity dostupuje v Novákově tvorbě pro sólový zpěv *Údolí nového království* z r. 1903. Jestliže byla „Melancholie“ první Novákovo dílo po ne-

příznivém období v jeho osobním životě, byla právě zahájením svrchovaně příznivého období uměleckého. Rok 1902 přináší v symfonické tvorbě hudební báseň „V Tatrách“, r. 1903 „Slováckou suitu“, v klavíru „Písně zimních nocí“, rok 1904 symfonickou báseň „O věčné touze“. To jsou tedy již ta díla, která představila Novákův umělecký profil v plné platnosti, v plné dospělosti a nemohla být ani jeho další tvorbou převyšena, ač byla ještě mnohými díly rozmnožena a jinými obory tvorby, zejména v kantátě a opeře, doplněna.

V „Melancholii“ vytvořil Novák nový a osobně silně prožitý písňový sloh; ač jsme jeho příznaky objevovali už v jeho předcházejících písňových skladbách, nesrostly přece před tím v projev tak zralý a velký; tak hluboko založený na vlastním osudu. Poměr skladby k textu již v uměleckém úmyslu a koncepci, ale také v ražení nápěvu a deklamace, v citovém proniknutí veršů a v umocnění jejich básnického významu, je tu na nových cestách, na těch, kterými se odlišila podstatně moderní písňová skladba od svých předchůdkyň. V „Údolí nového království“ přibírají tyto pokroky ještě několik důležitých stupňů.

Poměr skladatelův k textu tu znamená zase o něco víc a sice o tolik, že tu vznikl příklad ideálního srůstání poesie s hudbou, veliký nepřekonatelný vzor skladby pro sólový zpěv, ve které je tvůrčí platnost hudby i poesie v úplné rovnováze, umělecký tvar básně se spojuje s vyjádřením hudebním v jediný útvar vyššího stupně; cítíme, že básník dal skladateli slovo z jeho vlastní duše. Charakter poesie Sovovy odpovídá v míře co největší vrozeným vlastnostem Novákovy hudby. Citové rozechvění, kterým zahloubaná a těžkou zkušeností zasažená duše básníková reaguje na skutečnost, chmurná vážnost lidská, která si usilovně hledá vykoupení pohledem vzhůru, postřehováním a dobýváním něčeho odtazitého a stálého v atmosféře lidství, co ji spojuje s neobsáhlostí božství; vytváření obrazů a představ, které vnímá zrak i sluch (zvuk i u Sovy, barvy i u Nováka) s životným a blaženým rozčeřením smyslů. To však má životodárný dosah tvůrčí a symbolizuje dění duchové, nespokojuje se jen povrchem a zábleskem, šťastnou chvilkou, ale proniká ke skutečnosti obecné, nadosobní. Původnost, zcela nové ražení Sovova básnického slova excituje ještě ve vyšší míře zvukotvornou fantazii i filosofickou opravdovost Novákovu, než kam dosáhly verše Kvapilovy a Macharovy; zde báseň rozžhavlí výheň skladatelského vznětu a sama se v ní přetavuje na hudbu nejen ve znění, v přijímání a absorbování hudebních hodnot a zákonů, ale i v tom nevyslovitelném dosahu, vymykajícím se lidské vůli, vzniká svéprávná a nová krása v tvůrčím aktu.

Další stupeň výš tu znamená kompoziční útvar, který dává nepřekonatelný vzor nejen v české hudební literatuře, ale těžko nalézá soupeře i v li-

teraturě světové. „Údolí nového království“ je čtyřdílný cyklus a prokazuje vlastnosti, které vymezují zákonitost uměleckého celku svého druhu definitivně. Tu je opět v počtu klasická čtveřice, která nevznikla náhodou, a nepodléhá okolnostem, jak se skladatel setkává s vhodným textem.

O tom svědčí i zajímavé autorovo sdělení, že si ze Sovovy sbírky „Ještě jednou se vrátíme“ vybral tři básně a komponoval je jako písňový cyklus, který dokončil 5. IV. 1903 a nazval „Blaženost“. To by byla v názvu charakteristická odpověď na „Melancholii“. Ale proces skladby tím nebyl ukončen. Potřeboval do stavby ještě jeden článek a sice „Prolog“, pilíř, o který by opřel části již hotové. Ze sovoské inspirace vytanuly skladateli vlastní básnické náměty a požádal básníka, aby mu složil verše, které by obsahovaly myšlenky: „po horách bolestí šlo srdce“ a „vítr vzkřísil zvony v údolích“. Básník vyhověl, ale skladatel přijal teprve třetí zpracování. Je tu tedy příklad skutečné, postupné spolupráce mezi básníkem a skladatelem a žasneme, jak sovosky zní myšlenkový námět Novákův, Zrodil se ovšem z procesu skladby Sovových veršů. kdy se skladatel zcela do nich ponořil a zažil intenzívně jejich sloh. Hory a zvony, to jsou novákovské živly, to je zas ten osamělý poutník v závratných výškách, kde se země dotýká nebes a lidský pohled objímá nekonečno (V Tatrách, Jezera); zvony v údolích — odtažitá zvuková představa, hudba světa skutečného, milostného a kvetoucího. A básník — to nerozhoduje, jestli na poprvé anebo až ve třetí verzi — přetavuje a spájí tyto protilehlé končiny téhož duševního stavu slovy tak svými, tak čistými, až k jádru jejich vyššího smyslu průzračnými, že by neuhodl jeho nejoddanější znatel, že nevytryskla přímo z pramene, že jejich cesta vedla oklikou. A v této vzájemnosti proniká Novákova hudba i ostatní Sovovy verše tak, že v ní rostou a zrají do nerozlučné umělecké jednoty, kdy nám skladba vnuká dojem, že báseň bez této hudby neexistuje, stejně jako hudba je dána tímto slovem. Máme tedy před sebou příklad, do jaké až jednoty a žhoucí výrazové intenzity může v písni postoupit poměr textu a zhudebnění; vzpomeneme-li příkladů z druhého konce, kde cenná hudba je obětována bezvýznamnému textu (nejhůře při básnických slabých překladech; i u Dvořáka jsou takové případy, u Bendla, Fibicha i Foerster), shledáme, jak dlouhá je cesta k takovému dokonalému souznění a k dosažení pravého uměleckého smyslu skladby pro zpěv.

Tedy čtyřdílnost se ukázala při skladbě „Údolí“ nutnou. Tím není řečeno, že dobrá či správná cyklická skladba musí mít čtyři díly. Jsou možné tři, i pět, v tom zajisté rozhoduje druh a způsob skladatelových myšlenek. Ale při zpěvu, kde samozřejmě myslíme i na věcné podmínky interpretace, na pohotovost zpěvákovu, která si musí úměrně rozvážit me-

ze a účinnost potřebného vypětí, na schopnost koncertního posluchače, vnímat a pojmut skladbu celou, v její souvislosti a skladebné formě i v jejím výrazovém účinku a stupňování jejího vnitřního žaru, dáme čtyřdílnosti v cyklické skladbě vždy zas tu nejlepší známku, kterou ji vyznamenal a puncoval klasicismus. Je v tom zkušenost i zákonitost tvarová. Nutné oddechy i vystřídání temp a nálad; rozčlenění myšlenek tak, aby nabyly srozumitelnosti a prohloubení také protikladem, ztišením i stoupáním. Úměrnost: čtyři není ani málo, ani mnoho; tři je pro cyklus nejméně. V osmidílné „Melancholii“ i při dobrém souborném provedení postupuje vnímání koncertního posluchače přece jen od písně k písni, po jedné, a má dojem volného kruhu písní, z nichž každá by mohla být samostatnou. V „Údolí“ by byla jediná píseň pouhou ukázkou, vytrženou z celku; v koncertním programu, kde by to nemělo zvláště odůvodněný záměr, by bylo uvedení jednoho nebo dvou zpěvů z „Údolí“ přímo porušením integrity díla, školáckým vytržením věty z vyššího skladebného útvaru. Tak jako skladateli scházelo „Prolog“, aby dosáhl tvůrčího uspokojení, že je skladba dovršena a zaokrouhlena, tak by i při neúplném provozování nedocházelo vlastně k interpretaci díla, ale k jeho roztržení, při němž by zůstalo nedopověděno, kam skladba směřuje, nebo zamlčeno, odkud vychází. „Údolí“ je cyklus hudebních básní (pozoruhodně je sám skladatel v názvu označil jako „zpěvy“, nikoli písně), který představuje nejvyšší dosažitelný typ uměleckého projevu tohoto druhu a k jeho uměleckým přednostem patří i jeho celistvost, čtyřdílná jednota.

Postup skladby tají v sobě určitý niterný děj, zážitek vysoké mravní exaltace; je to pouť člověka nadlidskými výšinami za láskou, která znamená dobývání nejvyšší krásy a mravní poznání nadosobní, vzrušení ducha, uchváceného vlastní tvořivostí, kouzelnými neskutečnými představami, v nichž je nasycení a úkoj; a láska nejlidštější, láska, která spojuje muže a ženy k tvoření života samého, očišťuje se a rozjasňuje touto poutí, stoupá k nebesům a nese vykoupení z bolesti a smutku.

Obrazy, kterými je přednesen tento děj, pohybují se ve fantastické krajině duše, která však má kouzla přírody, všechny smysly rozechvívající, viděná zrakem i citem, vnímajícím reálný svět s plností života a vášnivého roztoužení. V „P r o l o g u“ je pozdější básníkově „já“ utajeno v slově srdce:

„Po horách bolestí šlo srdce.“

A srdce na své trudné pouti zažívá mrazivé bouře a prochází vichřicí a temnotou. Ale třpyt básníkovy slova, jeho metafory, jeho zobrazení tmy:

„a nebe hvězdnaté ve stromech potemnělo“,

jeho zvukový přínos hudbě:

„vál vítr vál...“

„noc chmurná zpívala zázračné písně tajů,“

jeho spojení krajinného obrazu s básnickou vidinou a tušením citovým:

„neznámí dosud ptáci příštích rájů

jako by dole pěli pod horou...“,

to vše v organickém srůstání s hudbou vyvolává dojmy velmi životné a napjaté vroucí dychtivostí krásy, pojímané celou rozechvělou bytostí lidskou, duchem, city i smysly souhlasně.

V hudbě to začíná kdesi v hlubinách vlnivým šuměním basové figurace — sled jejích tónů připomíná téma ze sonáty Eroiky. Tempo *andante lugubre* i tónina *cis moll*, Novákovi tak milá, pak tremolando v poloze vyšší (malá oktáva) připravují těžkomyslnou úvodní větu dojmem tajemného kosmického víření. Hlas začne recitovat v pianu zcela bez doprovodu, s expresivním akcentem, ale velmi melodicky; oblouk měkce spojuje frázi v rozsahu malé septimy. Je to melodická kresba, u Nováka velmi důležitá (Kvartet, Podzimní symfonie); hned nám to říká, že melodie a tonalita bude mít ve skladbě přednostní právo. To víření z hloubky trvá a dynamicky stoupá v opakování klavírního průvodu, jen ještě bolestněji vzednutém, až se posléze v náhlém *h moll* proti melodii zpěvní rozvine v klavíru imitující hlas, který hudbu převádí zpět do hlavní tóniny.

Při vznášivém přednesu slov

„vál vítr, vál...“

zní ještě naposled v basu charakteristická úvodní figurace. Ale věta

„a vzkřísil zvony v údolích“

je přinesena spolu s těžkými tečkovanými akordy (*forte, pesante*), které rázně střídají údery obou rukou; pohyb akordů shora proti stoupajícímu basu vyvíjí otrásající sílu. Akordy pokračují dlouho trvající prodlevou na *As dur*, vyzvánějí jakýmsi nádherným poplachem krásného života z nížin svými dlouhými sforzaty a vyplňují čtyřtaktovou mezihru. Vyznívají novým dominantním akordem z *H dur*, po čemž nastane velmi překvapující přestup do *f moll* — nastoupí tedy tónina o tritonus vzdálená od tóni-

ny očekávané, kde ještě ona prodleva má vynikající úlohu, a nový oddíl skladby.

Piano ma espressivo rozlévá souvislé dlouhé melodie věta

„noc chmurná zpívala zázračné písně tajů“,

tečkovaný rytmus souzvuků zvoní dál a pomáhá jí se vznášet k větší a větší vroucnosti zpěvu. Bas připomíná hlubokým f chmurné východisko a klesáním do hlubin je ještě zdůrazňuje. Tempo zvyšuje pohyb a nápěv věty

„neznámí dosud ptáci příštích rájů“

rozvádí v symfonickém plénu velká *Es dur* mezihra se stoupajícím kvapem, s mohutným zářením konsonancí smetanovského jasu, v energickém, synkopou i tečkováním rázovaném rytmu. Závěrem stoupavé melodie *Es dur* je opakovaný a zdůrazněný krok dolů v sopráně s nejvyššího tónu o kvintu. Tento sestupný krok se dvanáctkrát opakuje a zapadá do symfonického vyzvánění, připomínajícího znova a znova slovo „r á j ů“ z předchozí věty. Tato exaltace, plná horoucího očekávání a bušení krve ve spáncích, se o něco uklidní v závěrečné části skladby a ústí do konečného *Cis dur*. Hlas *forte animato* přejímá hlavní slovo a zpívá v mohutném rozproudění tónu své *passionato*:

„To z hloubi srdce rány silně bily,
nemožno, nemožno se dočekat...“

a nad fortissimem slavnostních zjasněných akordů to plane měkce melodicky prosycenou a prosvícenou důvěrou poslední věty zpěvu:

„Až bude svítat, srdce sestoupí-li
na svoje rány květů natrhat?“

Charakteristicky pro výrazové formy Novákovy pronáší se tato věta hlasově nízko, *allargando poco a poco, ma non diminuendo*, ve své závěrečné části *molto espressivo, sostenuto*. Průvodní akordy závěru, spějící k *Cis dur*, jsou těžké a velmi akcentované, udržují celkové *forte* až do poslední noty. To zjasnění a změkčení, to doufání v záchranu z osamocení a utrpení, netone v lyrické měkkosti. Silné srdce se rve s vlastní hrdoostí a vůlí k životu zpěvem mohutným a žhavým a nechává jej vyznít otázkou, v textu, v nápěvu i v dominantní harmonii výrazně vyznačenou.

Po tomto vyjasněném, touhou života planoucím *Cis dur* posledních tónů zaujme sluch mollová subdominanta, *fis moll* začátku zpěvu druhého, zvláště ní měkkostí, líbezností, ba něžností (*con moto, teneramente*). Jako by dech stísněných prsou byl šťastně uvolněn. Pouť básnického „já“ vede do mírnějších v tajemné kouzlo ponořených končin, kde už není jen krutá osamělost, kudy procházejí živé bytosti, putující za štěstím. „*S t u d n y n a d ě j í*“ jsou kdesi v okouzlených hájích. Můžeme se zase očima zahledět do barev, stínů i lesků básnické vidiny:

„Já k studnám v hájích Nadějí šel pít,
hvězd blednoucích tam hasnul z rána třpyt,
po stromech řídkých sklouzal po větvích...“

Slyšíme něžné a jímavé zvuky — proč právě *hrdličky* jsou ptačí obyvatelé tohoto háje v šerosvitu? To vše je symbolické zobrazení procitání, roztávání, sbližování srdce s množstvím srdcí jiných, uvědomování blahodárné pospolitosti, prahnutí po rozlomení uzavřeného kruhu kolem osamělého „já“. A v tom je naděje a v tom je poznání lidskosti všem společné, pohled do krajiny lásky.

Hned na začátku se objeví v klavírní předešle jednotící hlavní motiv, v písni často opakovaný, v druhé její polovině v diminuci zpracovaný a na konci uplatněný v plném tvaru. Akordické trioly doprovodu se stejnoměrně nesou celou první částí skladby — i to cukrování hrdliček v nich slyšíme. První ze tří dob trioly je důsledně zadržována ligaturou, takže slyšíme vždy jen dva rázy ve skupince a na druhou dobu trioly nastupují harmonické změny. Tento rytmický útvar doprovází celou první část velmi jemným ostinatem, i ve forte stále jen *dolce* přednášeným. Harmonické spoje velmi zajímavě řešené vedou od *fis moll*, *Fis dur*, *Gis dur* opět přes *Fis dur* ke klamnému závěru do *A dur*. Bas je zase krásně veden důsledným sestupem, až se vyřeší nástup vznešeného závěru v *A dur*.

Melodie klavíru jednoduše, ale širokým nápěvem nesená, se po většině shoduje s melodií zpěvní. Má opět zvukovou sytost symfonickou. Vylíčení útěšného háje je provedeno v podstatě melodicky, psychický účinek melodie tu má velký dosah: máme dojem jedině, stále pokračující melodie. Tomuto zpěvu napomáhá účinně i uvedené vedení basu i hlasů středních a časté připomínání hlavního melodického motivu. Přispívá ještě i jediný útvar rytmický, který stále plyne pod ní. Melodie se odvíjí většinou v klidných čtvrtkách, prodlužovaných podle citlivosti deklamační, stoupá zatím jen k *fis*². Kde má melodie stejná místa, není to nikde pouhé opakování, je to obdoba ze slohové jednoty, ale vždy nové invence. Tak i v rýmu:

(tisíce bytostí) „již vracely se z hájů Nadějí,
v jich dlaních ještě plno krůpějí“.

Melodický vzestup je nápadně příkrý, ale jeho druhá obdoba zmenšuje rozsah a změkčuje poslední krok dolů lahodným *fisis* ve zmenšené sextě. Před tímto místem, které tvoří ve skladbě určitým způsobem vymezený střed (je tu důvod vzpomenout si na recitační vložky v některých zpěvech Melancholie), mění se dosavadní jednoznačný rytmický proud, trioly běží jednotlivě rozkladem od basu vzhůru a hlavní motiv melodický ve svrchním hlase průvodu, jako by chvátal vzrušeně k cíli, ozývá se v diminuci na půl taktu, aby pak v mohutném rozproudění závěrečné části skladby ostinálně opakoval svůj rytmický krok až k úplnému vyvrcholení při slovech

„všem zraky novým kouzlem hořely“.

Stálé harmonické změny velmi vzrušují výraz a závodí o přednost s hlasem zpěvním, který vznáší svou slavnostní melodii ve stoupajícím crescendo až k mohutné výšce. Je to nejvyšší nota ze všech dosavadních Novákových písní. Novák ve zpěvu velice šetří výškami a vůbec nepíše výšky, které by hověly pouhému zpěváctví. Toto *a² fortissimo* na slově „v š e m“ je vrcholem velikého melodického vypětí části třetí, zase tak velmi široce a zpěvně vedené čtyřmi velkými oblouky větné vazby a musí být zazpíváno zářivým zvukem plného hlasu. Dokonalým legatem zvukovým plyne pak do dalších klesajících not věty. Zde se ozve čisté *A* dur, zde je vyřešení obrovského napětí a tísně osamělosti v pohledu do očí lidských, v poznání společenství a jednoty lidského údělu i v tajemství milostném. Uvolnění rozšiřuje tvar hlavního motivu průvodu zase do jeho původního trvání. Je slyšet uspokojení a zjasnění i z mluvy harmonie (přes *Cis* dur se dostane přece jen do *A* dur posledního taktu) a v nenáhlém ztišování, které tentokrát opravdu zlyříčí a změkčí celý závěr velkým ritardandem a diminuendem, ve dvou posledních taktech klavírní dohry ještě rozšiřovaným.

Třetí věta „Údolí“, nazvaná „S k o n e j š e n í“ má úžasná kouzla zvuková i básnická. Nastalo mezi nimi sjednocení, které již nelze předstihnout ani uměleckým skutkem, ani jakoukoli očekávající představou. V básni Sovově je opět se zvláštní, jen jemu vlastní citlivostí tlumočen niterný stav citový představami smyslovými: světlo, barvy i zvuk vykouzlí viditelný děj a symbolika „beránků“ vnuká pocity unesení, které zažíváme takřka fyzicky. Hudba ovšem velice zvyšuje jejich intenzitu. Je téměř celá jakoby ponořena pod stříbřitou hladinu ticha. V části úvodní i závěrečné projeví se

účast dynamiky nanejvýš nějakým tím u Nováka nezbytným *più espressivo*, *poco crescendo*, ale to *ma sempre dolce dolcissimo* je tentokrát ještě závažnější než kdy jindy. Skladba je tu velmi určitě formována do tří dílů. Oba krajní díly mají doslovně týž postup harmonický a zpěvní melodie prodělává jen takové změny, jaké by u Nováka mělo strofické přizpůsobení deklamace. I nálada přednesu, i oslnění básnický symbolickou vizí zůstává stejné — mírné *andante* se od začátku do konce nemění.

Po úvodu, ještě tonálně neurčitým, ve kterém předjímá levá ruka recitativně úvod slovní

„A to byl pastýř dobrý...“,

přechází se do hlavní tóniny *Fis* dur, po osamělé spodní velké sekundě v klavíru se rozběhnou *zefiroso delicatissimo* zdola nahoru a zase zpět jednotaktové (3/4) oblouky různobarevných akordických rozkladů, které kotví po osm taktů na tónice *Fis* dur. To čerá hladinu posluchačovy pozornosti v nových a nových kruzích a ztajená vnitřní svítivost, barvy i pohyb, sugerují mu velmi intenzivní představování básnického obrazu. Po osmi taktech začne opěrný spodní hlas klesat po stupních aeolské tóniny, až se dostane na *gis* a poněkud zaváhá na dominantě z hlavní tóniny, která ovšem není normálně rozvedena. Po ní zazní opět osamělý tón *a* ve velké oktávě, které nás zmenšenou harmonií převede do dominanty z *G* dur, jejíž základní tón *D* je po jedenáct taktů nositelem všech harmonických změn, nad ním provedených; v dvanáctém taktu pak chromatickým sestupem zazní dominanta hlavní tóniny *Cis*. V opakování první části aeolský sestup opěrného tónu akordických rozkladů obsáhne celou oktávu.

Zpívající hlas má uloženo mistrným, výrazově odstiňovaným *pianem* přednášet slova:

„...světlou tmou jenž beránky mi vehnal v jizbu mou.
Jak se to vlní, stříbří, na sta hlav...“

Cítíme živě, že přišli s nebe tito beránci úlevy a skonejší i se svým božským pastýřem, o němž závěrečná strofa vypravuje:

„A pastýř dobrý na práh si mi sed,
naivní teplo do par světlých před,
co ran mých krev šetrně lízali
mí beránci, ji rounem stírali...“

Obláckové vlnění a nepostižitelně lehký pohyb těch „světlych par“ obsahuje mimoděk i pohled do nebe, hovor s beránky na obloze — je těžko nespojovat zvukové, světelné i pohybové sugesce motivu, jak je skladbou podán, s pocitu uvolnění i fyzické rozkoše, do které jsme tolikrát upadli při odpočívání pod širým nebem, kudy se ubírají takoví beránci. (Novák sám se zmiňuje o podobném zážitku při kvartetu *D dur*.) Přes to, že je v básni určité dějiště: „v jizbě mé“, dýchá v ní vše volností a šíří plenéru, byť ve světlech velmi tlumených a v tichu. Představy vět:

„Je tichá noc a tiché vrby, tichý splav . . .“

„Jsou tiché sny, mdlé tóny po kraji . . .“

nás zase obklopují citově vnímanou krajinou, zvukově (i ticho a což splav?) i barevně vybavovanou.

Když se *Fis dur* dostalo přes řadu alterací a proměn v lahodně dráždivých čtyř- i pětizvucích k tichounkému *D dur* střední věty, tlumenému malou septimou a přecházením k *d moll*, vyvíjí se ze souzvuků vášnivé rozeplání, uchvácení největší dychtivostí krásy, v níž je útěcha a blaho. Průvodní akordy svým pozvolným postupem z *pianissima* (obloučky vážou triolové noty po dvou) věrně podporují velmi rozvlněnou zpěvní melodii svou krásnou harmonickou sazbou a dospívají s ní společně k vyvrcholení. Poslední slova vět:

„ . . . jich hlavy vlní se u hlavy mé,
na rouně jich se krásně zadříme . . .“

jsou pronesena poměrně vysoko a stupňovaně, v průvodu *fortissimo*, jež ovšem velmi krátce trvá a je přerušeno reprízou začátku. Ta však neruší náladu přednesu, spíše ji přejímá a potvrzuje. Také v tomto rozpětí od tichounkého šepotu arpéží k velkému rozvlnění souzvučných triol a k velkému zdvižení melodického oblouku zpěvu (na slově „krásně“ spojují se dvě čtvrtkové noty), krok malé septimy nahoru (a ještě další osminka v jediné slabice na vokál *a*) je velký účinek vrcholení, ač není zrušen dojem ticha a důvěrně slastného vlnění probíhajícího celou skladbou, dojem zavnutí jediného silného dechu nebeské blaženosti.

Čtvrtá část „*Epilog*“ po tomto ztišení a ponoření do hojivého polovitu niterného záření je založena protikladně: silně dynamicky, velmi vzrušeně i v postupu a výměnách tempa, v rozdílném přednesu jednotlivých částí, které za sebou následují nikoli podle formální symetrie nebo tradiční útvornosti, ale podle vnitřního napětí myšlenky, které vyvolá i vyjádření dramatické. Sám vstup je dramatická recitace, velmi důrazně

pronesená, opřená o pětizvuk alterované dominanty z *e moll*, zasazený v klavíru *forte* a *molto espressivo*. Na slovech:

„Ženy, jež jste líbaly mne,
kam jste odešly, veselé ženy?“

tvoří v prvních taktech harmonicky uzavřený úvod. Hned v prvním kroku, ale pak ještě dvakrát intonuje zpěv zvětšenou kvartu dolů, mluví naléhavě, téměř ve výkřicích, rytmus se řídí přesně podle slova a vyznačuje konečný otazník malou tercií nahoru. Je dosloven ještě triolami rozloženého trojzvuku, běžícími *ritardando* vzhůru. Tento doslov tvoří přechod k *H dur* a zároveň se připravuje nové *forte*, nové vzrušení, ve kterém se něco syje z výšky perlivými ostinátními sextolami nad sforzatem sekundové disonance, ale za okamžik se to rozplyne v melodickém povzdechu na mollové subdominantě, který se zkráceně opakuje i po nastoupení tóniky v levé ruce. Rytmická vlnění sextol (nyní po třech notách vázaných) ponenáhlu umdlévá. Zpěv nám vykládá tento zvukový námět:

„Smích váš jak déšť kanul
tmou jizby rozechvěný . . .“

Dva takty recitace: „Krok váš se vzdálil“ jsou označeny samostatným tempem *sostenuto*. Je to řečeno sevřeně, resignovaně; opět opuštěnost. Samostatný oddíl ve skladbě. Hudebně je to opět převod k dalšímu dílu, který kotví na základním tónu *fis*. Ale bez pauzy nastupuje tu nový vzruch lyrický: z *pianissima poco a poco più animato* se zvedá měkké šumění, v pravé ruce tremolují trioly, v levé jen jednotlivé vzdechy diferencují harmonický námět už v textu založený na zvukové sugesci:

„zahradami v uvadlé trávě to kvílí a svistí,
snů kouzelnými záhadami
v šumícím listí“.

Není už třeba zvláště poukazovat na shodu mezi básníkem a skladatelem, zase jsme v zahradách duše, cit a sen lidský se ponořuje do hnutí v přírodě v tajemném souznění, které se s poslední větou pozvedá z šera, šíří se a jasní, mohutní, zbavuje měkce zpívající melodii jitřivých zvětšených kvart a vede ji k vyjasněné diatonice a k slavnostnímu *E dur*, které harmonicky překvapivě nastoupí ve *fortissimu*. S průvodem plných tonálních akordů nanášených plamennými arpéžemi skládá mohutný zpěv veliký

slib lásky. Čtyřčtvrteční *andante* rozezpívá hymnicky v nejvyšší exaltaci myšlenku o království lásky:

„Té nejkrásnější a nejlíbeznější,
jež zůstane u mne,
že bolest mou tuší,
dám paláce k nebi se vzpínající,
dám království ve své duši.“

Ostinátní akordický průvod se po pět taktů doslovně opakuje; pak při stejném rytmickém pohybu projde několika tóninami a vyústí do dominanty v *Gis*. Přechody zvyšují výrazovou naléhavost, citovou intenzitu zpěvu a převedou jeho nejvyšší místo i symbolicky do dominantní tóniny (*H*). Je to jako planoucí oheň, který čistí a zbavuje toužení lásky všeho mučivého a nestálého, ten oheň šlehá, žhne a září ještě výš v závěru skladby, tříčtvrtečním *più animato* v letu velice vzrušených akordických rozkladů, *fortissimo non legato* provokuje zpěv k rozšíření tónu i zvyšování výrazu, třebaže se pohybuje v nižší poloze; pak stoupá nadšenými výbuchy

„a bude mne hýčkat
a bude mi zpívat
a bude mne volat
a vše svou naplní zoří . . .“

což lpí harmonicky na zdůrazňované dominantě. Teprve s posledním slovem se dostáváme do šestitaktové symfonické dohry, která v plném zvuku opakuje vstupní myšlenku a *diminuendo*, *rallentando* přinese ještě po dvakrát známý vzdech.

Závěrečný *E dur* trojzvuk dozní *piano*. Prudkost závěru, jeho dlouhé *fortissimo*, vášnivost v přednesu slova, vitální jarost tohoto velikého rozezpívání pozvedá k vrcholu uměleckou sílu i básnickou myšlenku celého cyklu. Epilog odpovídá Prologu vítězstvím víry v život, odvahy k naplnění jeho příkazu nejsladšího, vyjasněním, aktivitou a nadšením silného ducha, který se protřpěl zmatkem osamocení a obrodil se v něm.

Hudebně vyjádřeno: v celém cyklu se skladba propracovává z počátečního *cis moll* do jeho paralely *E dur*.

Význačnou vlastností a předností Novákova „Údolí nového království“ je jeho veliké umění v tvorbě melodie, určené zpěvu. Už v „Melancholii“ jsme pozorovali, že Novákova zpěvní linie se někdy podrobuje nadvládně slova a hovoří dramatickým způsobem v intervalech dosti příkrých a nečekaných, aby tím vytvořila charakteristické pojetí určitého místa textu.

Jindy že dává hlavní slovo tvaru a šíří melodie a slovo je nesené melodií v rozproutnutí lyrickém. Zajímala nás rovnováha, s kterou skladatel zachází s obojí stránkou vyjadřovací schopnosti zpěvu. V „Údolí“ se Novákova zpěvní melodie rozrostla a rozšířila ještě k vyššímu stupni uměleckého účinku; tu ovládá celou skladbu, i její místa recitační a dramatizující, melodický živel, což lze konstatovat ve všech i doprovodných hlasech, zejména v basu. V tom je i kouzlo spojování slov a vět v hudební celky, nasycování slova psychologickým smyslem zhudebnění. Odtud ta nová a uchvacující síla zpěvu v „Údolí“. Uchvátí především zpěváka samého, neboť mu dává vše, čím může jeho umění dosáhnout velikosti. Je to jediná veliká kantiléna, jejíž vnitřní žár je znění. Nepodobá se však ani trochu sladkým kantilénám úspěšné pěvecké literatury. Je veskrze z nové a silné invence skladatelovy hudební fantazie, která koncipuje zpěv zároveň a bezprostředně s harmonickou stavbou zvukového proutnutí i s předem jistým uvědoměním stavebního plánu skladby. Podle toho i zpěvák cítí zvukovou souvislost a živelnou sytost i při nesnadných krocích intonačních a veden přesnými autorovými údaji o přednesu může vytušit velkolepou stavbu vět a celků tvarových lépe než při díle méně náročném, ale méně suverénním. Při zdánlivé komplikovanosti ovládá celé dílo úplný jas, logika, zákonitost. Proto se Novákovo „Údolí“ dobře zpívá a je velkou ctižádostí pěvců.

Hlasový rozsah je opět mírný; ač skladatel v titulu udává „pro vyšší hlas“, přece je hlavním požadavkem sytá, zvukově bohatá poloha střední, aby i nižší polohy zpěvu mohly rozvíjet sílu. Výškou je opět fis^2 , gis^2 ; a^2 se objevuje jen jedenkrát v celé skladbě. Hloubkou je cis^1 , c^1 jen dvakrát. „Údolí“ přece jen nejlépe leží témuž hlasu jako „Melancholie“, tvárnému, měkkému, ale plnému barytonu, pro nějž ovšem výška a^2 (tedy a^1 u mužského hlasu) může být problémem. Hledíme-li jen na znění a subjekt básníkovy „já“ pojmáme lyricky a abstraktně, přiznáme i mezzosopránův nárok na „Údolí“. Kovový tón ve střední poloze může znamenitě svědčit zvukovým sugescím jako „vál, vítr vál a vzkřísil zvony v údolích“, „to z hloubi srdce rány silně bily“, „jsou tiché sny, mdlé tóny po kraji“, „zahradami v uvadlé trávě to kvílí a svistí“, ale tu bychom mohli vlastně opakovat celý text. Jásavá trpytná výška a lehkost vzestupu, vlastní ženskému hlasu nemohla by být nikde na škodu výškovým místům. Snad i vroucnost v lyrice a básnickou exaltaci, proniknutí a opravdovost v tlumočení smyslu básnických symbolů bychom mohli čekat v plné míře od interpretace ženským hlasem a ženskou duší. Vždycky však bude mít stín kompromisu tlumočení Epilogu ústy ženy. Proto je „Údolí nového království“ úkol pro uvědomělé, umělecky vyspělé pěvce, nejlépe tenory s leh-

kostí a plností ve výšce, ale s širokým a tmavým barytonovým zvukem v polohách hlubších.

Je tu i otázka hlasové síly: zvláštní novákovský problém povstává už v „Melancholii“ — zajímavé, že zpětně: orchestrální představování průvodní hudby k sólovému zpěvu.

„Melancholii“ z jejího původního klavírního vydání chápeme bez pochybností zcela jako komorní hudbu. Máme dokonce pocit, že je v ní ideální příklad moderně stylizovaného komorního zpěvu. Klavír má novou, závažnou úlohu: skladba pro zpěv a klavír se nedá rozdělit na nápěv a doprovod. Mezihra tu není výplň v pauzách zpěvu, nýbrž organické pokračování skladby. U Nováka nebyl ani v mladistvých písňových skladbách doprovod jen doplňkem, byl hned pojímán charakteristicky a znamenal kompoziční celek vycházející ze slova. V „Jarních náladách“ se projevil samostatně dokonce jako úloha virtuózní. Ale od „Melancholie“ se zvyšuje význam klavírního partu i v koncepci celé skladby i ve výrazovém vyjadřování skladatelově, melodický postup nápěvu a harmonické předivo skladby se vyvíjí z jediné představy zvukové, která z vytrysklých pramenů vytváří proud a musí být také vnímána jako celek, výrazově založený. Při zpěvu s klavírem je pro zpěváka i pro posluchače důležitou výhodou úměrnost síly, ve které se obojí projev spojuje v jednotu. Klavír tlumočí hudební představy souzvukové náplně, ale svým stylem, svými zvukovými rozměry, může dobře ponechat zpěvu přednost tak velikou, aby pronášení slova, umně a subtilně hudebně stylizovaného, mělo zřetelnost i odstínění, potřebné k vyvolání bezprostředního porozumění básni u posluchače. V „Údolí nového království“ jsou místa, kde i z klavírního provedení skladby slyšíme koncepci symfonickou, chápeme dobře, že skladatel zvyšoval a zvyšoval své požadavky v odstínění, v barevném a druhovém rozlišení zvuku a že se rozhodl pro orchestrální instrumentaci skladby. Je však velmi zajímavé, jak pozdě k ní došlo: „Údolí“, složené roku 1903 bylo instrumentováno pro orchestr 1931 a z jara 1932 po prvé zpíváno s orchestrem (Zd. Otava, Česká filharmonie, řídil Antonín Bednář). Protože i u skladeb beze zpěvu nejednou skladatel podobně postupoval (Slovácká suita, Pan), tušíme, že klavír byl Novákovi dosti výmluvným nástrojem nejen v mládí, kdy sám klavírní hru velmi pěstoval, ale vždy. I při původní představě „Údolí“ se spoléhal, že klavír vykouzlí vše, čím žije skladba, a zvláště jako společník sólového zpěvu měl klavír nepopíratelnou přednost. Sám subjektivně lyrický a symbolický obsah skladby, v němž je niterné hnutí milostné, je ve shodě s představou provedení intimního, sdělovaného z duše do duše. I když září a hýří barvami zvukovými, plane tajemným děním hudebního tvoření až do nejvyššího žáru, i když má velikou intenzitu výrazu a veliké stupňování silové, zůstává

skladba lyrickou básní, projevem jemným, obráceným jen do nejhlubšího lidského nitra.

Má tu svůj význam i okolnost, že při klavíru se zúčastní projevu jen dvě osoby; může mezi nimi dojít k vzácné shodě v cítění hudebním i básnickém, k vytvoření nejplnějšího napětí interpretační aktivity. Při klavíru mohou být do nejvyšší jemnosti splněny všechny požadavky na srozumitelnost i sdělnou sílu zpívaného slova a to není nejmenší účastník nejlepšího provedení a účinku písně. To vše je ohroženo hmotnou velikostí orchestrálního aparátu; i když bude provedení tak soustředěné k básnické myšlence díla, že naprosto neporuší její lyrický smysl, že u posluchače se udrží dojem, že jsou účastníci jen tři (pěvec, dirigent a orchestr jako kolektivní jednotka), že i mezi nimi nastane ideální shoda společného přednesového napětí, přece velikost prostoru i mohutnost orchestrálního zvuku působí na vnímání zevnějšími účinky a nutí zejména zpěváka, aby zvyšoval jednostranně sílu tónu. Nutí ho, aby umělým rozšiřováním zvuku (i když jde o zpěváka, u něhož je to dokonale a bez násilí možné) přezpíval a přemáhal orchestr a místo odstíňování v slově přeháněl vyslovování souhlásek a akcentování slov, často v rozporu s vazbou melodickou i s náladou veršů. A tak se vždy znova vděčně vracíme ke klavírní stylizaci a přes to, že instrumentace přinesla opět nový dojem zvukové barvitosti a nádhery, přispěla k objasnění krásy vnitřních hlasů v souzvucích, veliké šíře a bohatosti hudební koncepce, zaposloucháme se i pak s největším uspokojením do klavíru, je-li hra opravdu na plné výši umění a technicky vyhoví všem představám hudební fantazie.

O hodně později instrumentoval Novák i svou „Melancholii“, pak ovšem i „Melancholické písně o lásce“. Zajímavé je, že u „Balad“ komponovaných ještě před „Údolím“ bylo první znění orchestrální a teprve z něho pořízen klavírní výtah. Nejspíš tu rozhodovala dramatická povaha textu. Ale i u nich platí přednosti komorního provedení. Jedna z nich je i v tom, že v klavírním znění se mohou sólové zpěvy mnohem snadněji a častěji provádět a velké rozšíření skladeb tak významných právě klavír má na starosti.

Při pěveckém díle, kde si byli tak dokonale kongeniální básník a skladatel, rostou požadavky na interpretaci textu. Tu jsme daleko a vysoko nad tím, jak se jednoduše zazpívá krásná píseň krásným hlasem podle měřítka běžně pěvecké literatury. Na „Údolí“ nestačí jen zpěv, třeba hlasově i muzikálně slušný, který vyhoví intonaci i rozsahu. Při zpěvu „Údolí“ musí promluvit živým slovem báseň; tu je třeba vzrušené fantazie, silného duchového žáru a hluboké opravdovosti, které závisí na pochopení a citovém proniknutí hudby i textu. Zpěvák má umět slovy vyložit takový text, má se zamýšlet nad jeho představami

i symboly. Má si připravit a rozebrat text recitací, melodicky i dynamicky řízenou podle pojetí skladatelova. Má dopodrobna pracovat na tom, aby složitý text vyzněl velmi zřetelně a prostě, bez nanášení a afektace, která bývá přednesovou šablonou. Vyhnout se afektaci, ale najít na pravém místě potřebný důraz, podle smyslu básně odměřovaný, toť veliké umění pěvecké stylizace, které skládá svou největší zkoušku tím, dokáže-li, aby pozorný posluchač naráz, bez zvláštní předběžné informace, pochopil intuitivně i tak velké a umělecky náročné dílo jako je Novákovo „Údolí nového království“.

Pomůckou může být zpěvákovi zvláště při orchestrálním provedení tištěný text v rukou posluchačů. Tím větší však je potom nebezpečí pro pěvecký výkon, že by byl v rozporu s dojmem posluchačovým, kdyby nesplňoval úplně slohové a básnické předpoklady skladby.

Co tu bylo řečeno o pěvecké a interpretační stránce „Údolí nového království“, platí ve stejné míře i o Novákových „Melancholických písních o lásce“. Je to Novákovo opus 38, vydáno v Hudební matici Umělecké besedy v překladu do němčiny od Hanse Effenberga. Byly komponovány v roce 1906, po prvé zpívány 27. II. 1907 Marií Musilovou s orchestrem České Filharmonie.

Platí o nich v celku i vše, čím jsme se pokusili ocenit v „Údolí“ vysokou hodnotu hudební skladby pro zpěv. Je tu však jeden rozdíl, při němž „Údolí“ podržuje přednost, jednota básnická.

I „Melancholické písně“ tvoří cyklus, myšlenkově semknutý celek, který míří k soubornému provedení, ale texty jsou od různých básníků. Tou dobou měl Novák v práci opět texty Sládkovy a Vrchlického, v mužských sborech op. 37 se objevil i Jaromír Borecký. Tentokráte byla vůdčím motivem při výběru textů „l á s k a“ jako nadzemská bytost, účastnice lidského osudu a dárkyně nejvyššího štěstí, které však se v lidském světě dostává nestálé přízně, nepochopení a nevděku. Ona však si vždycky zas lidské srdce podrobuje a dává mu smysl života. Moment „melancholický“ vkládá do koncepce skladatel. Sám připomíná souvislost s „Melancholií“ poznámkou dosti rozmarnou: „Melancholie v dur“. Ale umělecká velikost skladby, její vnitřní žár a bohatství hudebních myšlenek svědčí, že v době skladby zaujala skladatele vůdčí myšlenka díla velmi vážně a tvůrčí záměr jde velmi zhluboka z osobního prožitku. Ve velkorysých plánech Novákovy tvorby se již tehdy rýsuje „Toman a lesní panna“, symfonické vyjádření obrovského vzrušení láskou démonickou, ničivou. Melancholický přízvuk v nových písních není však tragický, je to spíš vášnivé ponoření do nezbadatelných hloubek citu. Z nich pak vynáší skladba veliké roznění božské síly v člověku, exaltaci lidské touhy po kráse a nadzemské blaženosti, vznesení a upření zraku do vesmírných výšek.

Volba textu nebyla jistě ani zde náhodou, ale naopak setkáním s vlastní dávnou myšlenkou, vyslovenou básníkovým veršem tak, že hudební inspirace vzplanula. Vnitřní děj, potřebný pro stavbu cyklu, dala pod skladatelským zorným úhlem čtveřice básní, v nichž postupně, po kapitolách se táž myšlenka objevila v různém vyslovení. Setkaly se tedy v cyklu dvě básně Vrchlického, jedna Boreckého a jedna Nerudova. Jsou sjednoceny společným citovým i filosofickým zaměřením, jednotlivě však právě velmi vhodně určují postup skladby v potřebných protikladech a změnách projevu při společné myšlence. Vlastními slovy skladatelovými: „Jako tam (v „Melancholii“), tak i tady jednota celku, kontrasty v detailech. Každá píseň jako charakteristická variace na dané téma“.

Vstup i závěr jsou verše Jaroslava Vrchlického. První báseň „V svět přišla láska“ má zvláštní dojímavý ráz v prostotě, ba naivitě slova, u Vrchlického neběžné. Vypráví o putování lásky, která se vydala z ráje do světa hledat mezi lidmi jediné čisté srdce, schopné žít a umřít pro lásku. U lidí však našla jen chlad a sobectví, cesta nazpět do ráje jí byla uzavřena, zůstala tedy na světě a jen někdy a nakrátko nachází na své bludné pouti pohostinství u lidí, u těch nejprostších a u básníků, ale domova mezi nimi nenalézá. Jako žebračka chodí od domu k domu a „divné to není pranikomu“.

Ze silného, hudebně hluboce inspirovaného Novákova vyjádření cítíme, že jej tato formově nezvyklá báseň velmi okouzila. Sdílíme s ním vřele a dojatě představu o lásce, bytosti tiché a plaché, trpící, smutné a odříkavé, z které však pochází všechna vroucnost, krása, poezie a cit, rozpoutané skladbou. S jakou něžností a pohádkovým okouzlením je hudebně řečeno slovo láska ve vstupní větě:

„V svět přišla láska, dávno je tomu,
divné to nebylo pranikomu“.

Opět je tu u Nováka vzácné spojení tří not na dlouhé *á* slova „láska“ se skokem o malou sextu do výšky v synkopě (podobně jako „krá - sně zadříme“ v „Údolí“) a celá první věta zní tajemně důvěrným vypravovacím tónem pohádek jako nám kdysi znívalo: „za dávných časů byla jednou jedna princezna“. Předehra přináší prostou *D* dur melodii s charakteristickým protihlasem. Zpěv začíná po náhlém vybočení do *B* dur, ale hned v druhém taktě na slově „láska“ ozve se ve zpěvu hlavní tónina, ne však na trvalo. Po několika cizích dominantách („divné to nebylo“) nastane epizoda v *d* moll s onomatopoickými narážkami v hudební interpretaci textu. Melodické prvky v recitační koncepci zpívaného slova udržují v celé skladbě pohádkově lyrická kouzla. Ve *forte* a s šestnáctinovou synkopičkou při terciovém vzestupu je opět řečeno s melodickým důrazem „*d á v-*

no je tomu“; následující „divné to nebylo pranicom“ v první a pak znovu i v závěrečné větě celé básně je intonováno zmenšenou kvintou nahoru a podtrženo zachmuřeným přednesem marnosti, po prvé ve větším rozsahu a klesání, v závěru však ještě teskněji po zmenšené kvintě nahoru přímo následuje zvětšená kvarta dolů v kroku „to není již pranicom“, s ritardandem a ztišením. Začátek a závěr se setkávají v týchž slovech; závěr velmi zjemňuje, ale tím tížeji procituje melancholickou pointu skladatelovu. Slova

„Jen jedno srdce hledala vroucí“

přinášejí překvapující obrat znova k hlavní tónině, pregnantní melodie zpěvu je v klavíru dvojnásobně, naléhavě imitována a zdůrazněna ještě dalším opakováním basu, zatím co zpěv volně recitačně doslovuje větu. Na dominantní harmonii zastaví pohyb otázka: „Co našla?“ Hudba odpovídá řetězem disonantních harmonických progresí, které se uklidní až při slovech „i chtěla zpět“, znějících v oprostěném A dur. Příprava a nástup reprízy: klamný závěr, chromatický postup směřuje k dominantě hlavní tóniny. Hlavní téma se silně exponuje v předešlé k druhé části skladby, kde nenastane vybočení do B dur jako na počátku, ale hudba se uchopí druhého dvojtaktí melodie, které se pak nepřetržitě rozvíjí a prochází různými tóninami.

Průběh skladby je epický; jako by tu měla účast ještě také živá osoba vypravovatelova. Melodické slovo si vyhrazuje plnou volnost i v členění i v rytmickém pronášení vět. V čtyřčtvrtním základním taktu často vzruší pohyb triola, vyplývající z vazby slov. Další pauzy nejsou jen oddechy — zpěváci pozor! v pauzách nesmíte odpočívat a pasivně čekat, to jsou napínavé, pak i dramatické pauzy! To je jednou vyčkávání, až vyzní dojem započatého líčení „jako když řeka sva hem běží“, po druhé rozmyšlení, jak dotvrdit, co bylo vysloveno — toto dotvrzení slyšíme zatím z průvodní hudby, která navazuje na hudební motiv slov, probíhá jej a rozvádí, ale pak i z důrazného doložení zpěvem. Potřetí je to ztišení a zastávka před novým oddílem, uvedeným dramatickou otázkou: „Co našla?“ Odpověď:

„Hrobu chlad neb sněhy
neb sobectví pod maskou něhy“

vychází odněkud z hlubin, v nízké poloze intonovaná, zase těžce klesne, sotva se trochu pozvedla, nad mollově laděnými akordy chromaticky nastupujícími. Ve čtyřech taktech vystřídá se zrychlení, jako bychom se měli otrást z toho chladu, a zase rozšíření tempa z těžkosti zatrpklého slova. V následujícím *più animato* sledujeme napjatě neklidnou cestu blou-

dící lásky. Už je to zase pohádka. Hlas recituje — je tu zajímavý detail v deklamaci slov „jak děcku v polích jež zbloudilo“ — to „v polích“ má první slabiku na l e h k é o s m i n ě druhé čtvrtky, druhá leží na celé třetí čtvrtce; je to jakási snad schválná výjimka, která zneklidňuje výraz. Novákovsky by tu měly být v taktu dvě čtvrtky celé — „děcku“, pak synkopicky s osminkami „v polích jež“. Hudba průvodní zobrazuje v pospěchu disonantních čtvrtkových akordů, které se ztěžka dostávají jakoby po schodech nahoru, trudný děj té cesty, v dvoutaktovém vyvrcholení beze zpěvu spěje k dramatickému *fortissimo*, *passionato*, *doloroso*. A jak potom po krátkém ritenutu působí měkce, líbezně, ale přesmutně líčení bezradnosti a prohry opuštěné poutnice — lásky:

„i chtěla zpět, leč k ráji z trestu,
že vyšla, nemohla najít cestu“.

I recitace je tu dramaticky členěna a vyhrocena, ale akordy se zmírnily v dynamice i v souznění. Dlouze leží, ač jsou ještě napjaty vnitřním *espressivem* (vyjádřeným *poco sforzato* na jednom z nich). Jejich dohra jako když dokresluje rozmyšlení, hledání cesty jemnými škálovými osminkami, vedoucími k repríze hlavního tématu hudby a k stěžejní, střední části skladby.

Návrat počátečního tempa je zároveň návratem hlavního motivu skladby. Opakuje se symfonický úvod, který ji zahajoval, ale o oktávu níže, zase *dolce* i *molto espressivo*, jen dynamicky je sevřenější a připravuje veliké rozvinutí základního tématu ve zpěvním partu i v průvodu společně. Hlas se nyní šířeji rozezpívává a častěji i výše stoupá. Jeho přednes však i v širších melodických větách zůstává při slohu recitačním. Rylmus respektuje výraznou a přesnou deklamaci délek i slovních skupin. V této velmi stoupající hlavní části písně je méně oddechů, řidší a kratší pauzy. Veliká gradace hudby, celá budovaná z hlavního tématu, projde až k *fortissimu*, k vrcholu a k nejsytějšímu rozezpívání. Zpěvem se líčí a sleduje těžká pouť lásky nevděčným světem.

Tu je zpěv nejvroucnější, jasní se a vzrušuje tušením naplnění krásných nadějí. Pak hudba vine dál svůj nepřetržitý proud, ale zpěv ustupuje, po delší pauze úryvkovitě recituje, dotýká se lehce a jednotlivě vyšších not (nejvýše do g^2). Pozvolné *ritenuto*, později *a tempo tranquillo* přijímá do hudebního plynutí příděch resignace, ústup lítostného zmoudření, kterým hovoří slova, jakoby vypravovatel pohádky mávnul rukou a spustil za pohádkou mlhavou oponu ztišení, marnosti, návratu do šedi zaslepené všednosti. K závěru po vyznění velké gradace ještě slyšíme z hudby i zpěvu zlomky hlavní melodie, už uklidněné, resignované. Marnou pouť lásky

doprovází pouť nerozvedených dominant, ponenáhlu se tišících, až se zastavíme na závěrečné tónice, zjitřené nerozvedeným průtahem sexty k *D* dur trojzvuku.

Nebylo by na místě nechávat si to hlavní o koncepci Melancholických písní až na konec, ač při poslední to nejvyšší měrou vynikne. Už v „Údolí“ se projevovalo zřetelně symfonické představování průvodní hudby, zvláště v místech beze zpěvu. Melancholické písně jsou výslovně symfonicky založeny a také jejich první provedení bylo orchestrální. Jestliže jsme z klavírního partu „Údolí“ mohli vyčísti více barev a zvukových odstínů než může dosyta uplatnit klavír, při Melancholických písních máme hned od počátku dojem, že hrajeme symfonickou hudbu z klavírního výtahu. Hlavní melodické téma, jasně tonální *D* dur, které přináší šestitaktová předehra v plné expozici a po druhé její repríza v mezihře, je základem celé skladby a samostatně se v ní rozvíjí. Po vložkách diktovaných lyrickými představami textu objevuje se znovu v nové výrazové obměně, ale nese je stále a důrazně hudba. Zpěv ji spíše jen slovy vykládá a svou recitaci do ní zapojuje. Je to ovšem zase novákovská recitace melodicky prosycená, vyvozená z mistrného spojování harmonií velmi proměnlivých a alteracemi odstiňovaných, tryskajících z nejplněji rozehrané hudební fantazie. Recitativní styl, převažující v první z Melancholických písní je něčím novým v Novákových sólových skladbách vokálních. Měl jej v práci již v „Baládách“, skládaných již před „Údolím“, ale tehdy při zcela jiné povaze textu. V písni „V s v ě t p ř i š l a l á s k a“ je nový a zvláštní vypravovací, epický tón v přednesu zpěvu a nezávislé, volné budování symfonického vyjádření námětu, takže již ani výraz „průvodní hudba“ není zcela oprávněný. Zde je hudba to hlavní a zpěvák má co dělat, aby se i dynamicky i výrazově udržel v rovnováze s jejím bohatým zvukovým prouděním a přinesl v textu vše i se stavbou skladby, vzestupem a zas i s detaily a lyrickými i dramatickými odstíny. Jsme na pomezí pojetí sólové vokální skladby jako symfonie se zpěvem, od skromné písně s doprovodem klavíru velmi daleko. Ale přes to nutno přiznat, že i „Melancholickým písním“ výborně svědčí provedení s klavírem, velmi dobře hraným za nejvyšších požadavků hudebních.

Menší rozměry, konciskost stavby veršové a mnohem snazší podmínky pro přednes jsou příčinou, že při klavíru velmi často slýcháme druhou z „Melancholických písní“: „J e l á s k a j a k o h v ě z d a“. Nemělo by smyslu přísnými předpisy slohovými omezovat vítěznou cestu této písně k popularitě a světovosti v nejlepší smyslu slova. Třebaže je tu příležitost k efektnímu zazáření hlasovému, třebaže je tu jemný detail herecké působivosti v závěrečném slově, předneseném pouhou řečí, melodramaticky, nesestupuje skladba s ušlechtilé výše novákovské umělecké koncepce

a splňuje význačně požadavek stylové jednoty, zároveň však individuální rozdílnosti v skladebném souboru. Text Jaromíra Boreckého se formou i výrazem drží školy Jaroslava Vrchlického, víc než sama první píseň. Dvanáctiveršová báseň je celá zosnována na dvou rýmech:

„Je láska jako hvězda: zhasne
a padne citů do moře
a za okamžik stopy jasné
již nezůstane v prostoru.“

Důmyslně i živou fantazií je utkáno předivo básnických představ, opřené o slova: „měsíc žasne, roucho řasné, vrásky časné“ a proti nim: „nahore, obzore, od hoře“. Nálada básně, její pesimismus způsobuje spíš krásné dojetí než tragickou prázdnotu. Její zvláštní představy jako

„tíš roucho řasné
po rudém prostře obzore“

vyhovují znamenitě „melancholické“ koncepci cyklu. Rozčlenění na dva oddíly, které si ve skladbě zřetelně odpovídají, je dáno trojím opakováním úvodní věty v textu a zároveň doslovným trojím opakováním prvních dvou taktů hudby. Věta pronesená na začátku, uprostřed a na konci jako vznícené, slavně a roztouženě uchvacující heslo přináší na samém začátku nejvyšší notu písně, připravenou jen kvartovým odrazem před skokem na *fis*², podložené dominantním akordem, který je klamně rozveden v arpeži. Mohutný zpěvný vzdech po výsostech lásky vznáší se do vesmírné nekonečnosti. Je to závratné, ale krátké. V druhém taktě zmírňuje vzhůru spějící rozběh akordu svou sílu i rychlost, i obsažnost zvukovou; resignované „zhasne — a padne citů do moře“ se recituje odměřeně, s melodickým klesáním a nad mollovým trojzvukem na *e* smutně ležícím, který je v písni význačně opakován i jako závěr skladby. Bas způsobem už známým stupňovitě klesá, až zase na dva a půl taktu spočine na výchozí dominantě. Melodicky spojitá a dál pak chromaticky zajímavě odstínovaná recitace mluví výrazně a náladově o smutku duše, pohlízející do prázdného a hluchého obrovského prostoru. V zápětí však akordy přinesou zase jako ze vzdutého moře úvodní dominantní arpežio a znovu se ozve hymnické heslo lásky.

Druhý díl básnické úvahy vyzní filosofickou smířlivostí. S krásným účinkem užije v ní skladatel v pianissimu drženého C dur — což působí výrazem velikosti a klidu — aby se několika chromatickými postupy dostal znova k repríze hesla „j e l á s k a j a k o h v ě z d a“, poněkud ztiše-

né, pronášené ozvěnou nenasytné duše. Nad tichounkým akordem subdominantní harmonie s dlouhou korunou pronese hlas v nízké poloze, pouze řečí beze zpěvu slovo „z h a s n e“. Dořešení k tónice nenastane.

Píseň je posluchačům na první poslech přístupná, textu je snadno rozumět, chápou se jí rádi i pěvci, kteří se v umění hledí vyhnout tíživým hlubinám. To však nezáleží v nějakém ústupku skladatelově, spíš ve vlastnostech básně, která je skladbou ideálně hudebně ztvárněna a dává celek silně působivý. Pravidelnost v rýmech dává ve verších dekorativní obrazec, v kterém se může přednes slova sám sebou pokochat. Skladatel mu v tom nepoložil překážky, ač nikde doslovně ve zpěvu neopakoval melodické kroky; spíš rytmickým přednesem rýmovaných slov podtrhl jejich scuměrnost. I teskné pocity melancholického zadumání tu nejsou tragické a těžké; jsou vykoupeny obrazem krásy a velikosti vesmírného prostoru nad tichým mořem s měsícem, červánky a smířením duše zkušeností.

Ač není pochyby, že je to zas jen ideální krajina duše, moře citu, vír a rudé barvy vášně, neubráníme se v Novákově tlumočení představám prostorovým, výtvarnickým, dojmu vesmírné výše a nekonečné tišiny moře. To co dovedla skladateli říci ušlechtilé uspořádaná slova ornamentálních veršů, je naplněno vysokým zářením hudebního světla, zjitřeným lidským citěním a fantazií objímající nebe i zemi. Tato krátká skladba patří k těm záhadným uměleckým zjevením, při nichž malými rozměry, stručností a snadností invence je dosaženo velikého a neomylného uměleckého dojmu, který působí okamžitě a na každého.

Třetí píseň z „Melancholických“ jsou pravé hody jemnocitné, přírodou opojené lyriky, do níž je člověk se svými zážitky lásky začleněn až posledním veršem, v obou strofách obdobným. Nerudova báseň z Prostých motivů „K d y l á s k a p ř i l é t á?“ dává vzletnou otázku, v níž je láska personifikována podobně jako v první básni, ale tentokrát jako bytost okřídlená, sbratřená s ptáky nebeskými a se všemi tajemnými duchy přírody. Ve dvou kapitolách, v nichž je opět vyznačena symetrická forma opakováním obdobné úvodní otázky, najdeme zvukovou i obsahovou obdobu. Je tu vypověděno něco velmi starého a známého, až věčného. Příchod jara, rozkvétání a obnovování zázraků přírody je i člověku dobou lásky — podzim, chlad a vítr, usychání i člověku znamená odříkání a slzy. Ale jak půvabnými, zvukově plnými slovy, jakými líbeznými obrazy, tvary a barvami je to vybaveno! Zřídka kdy byl Nerudův verš tak něžný, plynulý a zvukově okouzlený. Velký počet *a, á, o, ou* nalézá tu obzvláště zpěvné spojení:

„Kdy láska přilétá?
Když jaro dýchá po horách,
ze země mizu loudí
a labuť jinde zrozená
po našich nivách bloudí;
s břehu když do vln bublavých
měkounká pomněnka se dívá
a lidem vonných za nocí
v každické žilce zpívá“.

Není lepší interpretace, využití a ocenění takových veršů, než přetvoření jich v hudbu.

Úvodem je otázka, která začíná předehtou, založenou na dominantní prodlevě, hravou, ale intenzívně stupňovanou, a zahajuje obě strofy opět s významem vůdčího motivu. Je to zase takové heslo jako v písni předcházející, je však zcela jinak stylizováno. V otázce je dominanta z *Fis* rozvedena do *D* dur, v odpovědi překvapí rozvod dominanty z *D* dur do *Fis* dur. Melodický proud zpěvu prohýbá a měkce rozhoupává oblouky veršů a loudí z plných vokálů všechnu jejich sladkost a lyrickou sdílnost. V první, optimistické strofě se nápěv dlouho a s plným požitkem drží smavého *D* dur, teprve v osmém taktě nastane s klesáním basu několik zmínek o příbuzných tóninách. V průběhu celé skladby hraje úlohu prodleva, i ve vrchním hlase klavíru značně pronikající. Motivicky odpověď vede dál hlavní melodickou figuru úvodu, ostinálně stále připomínanou. V závěru předehty ke druhé strofě s krásnou logikou vynikne modulační plán skladby: kde v první strofě postupovalo *Fis* dur k *D* dur, obdobně postupuje *D* dur k *fis*, tentokrát *moll*. Melodická figurka zmíněná v prvním díle i prodleva se uplatní zcela důsledně i v díle druhém, i s klesáním basu.

Ve zpěvu při stoupání k závěrečné větě o lidském štěstí zazvoní to vášnivě ve výšce planoucím, vznášivým a^2 , při plném forte průvodní hudby. Od a^2 se vypjatý nápěv spouští po stupních dolů, ale ještě se vznese lehounkým nátrilem na e^2 při slově „zpívá“, které skočí kvintou dolů. Taková ozdoba je u Nováka vzácnost, tím vděčněji ji přijme hlas i výraz.

Hudba vplývá do tichého švehlení, kterým doprovází nepřetržitě celý zpěv, jako by to v celém ovzduší tajemně a mnohoslibně šumělo, hudlo a šepotalo kosmickým vířením a milostným vzruchem přírody. Nepřetržitý pohyb v hudbě se zastavuje jedině ve dvoutaktí úvodní otázky, připravené *rallentandem*, jako by všechen ten ruch na okamžik zaváhal nad otázkou tak důležitou, ale hned se zase kvapně rozbíhá a rozehrává, až způsobí veliké rozbouření zpěvné gradace. Zajímavě je spojen ostinátní rytmický motivek v devíti osminách klavíru se třemi čtvrtkami, předepsanými

zpěvnímu hlasu. Zpěv tu mluví většinou v osminách, spojení obojího je však vyrovnáno tak, že tři a dvě nepřicházejí do konfliktu, jen v podrobnostech velmi rozmanitě vyvažují své lehké a těžké doby.

Mezihra, která je věrnou reprízou symfonického úvodu s přeložením o tercii níže (z *Fis* dur do *D* dur), vede stejnou cestou jako začátek k otázce

„Kdy láska odlétá?“

Ale po níže pronesené otázce ozve se odpověď o tercii výše (*D* dur vyústilo do *A* dur, tam, kde z *Fis* dur vyplynulo *D* dur).

Podzimní motiv začíná vysoko v oblacích:

„Když nad oblaky nahoře
labuť své mladé volá“,

ale jen první věta je melodicky stejná s první strofou. Pak už se ozvou jen připomínky obdobných útvarů deklamačních, melodie, stejně zvukově prosycená a velkými oblouky vedená, má v průběhu celku směr klesavý. Zvukové sugesce textu

„a dole vítr v strništích . . .“

vedou provádění rytmického motivku ponenáhlu dolů, až upouští od svého šumivého stoupavého rozbíhání a proměňuje se v jednotvárné hučení v nižších a nižších polohách, než je pohlcen těžkým disonantním akordem, který posléze ruší vytrvalý běh šestnáctkového pohybu a vede krásným chromatickým postupem k závěru:

„a lidem němých za noci
i ve snu chladem vlnou oči“.

Závěrečný *fis* moll trojzvuk, zdůrazněný průtahem, *smorzando* opakující poslední slovo zpěvu, je už jen tichý povzdech.

Barvitost básnických a hudebních představ této písně opět volá po zvukové rozlišnosti orchestru. Rytmická pohyblivost může znamenitě využít ujasnění v souhře hlasů, které orchestr o tolik plastičtěji vynese než nejkrásnější hra klavírní. Ale je to vše zas docela jiné než symfonická mohutnost hudby u první písně. Toto *andante con moto*, *lusignando* je celé zjemnělé a prozářené nebeskými světly, *forte* je v písni vzácné. Obě strofy vrcholí ve své poslední větě, ale druhá, závěrečná ihned se zlomí steskem a vzdechem. Obtíž pro interpretaci tu není v rozvinutí síly a výraznosti;

spíš v muzikálních subtilitách; zde si zpěvák nesmí odpouštět proniknutí skladby v celém jejím souzvuku, aby mohl s jistotou a plastičností zpívat melodii v celé její lahodě a souvislosti, aby byl rytmicky zcela jasně v kontaktu s doprovodem. Pro přednes je potřeba, aby dovedl zcela propadnout lyrickému okouzlení, aby se dovedl vznášet a planout v živlu melodickém.

Čtvrtá píseň uzavírá cyklus velkým vrcholem v mohutném stoupání a patosu, *largo affetuoso*. Vrchlického báseň „Ó l á s k y m o ř e b e z d n é“ dává ve svých vzletných obrazech filosofické otázky o nekonečnosti a nepochopitelnosti lásky, o citu krásy, který vnuká člověku rozkvět života. Zde je milostný obsah slova láska pojímán co nejširě, můžeme si je zaměnit slovem „život“, ale přece melancholický postoj básníkův, vyjádřený ve střední části básně se týká výslovně zážitků erotických. Je tu vysloven pesimistický názor, že po každém milostném vzplanutí přichází bolest a únava.

Ve vyjádření Novákově je i tento pasus prost vši dekadence. Je naopak dáno nejvyšší rozvinutí představám krásy a nekonečnosti, největší záření vyličení kvetoucích polí lásky, píseň vrcholí mohutnou exaltací závěrečné věty:

„Nechť člověk žal jen tuší,
vždy srdce svoje rád
v ten květný vrhá sad
a v moře to svou duší“.

Máme pocit, že báseň sama je povrchní proti skladbě, velkolepě a pateticky založené, v níž uchvácení, vysoký plamen lidského ducha přesahuje intenzitou inspirace lehce nahozenou, hýřivou krásu básnickových slov a zpívá mohutně a vážně o nekonečné tvořivosti, životodárné síle lásky, nikoli jen o libezné milostnosti. Skladba sama v sobě překonává melancholický postoj ve slavnostním přiznání kladného přijímání všech podmínek života, nadšení a vzdání se lásce. Připomínáme si skladatelovu charakteristiku „Melancholie v dur“. Skladatel hned úvodní filosofující otázky přináší v plné síle zpěvu, *forte a molto espressivo*. Jejich jednotaktový melodický motiv je pětkrát opakován obdobnými kroky v symfonické předeře, stoupající důrazně v *crescendu*, brzy i *stringendo* a v rytmickém zkrácení. Máme dojem naléhavého pronikání motivu odněkud z úkrytu, ze záhadné tišiny, jako by se „lásky moře bezdné“ nenáhle vzdouvalo. Ustavičným prováděním téhož motivu skladba monotematicky postupuje a posléze grandiózně vyzní. Formální plán třídílné písně je na první pohled jasný. Ale modulační plán, který klade střední díl do terciové tóniny, je velmi bohatý a po celou skladbu exponuje harmonický neklid, který je

naplno a určitě vyřešen až v závěrečné gradaci do hlavní tóniny *E* dur.

Ve zpěvu jsme upoutáni naléhavostí obdobných vzestupů otázek. Druhá z nich:

„Ó lásky dlouhé pole . . .“

je mírněji exponována, i forte je nižší, není znova připomínáno, ale teprve za třetím vzestupem úvodních kroků hlavního motivu stojí dynamická poznámka *meno forte*. Tím začíná střední část skladby, doprovázená důslednými osminkami často proměňovaných akordů, hlas dále zpívá v plném melodickém plynutí. Po dvojím patetickém zvolání v první části, které silně exponuje zpěvní tón i výraz a melodii vždy znovu vysílá k vyšším tónům, přichází poměrné uklidnění. Melodie se sice dotýká výšky *g*², ale v plynulejší vazbě, zpěv setrvává v nižší poloze, když se probírá stíny citu a trpkých zkušeností a resignovaně medituje. Je tu zas velice zajímavá a pro zpěváky nesnadná závislost melodické intonace na složitém a neklidně proměnlivém předivu průvodních souzvuků. Ještě v plném průběhu „meditace“ zvedá se z basových poloh reminiscence základního tématu, které se rozvíjí a vzmáhá jako samostatný hlas v melodické invenci původního tvaru. Ale po malém *ritardandu* na konci věty se slovy

„a čelu zbude vráska —“

nastoupí ve své původní a konečné platnosti hned v zahájení závěrečné části skladby se slavnostním, blaženým jasem, a třebaže se probírá od *piana* nenáhlým *crescendem* a neklidnými harmoniemi, zdržujícími po celou skladbu očekávané *E* dur, stoupá určitě a rozníceně, s rozvážnou šíří, ale s ohněm a důrazem tím větším k nejplnějšimu rozvinutí symfonického pléna a buduje závěr celého cyklu v závratné exaltaci, v opojné nádheře a jasu. Také kantiléna zpěvu se tu rozproudí do veliké šíře a popíná se do slavnostní výšky. Není to větší výška než *gis*²; ustálí se po dvojím předcházejícím vzepětí, čímž je gradace i pěvecky s velkým účinkem rozvážena, rozčleněna, a její konečné spočinutí v prodloužení slabiky *moře* (na sedm dob ve spojení čtyř not) naplní symfonické *fortissimo exaltando* zvukem co nejvášnivějším, nejzářivějším, lidsky dojatým a božsky povznášejícím. Závěr dosloví symfonická dohra, která ještě *con somma passione* setrvává v uvolněném, blahém *F* dur v plných konsonantních souzvucích, až v posledních dvou taktech nastane velké diminuendo, přechodné harmonické zamlčení a měkce dozní v koruně souzvuk, v němž nerozvedený průtah se bolestnou narážkou dotýká slavnostního *E* dur.

Zpívat Novákovy „Melancholické písně o lásce“ je ještě o něco méně snadné než „Údolí nového království“. Výrazové prostředky zpěvu jsou

tu ještě rozmanitější, každá ze čtyř částí má jiné požadavky v pojetí přednesu. V první vytváří svůj zvláštní styl vypravovací způsob recitační, který je vysoko exponován citově a náročně ve vazbě melodické i v dynamice. V druhé je něco ariózního a místa recitační žádají tvořivou obrazivost, která dovede vyvolat i dojmy prostorové a barevné. Třetí žádá lyrické uchvácení v nejplnější melodičnosti, čtvrtá velký dynamický vzestup a patos přednesu, maximální rozezpívání všech živelů hudebních. Při této rozmanitosti výrazové je jednota hudební koncepce velkolepá. Sjednocení po různu objevených básní je takové, že interpreta i posluchače úplně přesvědčuje o tom, že dílo podává jedinou, důsledně provedenou myšlenku skladatelovu. K jejím základním rysům tu patří koncepce symfonická a na tom je závislé obsazení hlasové. Z „Melancholických písní“ nelze již dělat komorní hudbu, zde je klavírní znění pouhou náhradou. Připouštějí ženský hlas, tmavý a sytý soprán s dokonalou střední polohou, i mezzosopránu jsou přístupné. Díky za to; u nás tak málo umělců pěstuje tak vysoce hudebně stylizovanou zpěvní lyriku, že by krásné dílo bylo velmi omezeno v provádění, kdyby nebylo k dispozici i umělkyním. V hudbě, v pěvcově citlivosti a znalostech muzikálních spočívají tu základní požadavky přednesu. Zůstaly by nesplněny bez velké tvůrčí fantazie, živosti slova a všech prostředků výrazného sdělování uměleckých představ. Novákovy skladby pro sólový zpěv jsou mezi těmi, které v světové tvorbě písně dosáhly místa nejvyššího.