

/A. Dvořák, Biblické písně op. 99 č. 4, Hospodin jest můj pastýř/

Ivan Vojtěch

S jistým vyhocením lze říci, že Dvořákovou písňovou kompozicí žalmů Bible kralické se novodobé české hudbě otevřela rozhodujícím způsobem nejen hloubková tradice řeči ve své bezprostřednosti, nýbrž že zhudebněná řeč sama v ní dospěla k rozhraní, na němž je slovu dáno zaznít v prapůvodní celistvosti a síle. Primárně non-expresivní vazba, o kterou tu běží, nese slovo podstatně jinak než pojednání dramatické, lyrické nebo epické. Kompozice 23. žalmu Davidova, uchopená z impulsů tradiční, do sebe uzavřené soustředěnosti latinské psalmodie, zdá se nám být v tomto ohledu případem nad jiné charakteristickým.

Dominující integrita posvátného slova, tíhnutí psalmodie k absolutní lineárnosti jsou předznamenání, k nimž pozdně romantická metamorfóza písňová vztáhne otevřeně i skrytě celý svůj organismus, aby monumentalizovala tutéž univerzalitu ve výslovné jednotě božského a lidského, jíž se sakrální situace liší od těch, které se z ní posléze během času odštěpily.

5 Kralický text zní:

- 6 I Hospodin jest můj pastýř, nebudu mítí nedostatku.  
II Na pastvách zelených pase mne,  
k vodám tichým mne přivedí.  
III Duši mou očerstvuje,  
vedí mne po stezkách spravedlnosti, pro jméno své.  
IV Byť se mi dostalo jíti přes údolí stínu smrti:  
nebuduť se báti zlého, nebo Ty se mnou jsi;  
a prut Tvůj a hůl Tvá, toť mne potěšuje.  
V Strojíš stůl před obličejem mým,  
naproti mým nepřítelům,

pomazuješ olejem hlavy mé,  
kalich můj naléváš, až oplývá.

VI Nadto i dobrota a milosrdenství následovati mne budou  
po všechny dny života mého  
a přebývati budu v domě Hospodinově  
za dlouhé časy.

Vnitřní, do sebe uzavřená soustředěnost: je to ona, která vede Dvořákovu ruku hned v prvním dotyku s textem, když vypouští rozlehlé laudatio páté a šesté strofy a s ním také moment nejvyšší hymnické vize. Co zůstane, je vskutku sevřené jádro modlitby. Akt empaticky rozeznívajícího vyznání víry jako proud vždy znova se obrozující a obrozovaný zevnitř. Vlna zachycená v okamžiku průlomu ze zajištěnosti víry samozřejmě přítomné, nápor z otřesu zkoušky, vyšlehnutí udivující vroucnosti v přímém oslovení Boha a spásné odevzdanosti do rukou božích.

Řeč, která tu mluví, je řečí obsažných vět, o nichž Hegel říká, že jsou svou povahou jaksí před rozdílem mezi prózou a poezií. Je sama o sobě univerzem, z něhož promlouvá svět, a kde mluvení samo - jak říká jiný velký filozof - svět vyvolává. Neboť slovo je znamením tohoto univerza a je prostoupeno podstatnou určitostí jeho řádu a taková je také jeho prostota: prostota podstatné určitosti.

Historickým typem se blíží textům liturgické prózy. Přes patrné tendence daktylo-trochejské, jimiž bratrští překladatelé rytmují znělou vznešenost slova, nejsou verše metriky regulovány. Jejich útvarnost je dána slabičným rozměrem a jeho nepravidelnou směnou ve verši i strofě. Takto je vykroužena podstatná struktura charakteristického rytmu myšlenek, slovní takt, zapojený do vnitřně vyvažujícího paralelismu membrorum. Na nich je založena hranečná linie vnitřních center i celků přesahujících strofu, odtud se zdvíhá stupňovitě se rozevírající forma, bohatší s každou strofou vždy o další verš, jež posléze v opakovaných závěrečných čtyřverších provede tuto intenci alespoň v stupňování slabičného rozměru strof.

Je to linie silná a původní, ve své přímočarosti nevykořetelná. Svou moc si udrží i poté, co Dvořák dalším zásahem do strofického členění zkrácený celek ještě jednou přestaví. Osamostatněním posledního verše čtvrté strofy ve funkci nové strofy závěrečné nejenže vznikne ekvivalent k strofě úvodní, ale symetrizační tah zároveň vyhrotí vnitřní předěl mezi strofou třetí a čtvrtou, a to tak, že druhá a třetí strofa se v souladu s celým svým vnitřním a syntaktickým založením - jak se toho ještě později dotkneme - srazí do ucelené plochy, která svým rozměrem zhruba vyvažuje svůj protějšek ve strofě čtvrté.

Schematicky lze naznačit relace původního rozvrhu, neseného především zvyšujícím se počtem veršů a vzrůstajícím slabickým rozměrem strof vůči nově založené symetrii asi takto:

	<u>strofa</u>	<u>veršů</u>	<u>slabik</u>	<u>slovních taktů</u>
	I.	1	16	/2+2/ 4
A/	II.	5 { 2 3	39 { 17 /9+8/ 22 /7+11+4/	/3+3/ } 13 /2+3+3/ }
	III.			
B/	IV.	/4/ 3	/42/ 30 /16+8+6/	/6+3+3/ 12
	V.	1	12	/2+2/ 4

Oba celky se pak vůči sobě mají takto:

A/ 6 veršů, 55 slabik, 17 slovních taktů

B/ 4 verše, 42 slabik, 16 slovních taktů

Toto přeskupení předjímá hudebně kompoziční zřetele malé písňové formy. Avšak ještě předtím, než se obrátíme k jejímu půdorysu, vytkli bychom rádi dvojí, do jisté míry protichůdný a křížící se pohyb formotvorných sil v textu, jehož současnost zakládá hloubkovou oscilaci formy jako takové. Závěrečný verš-strofa zachytí oba proudy jako průsečík směřování otevřeného do šíře a oblouku, který se návratem uzavírá. Vyčlenění posledního verše mu zajistí jiné čtení; to otevře jeho přímé vkořenění do obou velkých fází modlitby.

Klíčové převrstvení těchto dispozic hudebním rozvrhem binárního celku rozvine zmíněnou intenci s neobyčejnou důmysl-

myslností. Periodicita sleduje ve svých šesti až osmitaktových blocích narůstající rozměry strof, avšak vnitřním uspořádáním dvou- resp. jednotaktových článků zůstává neoddělitelně spjata se smysluplnými slovními takty. Každý článek má zřetelnou relativní samostatnost v pevné vazbě slabiky a tónu, taktu slovního a hudebního, článku a veršového segmentu, resp. verše; obdobnou smysluplnou relativní samostatnost vtiskl Dvořák i článkům netextovaným, což je patrné již na vstupním nástrojovém exponování recitanty nebo na motivické formulaci šalmajové dechry za strofami. Odtud také síť hudebně formového půdorysu vstřebává do svých sdružených spojů dvoutaktí, dvoutaktí a taktu, třítaktí, resp. čtyřtaktí onen vnitřní těkavý rytmus myšlenkový včetně vyvažujícího paralelismu membrorum.

Avšak nejen to: další významné zkřížení s textovým rozvrhem se otevře novými akcenty v rozložení hudebních symetrií. Vstupní verš je předeslán jako úvod sui generis. Druhá a třetí strofa jsou zformovány co uzavřený třídílný organismus, jehož střed je postaven na kontrastně vysunutém dvoutaktí vstupního verše třetí strofy /Duši mou očerstvuje/ a základní reprizující se článek se ve formovém rozvrhu celku uplatní jako závěr, jak to odpovídá úzu tohoto formového typu. Souhra obou formálních pláň, textového a hudebního, již na této úrovni přenáší váhu zřetelně do první velké vnitřní plochy, stejně jako od ní odrazí asymetricky vychýlený střed. Celkové schéma hudebně formovaného půdorysu je zhruba toto:

	<u>strofa</u>	<u>taktů</u>			
A/	I.	/1+2+2/	5	}	13 18
	II.	/3+2+1/	6		
	III.	/2/	2		
		/2+2+1/	5		
B/	IV.	/4+2+2/	8	}	14
	V.	/4+2/	6		

Vlastním motivickým materiálem promítne se posléze do kříživě nasazené oscilace sféra velkých stylových polarit historicky determinovaných.

Úvod postaví do centra archetypický soubor *initia*, *recitanti* a *mediatia*, jak jej známe z chorální psalmodie latinské.

Recitanty v nejružnějším vyjádření prostupují celou strukturou písně. Z nich vychází, kolem nich a k nim je veden melodický pohyb v prvních třech strofách i ve strofě závěrečné, recitanta je základem ornamentální šalmajové dechry za strofami. Ta sahá morfologicky až k barokní pastorele a v tomto ohledu tvoří přechod k finálám vstupujícím sem svými expresivně rozevřenými intervaly jednak jako protipól absolutně lineárních charakteristik tradiční psalmodie, jednak ale jako tvar, který obě kontrastující tendence svým způsobem sloučí: ustálená formule závěrečná míří do okruhu úvodem exponovaných a dále exploatovaných stereotypů psalmodických, těsné vazby k vertikálám k linearitě melodicko-harmonické.

Podíváme-li se nyní ve světle naznačených vztahů na centrální moment kompoziční, položený tu do předělu mezi oba velké oddíly modlitby, vysvitne zřetelně, že se jeho nejvlastnější jádro formuje podstatně jinak, než co hrubý členicí zářez středové osy a bod obratu, v němž prudké nasazení textové hypotaxe se mocně odrazí od parataktického přiřazování předchozí plochy podobně jako vstup mollové paralely do durového tónorođu hlavní tóniny. Nemíníme přehlížet příkrost kontrastů, které jsou tu nepochybně vrženy proti sobě. Jde nám spíš o to, jakým způsobem jsou vpjaty do organického propracování formy, která nabývá, lze-li tak říci, jistých rysů monumentalizujících právě svou plností hloubkové dimenze.

To, co tu rezonuje, je hranice metaforicky rozevřená, mez, jíž přísluší vlastní prostor mezi jistotou jistého a jistotou nejistého, mezi jasem božího společenství a vanutím skutečnosti pusté a děsivé osamocení, mezi stíny vrženými světlem a mezi tmou světla odejmutého, v níž ob stojí jen to, co je nadáno vlastní vnitřní září.

Zde se teprve ukáže, jak silně je vkořeněno toto rozhraničování jako prapůvodní tvořivý akt v celém Dvořákově čtení a prokomponování žalmu:

- v úvodním tónu osamocěného psalmodizujícího hlasu v prolo-  
mení z ticha do znělého prostoru gestem volajícím do dálky,

v dálce vyznívajícím, ozvěnou z dálky přivolávajícím, gestem členícím prostor v jeho nekonečnosti;

- v obratu, jímž tato slovem ovládaná linie vejde do čtyřhlásí melodicko-harmonické věty s jejími pilíři vertikál, do proudění, v němž jde vše po sevřeném objemu a hmotné plnosti a určitosti, kde každý obrat, každá věc, každý okrsek světa svolaného tu dohromady zazní hlasem, jenž z tohoto světa promlouvá sám k sobě v arkadickém snoubení země a nebes;
- a nyní v motivu pouti a poutníka, který je odtud přetažen přes centrální rýhu rozhraní, v němž se na dně duše ohlásí stín smrti jako připomenutí cesty jiné, děsivé, nejisté a neznámé;
- tedy v rozhraničování uvnitř simultánní vazby a přesahu, jímž je tu po prvních dvou fázích založen opět další perspektivní modus jako svorník, do něhož se sbíhá tah všech do výše i do hloubky se větvičích tvárných sil.

Že jsou koncipovány veskrze jako síly působící v lineárních souhrách a protihrách pásem, je zřejmé už z průběhu homofonní věty v druhé a třetí strofě. Při veškerém důrazu na vertikální ohraničenost článků máme tu co dělat s velkou přesahující vlnou, jež zejména ve finálních okamžicích výrazně napne svůj vztah k vertikalizujícím tendencím harmonického dna. To, co se na pohled zdá být aktem prostého přiřazování slova ke slovu, článku k dalšímu, je řetězcem, který s každým obratem přináší nejen něco nového, nýbrž vyvozuje toto nové z předchozího nasazení. Týká se to jak melodického vedení hlasu, tak zintenzivňujícího se průběhu rytmického pásma, jeho práce s modelem, do něhož se vepsaly vyznívajících kvantit prvých slovních celků, stejně jako prokomponovaného vyslovení subdominanty na předělu obou článků první strofy: finála je momentem rozestupu a uvolnění přísně semknuté souběžnosti, podtrhujícím její expresivnost a sjednocujícím se opět až v ornamentálním vyznění dohry, kontrastující střed první plochy. Reflektuje předchozí dění nejen harmonicky silným vstupem superdominanty, ale i ohlasem na sextový zdvih finály a - ve svém druhém taktu - na ornamentalizaci rytmického modelu.

Navazující kloubení zevnitř předchozí plochy založí nyní v centrálním rozhraní i takový kontrast, jako je nástup melodické paralely. Od lehkých dotyků při prokomponování subdominantního článku až po výpad ve středu téže plochy /Duší mou .../ znamenal její stín vždy průhled někam jinam než do jasného, stěžejními funkcemi přísně obepjatého prostoru tóniny.

Masívní náraz čtvrté strofy, jeho prodlužované zadržetí v prvních dvou taktech, z nichž se charakter paralely ustálí definitivně teprve v okamžiku, kdy se v závěru čtyřtaktí zastaví melodický pohyb, toto vyslýchání tmy dává tomuto prvku charakter silně tažené, tvrdé kontury vynořivší se na povrch a obnažující hranu, o jejichž ostří nebylo potuchy, a to nad textovou vlnou s vnitřními spoji plynule měkké povahy.

Melodika je tu svým způsobem revers vstupní psalmodie. Také zde je jejím gestem volání. Zatímco však v úvodu se ozve nástroj ve vyznívání do dále jako předzvěst hlasu lidského, zde hlas zní nástrojovým obratem jako svolávající tuba mirum - smíme-li tu sáhnout k biblickému charakteristiku. Následné akordické tóny v lomené sestupné linii s výrazným tečkovaným nasazením vyústí do recitace v okamžiku, kdy per analogiam čekáme zdvih finály. Expresivní síla recitanty je zmnožena přesunem do hluboké polohy, timbrem, augmentací maximálně sevřeného rytmického modelu v souhře se slovem.

Naprosté ztotožnění intervalové struktury melodické s vertikálami harmonií se tu srazí do jednoho rozměru, a přece je to právě tento okamžik, který rázem odkryje, že celý tento úsek není než zdvojením rozvinuté recitanty: jednak v zadržované setrvávajícím pojednání harmonické věty, která se stala rezonujícím prostorem par excellence, jednak průmětem vertikálního skladu do lomené, skandovaným slovem rytmizované linie horizontální. Poznamenejme, že také její melodický model je tu proveden: poprvé jej předjímá několikrát již vzpomnutý střed první plochy /Duší mou.../.

Tento přísný a strohý obrys jediného, a přece vnitřně polarizovaného gesta, sevřeného, a přece se otevírajícího, je zároveň okamžikem vrcholné krystalizace dalšího, tentokrátě absolutně lineárního impulsu, který nasadil úvod písně. Hned

další článek /t. 13-24/ znova nasazující totéž melodické gesto i harmonii, vrhne do nástrojové věty jeho model v zkratkovitém náznaku quasiimitujícího vršení, aby proti němu vzápětí neméně ostrou konturou sáhl zpět k finálové formuli, tentokrát s kvartou jako centrálním intervalem a vyznívající do měkčího zpětného obratu do hlavní tóniny ne nepodobně jako předtím ornamentalizované dohry.

V kompozici této rozhraničující plochy, v onom rozevírání vnitřního prostoru do prostoru rezonujícího, v onom napínání nejelementárnějších protikladů na nejmenší ploše, v tomto zauzlujícím provedení diafory, v níž se jako bleskem rodí zázračný obrat, v tom všem září Dvořák jako velká osobnost pozdního romantismu.

Je tu však ještě jedna podstatná vazba archaické proveniencce, jež se jako linie táhne oběma okrsky a prochází všemi formujícími články i oním rozhraničujícím prahem, který by bez ní sotva byl tím, čím tu je: rozehraná psalmodická polarita recitant a finál, která nese dialog světa viditelného a neviditelného tím, že na finálách usazuje slova a segmenty, shrnující přímé slovo víry. Tato polarita korunuje velkou linii myšlenkového rytmu, konturuje síť vrcholů a razí další hloubkovou dimenzi v reliéfu formy jako takové. /1/

Vrátíme-li se na tomto místě ještě jednou ke způsobu, kterým je do kompozice vpjato slovo, lze říci, že svou integritu uchovává nejen nedrobenou artikulací slovních celků a struktury, nesoucí vnitřní skladebnost textu, jak jsme se to pokusili ukázat na vztahu všech překrývajících se vrstev kompozičního plánu. Podstatným rysem je uchopení a včlenění textu do kompoziční struktury jako svéprávného a koherentního lineárního elementu se všemi atributy, které tomuto pojmu přísluší. Avšak takovéto komponování je neoddělitelné od charakteru řeči, slova, textu, od jeho hloubkové a podstatné soustředěnosti, v níž promlouvá řeč sama ze sebe. Že pak právě slovo žalmů bylo v naší hloubkové tradici již od Žaltáře glosovaného, překládaného okolo roku 1300 z latiny až po překlad kralický /1613/ pořizovaný z hebrejštiny stejně jako překlady ostatních biblických knih, nejsilnějším zdrojem takovéto řeči, nemusíme zdůrazňovat.



Otevřením tradice, kterého jsme svědky v Dvořákově opusu 99 komponovaném v New Yorku 1894, její vkořenění do kompozičních fenomenů spjatých s nejstarší vrstvou evropské hudby sakrální, má za sebou v skladatelově zkušenosti skupiny mohutných koncepcí, zahájených Stabat Mater /1877/, Žalmem 149 /rovněž na text Bible kralické, 1879/ a jdoucí ke Mši D dur /1887/, Requiem /1890/ a Tedeu /1892/ a v širším kontextu spjaté rovněž se Svatebními košilemi a Svatou Ludmilou /1884, 1886/. Tu všude vcházela do vokálního kontextu řeč, jak jsme se jí pokusili výše charakterizovat.

Dvořák pak k tomuto otevření vyšel z obou velkých nepřerušovaných proudů evropské tradice: jak z tradice sakrální, žijící v liturgii, tak z tradice profánní, jež od Beethovenovy Missy solemnis v monumentální kompozici přenesla sakrální formy mimo chrám. Jestliže se zde zpravidla mluví o seku- larizaci, není to zcela přesné. Neméně hlubokým rysem tohoto obratu je podstatné zduchovnění monumentální kompozice a spolu s ní i dalších oborů - jako takové. V tomto zduchovnění, v tomto uchopení sakrální tradice v jejím silném jádru, vytvořila monumentální kompozice 19. století ohnisko, jež chrání a sbírá nejpodstatnější zdroje hodnototvorného řádu evropské kultury v okamžiku, kdy se soustava tohoto řádu otřásá pod prvými náporů nihilismu. Tato kompozice má své vrcholy v Brucknerovi, Brahmsovi, Verdím, Franckovi, patří sem Wagnerův Parsifal a její mohutný proud sahá až k Schönbergovi, Stravinskému a Messiaenovi, abychom jmenovali zjevy nejvýraznější.

Uvědomme si: Dostojevského epochální analýza nihilismu přichází v letech šedesátých, Nietzscheova je jen o něco pozdější. V našem prostředí otevírá tuto problematiku v polovině let devadesátých nejen Masaryk, ale i generace Březinova a Bílkova. Rok 1895 je rokem Tajemných dálek, sbírky, spájící celou vnitřní stavbu života jako duchovní dílo s jazykem a jeho hloubkovou dimenzí a tradicí jako nejvlastnějšího okrsku vyšší duchovní pravdy. Také Dvořák patří v tomto velkém tvůrčím proudu k vrcholným evropským osobnostem. Otevíraje tuto tradici, stal se v našem novodobém vývoji jejím závazným slovem; formuje je jako nové zhodnocování starých

způsobů a v nich skrytého všeobecného duchovního tázání, jako sestup do hloubky času v tázání po identitě a podstatnosti, již jsme a trváme jako takoví.

Dodejme, že toto vnitřní duchovní jádro nese silnou linii české kompozice přes Suka, Nováka, Vycpálka, Janáčka a Marti-  
nů až po poslední díla Miloslava Kabeláče.

#### POZNÁMKA

/1/ Charakter této vazby osvětlí snad nejlépe hra recitant, inítií a finál v latinském překladu tohoto žalmu, který Vulgata ovšem situuje do celků dvouřádkových:

- I Dominus pascit me, nihil mihi deest  
in pascuis virentibus cubare me fecit
- II Ad aquas ubi quiescam conducit me,  
refiat animam meam.
- III Deducit me per semitas rectas  
propter nomen suum
- IV Etsi incedam in valle tenebrosa,  
non timebo mala qua tu mecum es.
- V Virga tua es baculus tuus: haec me consolatur.

/Atd./