
Dotek snu v prokomponování Dvořákovy milostné písně

Ivan Vojtěch

V okamžik zralé klasicko-romantické syntézy, abychom připomenuli termín Helfertův, v okamžik Dvořákův, je romantická fenomenologie snu majetek zobecněný až k trivialitě. A přece právě tehdy zaznamená významné oživení, přicházející počínajícím zveřejňováním deníků Amielových (od roku 1882), Bergsonovou studií o čase a svobodě a před tím ovšem Nietzsche a Dostojevským. S tím vším se setkává vytrvalý zájem o transcendence klasických konstruktivních snů a o jejich racionalistické zázemí, které dá snu, snění a snovosti zvláštní světlo.

K neorenesanční a titudě okamžiku patří rovněž horizont, do něhož sen postavila už antická filozofie. Centrálním pojmem je těmto romantikům sen jako daimonovské enigma ve své výslovnosti. Jím procházejí dráhy ERÓTOVY, v něm má své nejvlastnější pole POIESIS. Je znamením působící touhy, jež žene z nebytí do bytí, touhy tvořící a přivádějící to, co tu ještě není, touhy spěchající ven ze skrytosti, z přítomnosti. Neznámá v rovnicích romantických poetik je do jisté míry uzavřena v kruhu hledání pozic a tvaru pro toto tryskající ohnisko živé formy, jehož síla má zasáhnout do všech dimenzí.

Nemůžeme na tomto místě podat ani schematickou orientaci po vývojových obrazech, jimiž v tomto úsilí prošla hudební kompozice od dob Rousseauových, a omezíme se jen na to, co nutně potřebuje naše téma.

Že specifická doména tohoto hledání tkví v okruzích, v nichž člověk přichází sám k sobě a v tom smyslu ve fundamentálním vztahu JÁ - TY, že tkví v původní milostnosti, a tedy v poli LÁSKA - ZROZENÍ - SMRT - DOMOV - SVĚT, není třeba zvlášť rozvádět. Důležité je, že zprostředkující, scelující povaha snu jako uzlu na povrch se vynořujícího hlubinného dění vede ke zvláštní tematizaci stavů ambivalentně přechodných, kolísavě utkvělých v napětí zadržného okamžiku. V zadržení, zhuštění, rozprostírajícím zvětšení momentu a detailu, do dálky a do hloubky mířícím proudění je prostor, v němž se zachytí figury známé z "práce snu". Kompoziční centra tohoto druhu jsou plna otazníků. Stále jsme v nejistotě, zda jsme vůbec s to postřehnout jejich snovost.

Vždyť sdílejí tak mnohou charakteristiku s jinými způsoby výrazu, jimž je vlastní vytržení z nějakého řádu do řádu jiného. Kde jsou rozlišující rysy oné tvořivé touhy vlastní snu stejně jako uměleckému dílu, ba každému tvůrčímu činu, touhy, manifestující se silně v náboženství, ve vizionářských modech, v projevech meditativních, ale také manických? Ve všech těch fenoménech, jimiž daimonský posel projíždí dnem i nocí z hlubinných okrásků a do nich?

Bez výslovných poukazů ke snu a snění budeme patrně vždy nejistí i tam, kde vnitřní konfigurace díla míří ke snu celým souborem svých rysů. Cum grano salis má v našem počínání váhu imperativu. Odtud řeč o doteku snu, odtud volba Zajaté z Moravských dvojpěvů, jejíž slova do zmíněné konfigurace jak se zdá ukazují a kde nám různost dvojího hudebního uchopení, lidového a Dvořákova, naznačuje jakousi stezku skrze toto houští.

Jak víme, vzal Dvořák text ze Sušilovy sbírky Moravských národních písní a z variant zvolil nejkratší čtení z Pozlovic. Folkloristé ho považují za romanci, která rozhodně není stará. Přes to, že její motivický fundus sahá do starobylé a rozlehlé oblasti písní o unesených dívkách, šťastný závěr opětovaného milostného vyznání ukazuje zhruba k počátku devatenáctého století.

Stopy staršího zázemí tu však mají svůj význam. Ponejprv poznamenávají sám charakter písně, v němž zajetí v milostném okouzlení má stále zřetelný stín skutečného zajetí, únosu, lupu, odplaty. Sušilem podaná další dvě delší čtení jsou v tomto ohledu drsnější. Jízdu polem spojují s motivem honby na "zviřátka - děvčátka" a v závěrečných strofách jak náleží rozvedou motiv osudového loučení s domovem, sestrami, otcem, matkou a jedna z nich také s milencem. Odtud je pochopitelná vazba s melodií, která stará je a patří písním baladickým.

Skladebná struktura textu zaujme zprvu symetriemi a rozložením obrazných celků do souher analogického vázání strofických dvojic, vedených střídavě modem vyprávěcím a řečí přímou, a to tak, že vstup zajistí zprvu zřetelnou převahu vyprávění, z něhož střídavý střed vyústí v závěrečných strofách výhradně do řeči přímé. Jsouc rozložena kolem středního pole, míří silně z vyprávění k předvedení.

Kromě přímé vazby na běh fabule je tato intence důležitá svým bezprostředním vztahem k obrazivosti skrytých dimenzí textu. Ta se nejnápadněji hlásí v zapuštění symbolických elementů do fenoménů prostorových: v scénérii a v jejích attributech, z nichž tráva, vinohrad, širé pole, koně jsou v lidové poezii moravské prodchnuty milostností stejně jako předmětná či tělesná diminutiva. Každý z těchto elementů má svůj charakteristický prostor, důvěrně spjatý se situací, s prožitkem, s činností. V něm je jejich domov, jejich svět, v něm jsou samy sebou ve své

výslovnosti. Tyto prostory jsou zrcadlem duše, ať už je značí louka, dům, okno, pole. Nejsou to výseky prostoru neutrálního či místa někde na jeho okraji. Jsou uvnitř celku s průhledy do horizontu, který samy tvoří, jako ho má pohled z okna, projíždění krajinou, ale také cesta do nitra. Mají svou skladbu, svou vlastní tvárnou proměnlivost, slučivost, krystalizaci i rozlučování.

Lidovou melodií je celý tento svět s jeho rozlohami a okrsky sevřen kanonizovaným modelem epické formace s neproměnností tvárného gesta, zaměřeného na přednes dlouhých řetězců stále stejných strofických článků. Před lety ho výborně analyzoval Antonín Sychra, postřehnuvší zejména, co se skrývá za proměnou, s níž tyto písně důsledně rozvádějí dvouřádkovou formu do řádků tří. Bezprostřední opakování prvního verše založí v ohnisku strofy asymetrii, zpříkří, napne opozici veršových celků, nicméně obsahově výrazovou sevřenost epického článku nenaruší. Rozlohou násobená váha prvního verše připraví v parataxi ostré odražení verše závěrečného. Propůjčí mu touto disproporcí zřetelnou abruptnost zhuštěné výpovědi, již jsou do závěrku vrženy zpravidla nejvýznamnější dějové momenty jako uzlíci body, o něž se opře strofa další. Je to rozvrh, orientovaný na vysoce zformalizované hře dějových motivů a skladu, propůjčujícím jednotlivým stavebným kamenům zcela zvláštní integritu detailu. S ní souvisí i charakteristická přenosnost motivů, detailů, metafor, putujících v tomto typu z písně do písně.

Archetyp tohoto modelu známe ostatně z psalmodie. Také tam je rámec sevřen mezi initium a finálu, ostře oddělenou od střední recitanty. V písni se vazba slova a hudebního modelu opírá o celky půlverše a verše, rovina recitanty je vytvořena posunutím modelu skokem z úvodního taktu, vnitřně rozčleněna dlouživou césurou přerušujícího zvolání na hranici druhého řádku. Přímočarost textové výpovědi je simultánně položena v minuciézním variačně volném přesouvání, přemisťování, obracení a kombinaci intervalových detailů, jež se přelévá, zhušťuje i prosvětluje na tonálně dvojnásobném a oscilujícím základě. A je to onen opakující se verš řádku druhého, melodický střed s expresivním zdržováním intervalů v násobivém prodlužování jejich časových hodnot, kde získá slovo prostor a může ve zvětšení podat momenty, jež v prvním uvedení verše zůstanou v sevřené, slabičné, časem na rozměru hovorového vyprávění orientované deklamací takřka nepostřehnutelné. Týká se to zejména impulsů metaforických a symbolických, avšak i detailů fónických.

Právě zde, v tomto vnitřním rozevření formy se ukáže, jak přísně drží tento melodický typ neprostupnost epického prostoru, jenž při veškeré expresivnosti vyzpívávání nedovolí, aby skryté dimenze slova uvolnily svou prostorovou kvalitu a daly tomuto vyzpívávání něco ze svého individuálního rázu. Epický prostor není obrazivý a dramatické napětí,

jehož jsme tu často svědky, žije spíš z opozice vůči textovým impulsům než z čehokoli jiného. Bez tohoto napětí by pozbyly svou působnost přiřazující hrany finální řádky, jež sražením na nejmenší písní disponovaný prostor vrhne souhrn všech původních elementů, na nichž melodický organismus stojí, včetně vstupního modu deklamačního. Podobného druhu je v našem případě i působení opozice mezi zacílením a průběhem textu a melodicky opakovaným modelem, jenž nebere ohled na sukcesivní proměny obrazných celků. Rozevírající se protichůdnost je tím napjatější, čím více se text blíží šťastnému konci. Jeho blažené slovo zní v baladickém tónu, melodie zadrhne píseň vlastním uzlem. Z její půdy není úniku. Ale tato do hloubky sahající dvojlomnost je také hlubokým kouzlem tohoto podání.

Domnívám se, že v ní, ve zkřížení lyrického a baladického elementu, jsme se dostali k bodu, který podstatně usměrnil Dvořákovu čtení. Důvody nejsou ve zjevných analogiích, které lidové zpracování nabízí ku srovnání s Dvořákem. Dvořák lidovou melodii vědomě ponechal stranou, neboť tyto analogie - jak uvidíme - jsou v jeho kompozici podrobeny tvárné intenci, která je epice přímo protichůdná. Jeho forma otevírá ono zkřížení lyriky s baladou v zapuštění do organického proudu lyrického celku v prokomponování vnitřního obrazivého děje, přičemž kontura je v celé své krystalizaci nahlédnuta naráz jakoby z letadlové výše. Dominantním impulsem není mu singulární útvar strofy, nýbrž několik strof, sdružujících se ve smysluplný komplex na pozadí velkého, tříčlenného, způsobem řeči distinktivně charakterizovaného rozvrhu.

Schematicky naznačeno vypadá situace slova v Dvořákově kompozici takto:

<u>strofa</u>	<u>verše</u>	<u>takty</u>	<u>člének</u>	<u>část</u>
1. /:Žalo děvče, žalo trávu, nedaleko vinohradu. :/	2 x 2	5	a	A
2. Pán sa na ňu z okna dívá, on si na ňu rukú kývá.	2	4	b	
3. "Šíruj kočí, šíruj koně, pojedeme v čiré pole."	2	4	c	
4. /:Čiré pole projíždžali, až se k děvčati dostali. :/	2 x 2	4	a	B (A')
5. "Daj nám, děvče, daj nám záloh žes na panském trávu žalo!"	2	4	b'	
6. Dávala jim svú plachtičku, pán ju pojal za ručičku.	2	4	c'	
7. /:Už si děvče, už si moje, líbí sa mně líčko tvoje. :/	2 x 2	4 + 4	c'' + c	
8. /:"Tobě moje a mně tvoje, libijá se nám oboje." :/ "Libijá se nám oboje."	2 x 2	4	a	A' (A'')
	1	3	a/c	

Zorientujeme-li se alespoň přibližně v naznačených převrstvených formových půdorysů textu a kompozice, je okamžitě zřejmé, že řád, z něhož se komplexy strof sdružují, není ztotožnitelný ani s nápadnou korespondencí hudebních článků se strofami, resp. s verši, ani s pouhým explicitním vedením dějové linie. Prvá vazba je spíše rozměřenou pádou, s níž onen řád zachází jako s orientujícím okolím. Dějová linie, lákající svým obloukem, nás v přímočarém pojetí dostane do nesnází v okamžiku, kdy se položí otázka po zvláštním zformování závěru. Odkud vlastně se bere síla jediné strofy a opakovaného verše, v nichž odpověď dívky uchopí slovo podané jí promluvou muže? Odkud onen pociťovaný hluboký souzvuk, když slovo, jímž dívka vstoupí z mlčení, přijde jakoby vynuceno náporom násilí? Je to jen absolutní přemoc hudby, jež nebere ohled na text a vyloží závěr z aktu zjevně shrnující reprízy? Co ale založí organickou formu tohoto aktu?

Zanedbat účast bezprostředně se nabízejících momentů jako možnosti, bylo by jistě trestuhodné. Nicméně, soustředí-li se čtení textu na finální moment, v němž je konec konců bod, naplňující prokomponování smyslu celého díla, dostane se mu vyzvání k cestě vedoucí napříč nápadně podanými vazebnými tahy do skrytých dimenzí, jež ukážou poslední repliku jako závěr důmyslně provedené vnitřní dialogické linie.

Text ji nasazuje hned druhou strofou. Je to zjev dívky, který osloví muže a vyvolá rozhovor gestem. Krásou zasažený se v něm zprvu obrací sám k sobě. Jeho ozvučnicí jsou koně šírované, výzva k cestě, projíždění a posléze imperativní oslovení dívky. Před vysloveným vyznáním jsme znovu v dialogu mlčení, gesta, dotyku. Souvislost skryté linie sbírá vše, co lpí na imperativu, na diminutivech, s nimiž sem vstupuje tělesnost, vyproštěná z neutrálního modu. Znovu máme vědět, že každé zdobnění na této zemi znamená, že se jí vzdalujeme kamsi do výše. Do této linie je položeno zasažení láskou v strachu a naději, proměna pána v milence, dívky v milenku, a to vpádem. Avšak ani tato kvalita není textem myslitelná bez souhry se skrytými dimenzemi prostorovými, o nichž jsem se již zmínil.

V oslovení ztratí dívčin dosud nedotčený, jinde situovaný důvěrný prostor svou integritu, neboť se srazí s vpádem přijíždějících. Je to cizost neznámého na jejich letu, hlas nadprávi, distance dvou světů. Co vyhrotí postavení diminutiv je nová, podstatná blízkost, okolo níž vzniká nový prostor důvěrnosti, jiný než byl ten, s nímž se poprvé oslovený v tomto hovoru octl. Je to prostor pohlcující scénérii, soustřeďující, spalující, oprostující, prostor proměňující tvorby, do něhož náležíme svou láskou, prostor rušící osamění a prostor slučující. Je to domov, příroda, svět, jimiž prolнула niternost, a niternost přetékaající plností světa.

Má zvláštní zvětšující a krystalizační moc. Vrátime-li se ještě jednou ke vstupnímu komplexu strof, postřehneme snadno, jak prudkou akcelerací se tu otevřel důvěrný prostor muže v pohledu zachytivším oslovení. Text ji nese jak řetězením sloves značící pohyb vnější, pohyb oka, pohyb afektu, tak nápoem časů, s nímž projde od vyprávěcího perfekta k vyprávěcímu prezentu, aby ho přímou řečí okamžitě vrhlo do futura. Tento spěch a proud je inherentní oslovením stejně jako impetus a překvapivá náhlost. Vše, co vstoupí s prvním slovem, prolamujícím dívčí mlčení, běží na této vlně. Neboť její slovo, byť opakující, jen bezpečně reagující, je znamením dovršeného zrodu milostné důvěry, vyrážející ven s jistotou nezadržitelnosti. Takto je zevnitř stvrzena celková dispozice rozvrhu s vyprávěcím vstupem a v přímém předvedení řeči položeným závěrem textu.

Vstup do kompozičního centra je z téže vlny připraven silným tahem k diafoře, položené nikoli formálním návratem strofy čtvrté, ale v strofě další. Až potud sahá impuls formálně doslovné analogie. Kompozičně vzato má skupina prvních tří strof pro všechny velké plochy písně závaznost, již musíme zachytit alespoň deskripcí v zkratce. Krouživý, tepající pohyb vstupu je do značné míry signum celého proudivého založení věty. Jeho uzavírající částice je rovněž modelem, jenž odštěpen, nese tvorbu samostatně profilovaných linií. Ve střední strofě se impulsy obou modelů převrství, když tečkovaným rytmem charakterizovaný tvar je posouván nad krouživým doprovodem: jde přitom po křivce, která se jeví jako prostorově stažený, temporálně zdloužený a v tomto zvětšení zadržovaný tvar krouživého vstupu. Třetí strofa má skokem nastupující, dvakrát opakovaný, afektem zatížený rozmach plynulého zpěvu, v němž oktávový skok k druhému nasazení je prvkem nápadné melodické dynamizace; působí tím víc, čím se veškerý pohyb předchozího krouživého pulsu vstřebává v průvodu do statické váhy akordických hodnot. V tomto dnu je ale od počátku situovaná spojnice velkého rozvrhu harmonického, lapidárního v omezení na rejstřík základních funkcí stejně jako silnou konturou přechodu z tónické setrvačnosti první strofy do prudkého pohybu prokomponováním dominantní oblasti v podloží obou dalších strof. Obraty v nich charakteristicky začleňují koloristické impulsy mollových stupňů, z nichž mollovou subdominantu v polovině třetí strofy ztemní rameauovská sexta.

Je to pevná půda transformací, do nichž jde tento útvar ne nepodobně jako model v písni lidové: může být osazen novým textem a je také strukturou, v níž se ohnisko prokomponování ze středu váže i odlučuje od fáze finální. Harmonická opozice staví proti sobě první strofu a obě další dvoudílně, melodický vývoj je proti tomu veden trojím odlišným formováním, těsně vázaným ke slovu.

Analogon vstupu do střední plochy se udá zprvu ve znamení nepatr-

ných zintenzivňujících aktů, reagujících jak na předchozí afektivně zatížený závěr třetí strofy, tak koincidence krouživého pohybu se slovem, v němž projíždění širým polem má nový prostorový impuls, a posléze zkrácením o jeden takt. To vyřadí plynulé navázání a jde in medias res: tam, kde druhá strofa měla pozvolna stoupající stavbu s vlnivým přechodem k intenzivnějšímu pohybu harmonickému, zde je tečkovaný model připoután na rozklad zmenšeně malého septakordu. Imperativní obrat oslovení je postaven do disonance několikerého lomu. Jestliže jeho předchozí analogon mělo výrazně lyrický ráz, zde má charakter dramatické vrásky s nápadným ozvukem otázky. Melodická kostra koresponduje s obdobně řešenou kóstrou samotného vstupu do zpívaného textu. V této vráse jsme v skutečném uzlu, jenž tu chce mít vše, co se nějak dotklo vnitřní dialogické linie.

To, co se tu děje, není přechod, ale vymrštění: z plynulých vln, ze scénérie, z volného prostoru, z průhledného rozložení pohledů v následnosti, z jasných distancí gestických. Máme-li však pochopit celou jeho sílu, musíme se vrátit ke klávirní větě, která celý písňový organismus uvádí. V ní máme šifru kompozičního gesta proudící romantické formy, v níž na nejvyšší míru oproštěná a zprůhledněná struktura staví svou tkáň z radikálního smysluplného ozvláštňení nejelementárnějších prvků. Toto ozvláštňení vynese ven koncentrovanou sílu významových impulsů, které jinde, v plnější, hustší vazbě zůstávají skryty a dostávají se zpravidla ke slovu jen jako komponenta důmyslných vyšších vazebností.

V tomto směru jdeme znovu do poměrů, na něž jsem upozornil letmo při zmínce o dění uvnitř jednoduché formy, které – jak víme – romantismus organicky začlenil do přednostní sféry svého zájmu. Žádný z těchto prvků není nahodilý a neurčitý, tak jako není nahodilou lokalita vinohradu a širého pole, diminutiva, plachtička, líčko, projíždění a jinde třeba dřevo javorové. Tyto hudební fenomény jsou zapuštěny jak do mimetického zázemí, tak do hudebního vědomí všedního dne, ale především do vědomí autentické tvůrčí tradice kompoziční na vrcholu velké epochy tonální kompozice.

Byl to tuším Mallarmé, který řekl, že hudba začíná tam, kde je ticho. Hrany těchto fenoménů se otevírají tichem: ať ztišením, které jim dá vystoupit nad jiné, ať absolutním tichem pauz. Dvořák je do tohoto ticha vtiskne v úvodní větě hned s prvním okamžikem. Díky jemu vejde do sluchu tak zřetelně sklad prvního obratu. K výchozímu tónu se vracející drobný sekundový krok na tečkovaném rytmu, oscilující ráz akordického spoje, o němž zprvu nevíme, kde je doma a kam míří. Ticho pauz dá vystoupit generující síle tohoto úlošku, začínajícího zprostředka. Z jeho středu mezi výchozím tónem a tečkovanou finálou na třikrát vystoupí na světlo krouživost bazálního gesta melodického, v jehož mihnutí vidící

ucho zahlédne cosi z pohybu žhnoucího srpu. Krok za krokem se složí téma do svých dvou celků, krouživého a vázaného tečkovaným rytmem. Ale takto je do tohoto kontextu v ozvláštnění vložen disonující element rameauovské sexty. Poprvé hned na druhém tónu, pak vždy na obměně v obratu finály. Kolem něj se točí ona dvojlomnost, dvojnáčnost nasazení, jež tak dlouho jde za svou skutečnou tónikou: mollové paralely k dominantě po celých pět taktů, než se na tónice rozezpívá slovo. Nezapomeňme ale na ticho. Patří do tematického fondu svým vložením dovnitř věty a - jak uvidíme - ono vstoupí po svém způsobu do nejvlastnějšího ohniska formy.

Procházíme-li prostorem mezi klavírní větou a diaforou, vidíme, jak hra melodických modelů ve střídavých vlnách opouští nepozorovanými krůčky svou lehkost. Je dobré mít před sebou tyto doteky, oponující přímočarosti, tyto stíny, lehce roztroušené tahy, jimiž kompozice podhaluje odvrácenou tvář smavého tónu a míří snad do melancholie, snad do smutku. Neboť je to gesto formy generující v mnoha prouděch, integrující proudění z oponujících oscilací, gesto proudu, který do sebe vtahuje a ze sebe vynáší, jenž nese a unáší, přichází z dálky a míří do ní: proudící rozloha a rozvrh dálky dá vlastní půdu diafore i skrytým dimenzím textu.

Technicky by se možná dal Dvořákův postup velmi zhruba charakterizovat jako prokomponování vnitřně rozšířeného lyrického charakteru třetí strofy, položeného do disonancí septakordu, resp. do prokomponované dominanty. Ale o skutečné skladebnosti to říká málo.

Velká linie jde tu přes zlom dramatického okamžiku rozplétáním tažených vláken, prosvětlujícím předpodstatněním z vnějška a jeho vrasy dovnitř. Melodie je zadržována ve svém pozvolna klesajícím postupu z vrcholu. Každý její krok má pro sebe svůj takt. Zastaví se v půli cesty a posléze utkví na čtyřnásobném opakování jednoho tónu. Ztratí svou melodickou rozlohu, zmenší se na diminutivum. Nasadí z vrcholu velkou silou a spočine v pianissimo. Avšak je stále duší tohoto dění, neboť je to stále její oblouk, nad nímž kdesi v uplynulé dáli je ozvěna prvního velkého afektového nárazu.

Neredukuje se však jen ona: celý svazek hlasů, jimiž píseň vstoupila do diafory, se krok za krokem zprůhledňuje a ztrácí svou pozemskou masivnost: Když Dvořák v úseku čtvrté strofy nechal melodii energicky stoupat po intervalech rozloženého zmenšeného malého septakordu a opřel jeho dno basovou prodlevou, posílenou figurací, vybíraly akordy, jdoucí souběžně s melodií, z dominant septakordové (resp. nonakordové a undecimové) vertikály střídavě durové či mollové sext- a kvartsextakordy. V šesté strofě zmizí z tohoto objemu nejprve prodleva, její figuraci nahradí vylehčeně krouživý tvar a v sedmé strofě zastaví pod utkvěle opa-

kovaným melodickým modelem harmonii v ležícím zmenšeném septakordu, střídavě se dotýkajícím příslušného rozvodu tak, jako se ve vstupu do zpěvního textu dotýkala ležící tónika medianty.

Ačkoli prodlužování, změkčování, zprůhledňování, tato oprošťující a zněžňující cesta do hloubky v doslovném i přeneseném smyslu vyšla z gesta dramatizujícího, samotný dialog se všemi svými gestickými obraty, dotyky, diminutivy a vyznáním je vložen do jediné souvislé zrcadlivé kontury vyzpívávaného slova. Ještě nikdy před tím nedostalo se mu plochy tak souvisle a uceleně plynoucí jedním mocným tahem z jednoho modelu, z jednoho čas odměřujícího impulsu. Že je to tato kontura, jež oba rozmlouvající váže kříživou proměnou hudebně, vysvitne v okamžiku zastavení. Tam ticho, v úvodu klavírní věty položené mezi sukcesi fenoménů, se nyní nad prvním uvedením sedmé strofy rozloží jako zvláštní, všeobjímající horizontála: otevřený, volný prostor proudění, jež tu kdesi je, jež prosvítá, jež se ohlašuje v tišivém napínání, pro ticho, jako fenomén akusticky zrcadlivý.

Opakovaná figura jak smuteční zvonek nese poprvé vyslovené vyznání, předbíhající slovem z tohoto ticha okamžik. Hlas skandujícího šepotu se hrouží do ticha, druhý se zastaví v prodlevě. V tom tónu se síla proměnila v slabost, v hrdost která se může jen bát, v pokoru, jež smí doufat. Je to moment milostné katarze, již gesto lyrické, ponořeno do ticha, dojde k nejhlubší bezděčné niternosti: jako v snách, řečeno slovem moravským. Jsou v tom okamžiku přítomni oba, dívka i muž. Gesto vzdání, s nímž podávala plachtičku, přechází do vyznání citu, jenž se zapálil z přemoci krásy na přemoci mužské. Oba byli zaskočeni prudkostí okamžiku: mlčení má tak blízko k šepotu. Jeho nejistota je nejistotou její, její stesk je jeho steskem a jeho naléhající touha se stane její touhou.

Jako v snách se snad událo gesto rukou, jež se dotkly. Jako v snách vyběhne prudký skok k plnému, jasnému hlasu vyznání, vyznávání jeho, vyznávání jejího. Že nyní jeho melodie zní jinak přes doslovné opakování toho, jak zazněla poprvé, není v síle hlasu, v síle návratu. Nic se tu vlastně nevrací. Všechno je jiné.

Zrcadlivý, násobivý sběrný efekt dá svůj lesk a zář blaženosti jak slovem, tak prokomponováním závěru, v němž s poslední strofou a veršem zní stále dvojhlas "moje - tvoje" a slovo zalíbení. Sem posléze vstoupí s posledním vrcholem takřka zapomenuté, jakoby opuštěné elementy z klavírního úvodu: ornamentální obrat zpěvního hlasu, které jako zdáli popostrčí nepatrnou dohru k zjasněnému sice, ale přece jen zřetelně položeným ztemněním tak jedinečně tematizovaných septakordových hodnot odstíněnému poslednímu akordu.

Co ještě dodat? Především přání, abychom poněkud zadrželi překotně

spěchavý soud. Připojme spíš k otazníkům, položeným na počátku výkladu, něco, co se týká Dvořáka i snu. Je čas říci, že sen byl Dvořákovi božským okamžikem. Měl nepochybně jeho zkušenost. Ta je, jak víme, věcí senzibility. Bez jejího naladění nedotkneme se snu ani on nás. Ale i potom zůstává privatissimem, sdělitelným opět jen náznakem enigmatu. Je to jeho povaha.

Chci říci, že píseň může být dotykem snu pro toho, kdo v božský okamžik pocítí rozpínající se perutě touhy po dobru, pravdě a kráse.