

Štědroň, Miloš

## Písně nového Werthera

In: Štědroň, Miloš. *Josef Berg : [skladatel mezi hudbou, literaturou a divadlem]*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1992, pp. 159-169

ISBN 8021005432

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122609>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## PÍSNĚ NOVÉHO WERTHERA

Písňový cyklus Písně nového Werthera poutá pozornost Bergova biografy především jako dílo, do něhož jakoby se promítlo intimno Bergových deníků, sled událostí a pocitů, jak je téměř denně po léta skladatel zaznamenával. Převod takového až „automatického textu“ do stylizované podoby nebývá u Josefa Berga ničím zcela běžným.

František Hrabal ve vydání tohoto svěbytného písňového cyklu pro basbaryton a klavír na vlastní text (1962, tisk SHV, Praha 1965) ne zcela neprávem odvážně srovnal toto dílo Bergova emocionálního života s Janáčkovým Zápisníkem. Zastavujeme se u písňového cyklu z několika důvodů. Především proto, že jde o zjevný průhled do Bergova intimního života. Dále pro výlučné postavení písňového monotematicky pojatého cyklu v Bergově tvorbě, která tíhne především k hudebnímu divadlu a komorní a vokální díla jsou v ní přece jen sporadičtější. A konečně oba předešlé důvody vedou k poněkud odlišné hudební poetice, která stojí za prozkoumání.

Nejprve se pokusím vyložit Písně nového Werthera jako literární dílo. V kontextu české literární vědy je Bergovo dílo těžko zařaditelné. A co je nezařaditelné, je u nás rázem podezřelé. Ano — může jít o literaturu záměrně koncipovanou s vědomím výhody diaspory, odloučení, výlučnosti. Ale také může jít o literátštinu, o jakousi obsedantní záznamovou máni, která se prolíná s výpisky z četby. Posoudit tyto vrstvy v Bergově literárním díle není snadné. Proto nejprve uvádím samotný text Písní nového Werthera:

1. Hle, obraz, který se stal a trval nějakou chvíli. Proměněn v světlo a stín, hnán tím, co člověk nazývá časem. Čehož však nebylo třeba, by se mu dostalo pečeti věčných. Hle, obraz, který se stal.
2. Horký den, slunce. Ode zdi ke zdi jak míčky kličkují paprsky. A ve skle jako za výkladem, la la la la panenka, jež se půvabně dusí v široké sukni panen z porulánu. Cloumá teď řetězem, ten řetěz by kůň neutrh, a sluchátko má kilo. Stojaté slunce do budky se vpilo. A v tuto chvíli já řekl v dálce, v dálce za svým stolem: Musíš víc dýchat. Hlavně hodně dýchej. A ty jsi řekla: Vždyť já dýchám. A porozhlédla jsi se kolem ulic, kdo kráčí a mluvila jsi slova, slova, slova a já je schraňoval na hnízdo lásky své jak pířka ptačí. Hle, obraz, který se stal a trval nějakou chvíli. Proměněn v světlo a stín, hnán tím, co člověk nazývá časem, hnán dál a dál z planety v prostor, obraz oné horké chvíle.

3. Má láska, bohové, však nebojí se kosmu! Vesmíru rozměr hloupě nekonečný tajemný rozměr lásky zvenčí obepne! Zachytí obraz, jenž je na odletu, vrátí se s ním a zasadí jej v srdce mé. Hle, kterak skončí výjev, který se stal: Vteřinu trval v čáře stoleté. Láskou přemožen obraz vrátí se a v slunci nechladnoucím rozkvete.
4. Klasikové a romantikové psávali verše v rozměru písně: „Sah ein Knab ein Röslein stehn, Röslein auf der Heide.“ Pod povrchem ctnostně umírněným kypěla krev a zuřily vášně. Někdy mám pocit, že jsem právě takový a s údivem naslouchám, co vyvádí můj klasicizující jazyk: „S tebou umřít totéž je co žít, o tvé duši přátelsky chci snít.“ Ó, ó, o, o, o, o, o, o, klasikové a romantikové a všichni, kdo do nás vtoukli posvátné alibi pro lásku, vezte vezte, vezte: Beru to vážně.
5. Už hrají kapely, jen mávej, sladká Dulcineo, mávej mi, hubená ručko, já jdu teď do tmy k největším hrdinským činům, zamávej, paní má, jdu se bít ke zlosynům. Zítra ti odevzdám jich zpřerážené meče. Už hrají kapely, asfalt se leskne, mizíš v čínžáku. Vlastně bych do rána na rohu ulic dvou, sladká, měl teď klečet! Už odevzdám ... zítra ... zítra ... zítra ... zítra ...  
hrají kapely... mávej... jdu teď do tmy... Dulcineo... mizíš... zítra ti
6. Slyšíte příběh veliké vášně v tónech, příběh nového Werthera, který se stal mně! Lásky přicházejí a odcházejí, však plyšová medvídci zůstávají. Lásku nelze zničit ani nezničit. Ale má láska je jináčí!  
Hle, příběh, který se stal, hle příběh veliké lásky, hle příběh.
7. Jistoto nejistot! Jež vládneš nezrozenými polibky. Jistoto nejistot! Bosýma nohama, jež ničí mé noci. Jistoto nejistot! Drobnoučkou pěstí, již chtěl bych rozevřít. Hubená slečno nejistoto! Jen jednou, jednou jen moci tě hýčkat. Svět je tak studený! Jednou jen, jak sochař modeloval si s tvými koleny! Jen jednou po širém moři, jen jedenkrát vyplout bez hrází, jistotu jistot všech chválit, lásku, jež nocí nahá se prochází. Jistoto nejistot! Má láska v šatkách z jedenáctiletky, něžností ses tak zřídka podřekla. Tak zřídka na tak mnoho vteřin, které mne vedou zpátky. Vteřiny, dny, roky, vteřiny, dny a roky zůstanou vzadu, Lásko! Lásko! Lásko! Jistoto nejistot!

Recitace: Ona: Cítíš, jak mi tluče srdce? On: Kampak jsi utíkala?

Ona: Na vysoký kopec. On: Co jsi tam viděla?

Ona: Jednoho, který všechno, všechno propásl.

Potud Bergův text. Skladatel napsal k cyklu komentář, který vyšel jako součást předmluvy tištěného vydání:

Písně nového Werthera (1962) neztvárňují přímo slavnou Goethovu fabuli. Romantické zbožnění dívky, jejíž srdce, ne sice s naprostou jistotou, je jinde, nerozhodnost a muka zamilovaného náleží ovšem wertherovskému typu. Písně 1.-3. zachycují jediný okamžik v životě hrdiny: telefonní rozhovor s dívkou, která mu volá z budky kdesi v létém rozpáleném městě. A v tu chvíli já řekl v dálce za svým stolem: Musíš víc dýchat. Hlavně hodně dýchej. A ty jsi řekla: Vždyť já dýchám... Záměrně nepatrný výjev monumentalizuje hrdina do úvah o věčnosti a kosmu, čímž se stává zároveň dojemným i trochu směšným. Ve 4. písni jakoby v jisté, sebe sama popírající a tedy bezmocné ironii nabýval rozvahu: Klasikové a romantikové a všichni, kdo do nás vtoukli posvátné alibi pro lásku, vezte: Beru to vážně. 5. píseň romantizuje večerní rozloučení u dveří čínžáku: Už hrají kapely, jen mávej, sladká Dulcineo, mávej mi hubená ručko, já jdu teď do tmy...

Předposlední částí je klavírní intermezzo, opepřené několika sentencemi o lásce. Závěr, 7. píseň, je výkřikem touhy — a také už docela jasného vědomí wertherovského osudu, který našemu hrdinovi ztrpčí ještě nakonec narážka dívky, upřímná nebo jen koketní, že tomu tak nemuselo být. Snad jen jeho nerozhodnost způsobila, že propálil svoje štěstí, snad právě přemíra citu zavinila nerozhodnost, snad to dívka nevěděla, snad ani vědět nechtěla. Všechny tyto otázky jsou v písniích jen nadhozeny, často spíše hudbou než textem, jehož význam se v hudebním zpracování silně proměňuje, stejně jako se v lidském životě okolnostmi proměňuje smysl událostí.

Tato Bergova poznámka je zřejmě popularizujícím výkladem, který měl přiblížit dílo eventuálnímu zájemci o novou vokální literaturu. Je v ní zdůrazněn wertherovský tón cyklu. Na rozdíl od předlohy je ovšem tento Werther jiný. Především je mnohem méně rozhodný ve věci své lásky a díky naléhavé potřebě být sám a díky neustálému sebezpozorování musí dělit svůj čas mezi idol a sebe, či spíše mezi sebe a idol. Tuto situaci dokáže dobře racionálně analyzovat, je si vědom její bezvýhodnosti a odtud především pramení toto „nové wertherovství“. Je to smutek z lásky, která nemohla zevšednět, protože se nenaplnila. Ostatně zcela v duchu textu cyklu: ... lásku nelze zničit ani nezničit ...

A tak se zdá, že je celý text přes jednotné ladění marnosti vícevrstevnatý. Je v něm několik zjevných patetických míst, která mohou být ironizací tohoto postoje stejně dobře jako snahou o jeho funkční zapojení. Takový už je samotný začátek cyklu: ... Hle, obraz, který se stal ... Návratem k tomuto motivu dostává cyklus jakýsi epický ritornel. Banalita všedního dne a zdánlivě nicotná příhoda je pojednána s emfází, která nás každopádně zarazí či zmate. V prozaickém ději působí básnický slovosled poněkud strojeně a dává ději jakousi bizarnost. Vše je tak obyčejné a fádňí, ale tato banalita je — bůhví proč — vyjádřena jakýmsi téměř strojeným básnickým jazykem (... kolem ulicí kdo kráčí... a já je schraňoval na hnízdo lásky své jak pířka ptačí...). A hned následuje pasáž, která působí až jako póza. Kdo ví, co z patosu 50. let je jednoznačně zparodováno v těch kosmických a filozoficky znějících verších?!? ... Má láska, bohové, však nebojí se kosmu... Nabubřelost tohoto verše, který může být parodií, je ovšem rázem konfrontována s poeticky elegantně vyjádřenou myšlenkou, že ... Vesmíru rozměr hloupě nekonečný tajemný rozměr lásky zvenčí obepne ...

Tento rychlý přechod od patosu k ironizaci, toto balancování mezi vážně míněným a ironizovaným je zde východiskem nového wertherovství. Berg ovšem mívá občas jakési recidivy moralizování. Vidíme je v souvislosti s epickým divadlem a jsou vlastně jakýmsi výkladem a směřováním textu, zbožným přáním, jak má být text pochopen, vysvětlen a hlavně prožit, neboť generace Bergova měla velkou víru v měnitelské poslání literatury, hudby a ostatních umění v soudobém světě. Na začátku 60. let přicházejí tyto recidivy už jen sporadicky, ironie je mnohem častější. Z brechtovské dialektiky je vševládná především jistota nejistot, která je v cyklu vlastně jakýmsi magickým zaklínadlem. Pohrávání si

s goethovským citátem připomíná např. báseň Veliký Kýžal prochází výmarskými parky ze sbírky Ludvíka Kundera Fragment (Ódy, sarkasmy, truchlení — Brno 1967). Je to příbuzná poetika časově souběžné básně, aniž autoři tuto blízkost tušili. Kundera píše: ... Hle, nivy klasiků, klasikou dýše zde každý drobet prsti! Tady prodléval soudruh Goethe a tady soudruh Schiller a všude, všude stáda jejich žen, vějíře jejich žen, tom-boly jejich žen ...

Quijotovský motiv je asi onou vážnou rovinou Berga. Je tím opravdově míněný morálním a moralizujícím reliktem v proudu ironie. Aspoň tak působí v souvislosti s Dulcineou a odchodem hrdiny do tmy k největším hrdinským činům. Dulcinea mizí v činžáku, asfalt se leskne, hrají kapely (jejich zvuk Berga musel fascinovat už od začátku 50. let a třeba i dříve) a do tohoto všedního vidění zní quijotovský patos ... jdu se bit ke zlosynům ... zítra ti odevzdám jich přerážené meče ... (Dokonce ani nechybí ono pateticky jambické jich). A po způsobu kramářské písně se znovu připomíná, že ... slyšíte příběh veliké vášně v tónech, příběh nového Werthera, který se stal mně ... A prostředek kramářského upozorňování je okamžitě vystřídán hlubokými sentencemi, z nichž každá by mohla být motem cyklu: Lásky přicházejí a odcházejí, však plyšovi medvědici zůstávají ... Lásku nelze zničit ani nezničit ...

V závěru cyklu se dere na povrch brechtovská vševládná jistota nejistot. Je to novodobá dialektická obdoba někdejší tiché nebo ananké ... Idol dívky však má právě v závěrečných pasážích hodně konkrétní podobu, která vytlačuje filozofii a rétoriku (... má lásko v šatkách z jednáctiletky, něžností ses tak zřídka podřekla ...)

Rezignace působí tragikomicky, postrádá rozhodnutí a překročení života, jak dozraje u Goetha. Nový Werther sedí ve své pracovně a s dívkou si telefonuje. Strach z jednoznačnosti rozhodnutí je jeho hlavním traumatem. Přesto je dohrání příběhu v rozhovoru obou milenců až goethovské v situaci a prostředí, nikoliv však ve výsledku. Ten je bergovský.

Hudebně je tento složitý a v několika rovinách se odvíjející text pojednán se smyslem pro nalezení adekvátních poloh. Hudba v žádném případě nejde cestou přímého převodu textu, ale často anticipuje situace, které lze vztahovat k textovým relacím, ale které rovněž můžeme chápat jako paralelní hudební komentář.

V 1. části je pro jakýsi strojený a ironický patos uplatněna hudebně technika téměř operního recitativu s melodickými ozvláštňováními. Monotónní, velmi oproštěný klavírní part jen místy zhušťuje recitativní průběh.

Ve 2. části cítíme paralelitu linie hlasu a klavíru — zatímco klavír vytváří plochu stereotypního zvuku s využíváním prodlev, ozvěnových imitací, kvint a přeskupováním pauz, je hlas veden kantabilněji. Dokonce jasně rozlišujeme vzestupně a sestupně budované melodické úseky a jejich eventuální vázanost na měnící se text. V pasáži o telefonátu se mění klavírní faktura na oktávovou. Dvojoktávy ve spojení s kvartovými a kvin-

tovými akordickými sledy jsou pozadím pro vyvrcholení této části — dialogu (Musíš víc dýchat...)

Zde Berg využívá intervalového spojení stoupající velké septimy a klesající velké sekundy. Tento intervalový „ritornel“ je převzat z úvodu 1. čísla (Hle, obraz, který se stal a trval nějakou chvíli):

Kantabilitu podtrhuje i dvojnásobné příbuzné melodické ztvárnění věty vždyť já dýchám — tedy citátu a dialogického prvku v textu:

Vytváření takovýchto novodobých rétorických figur je bergovskou reakcí na janáčkovské nápěvky mluvy, které Josef Berg pochopil jako málokdo z muzikologů i skladatelů jeho i předešlých generací.

2. část vrcholí v bergovských měřících relativně dlouho sestupně koncipovanou kantilénou, jež dotváří situaci po telefonátu (... A porozhlédla jsi se kolem ulicí kdo kráčí a mluvila jsi slova, slova, slova a já je schraňoval na hnízdo lásky své jak pírká ptačí...). Adjektivum ptačí převezme triolový podnět z pasáže o dýchání:

Návrat k výchozí situaci cyklu působivě rámuje číslo a současně je i jakýmsi montážním ritornelem, který vyjadřuje naléhavost celého nicotného a současně subjektivně tak podstatného a důležitého příběhu.

3. číslo je spojením bergovské ironie a sebeironie s křehkou lyrikou milostného vztahu. Má láska, bohové, však nebojí se kosmu... Jako bychom slyšeli Eufrida, do jehož bombastické a fanfárovité melodiky je vloženo emocionální jádro, kterému lze uvěřit. Tajemný rozměr lásky dokáže podle slov této části Vesmíru rozměr hloupě nekonečný zvenci obepnout. Berg hudebně odděluje hlas od klavíru. Zesilující a uvozující gesta klavíru obstarávají janáčkovské kvartakordy v sekundkvartových tvarech. Proti nim a mezi nimi se pne a cappella a ben ritmico přednášená fanfára vystřídaná sekundovou a terciovou melodikou. Spojením s klavírem a jeho kvartakordy pak vznikne kantiléna, kterou toto číslo vyvrcholí a naznačí v textu „hle, kterak skončí výjev, který se stal“ epické zarámování celku a východisko celého cyklu (... Hle, obraz, který se stal).

4. číslo navazuje na předešlé v ironizaci a jde ještě mnohem dál: je jakousi filozofickou i hudební kvintesencí cyklu. Začíná pasáží o klasicích a romanticích, co psávali verše v rozměru písně. Celek působí závažností apostrofy. Podtrhuje to vstupní oktávová melodika podpořená v klavíru kombinací stupnicových běhů a kvartových a kvintových akordů. Toto oslovení klasikové a romantikové je po 6 taktech náhle doplněno přísudkem a apostrofa se mění na větu, po níž následuje dokonce známý schubertovský citát Sah ein Knab ein Röslein stehn se změněným doprovodem, který působí jako stylizace hracího stroju.

$J = 96$   
 psá - va - lí ver - še v roz - mě - ru pís - ně: „Sah ein  
 la melodia signata  
 una corda  
 8

Knab ein Rös - lein stehn, Rös - lein auf der Hei - de.  
 poco espr.  
 xP xP xP xP xP  
 8

Schubertovský motiv je dohrán na bergovskou strunu. Složitost textu podivuhodně kontrastuje s úsporností klavíru a je nesena recitativností, která se postupně mění na kantabilitu, z níž se vyloupne další podoba parafráze Schuberta – tentokrát s Bergovým textem:

„Ste - bou u - mít to léz je co žít, o tré

du - ši přátelsky chci snít." ó

*ff* *lamentoso* *mf*

*feroce*

*sub. ff*

*ire corde*

*P* *x* *P* *x* *P* *x*

První z vrcholů cyklu končí parafrází Bergovy pasáže Vždyť já dýchám. Tentokrát ovšem s textem: Beru to vážně:

Be - ru to váž -

*p* *mf*

*xP* *xP*



*leggero con umore*

*né!*

*p* *pp*

*senza Ped.*

Druhým vrcholem za zlatým řetězem cyklu je 5. číslo. Textově je tato pasáž blízká Eufridovi, ovšem Eufridovi zbavenému vnější situační komiky. Stereotyp melodického gesta jakoby záměrně smazával vrcholy textu. Lakoničnost vokálu vystřídá *ff* risoluto klavíru, které jako by dohrálo a ozřejmilo dalekosáhlost textu.

*ff risoluto*

*f* *P* *x* *P* *x* *P* *x*

*f brillante*

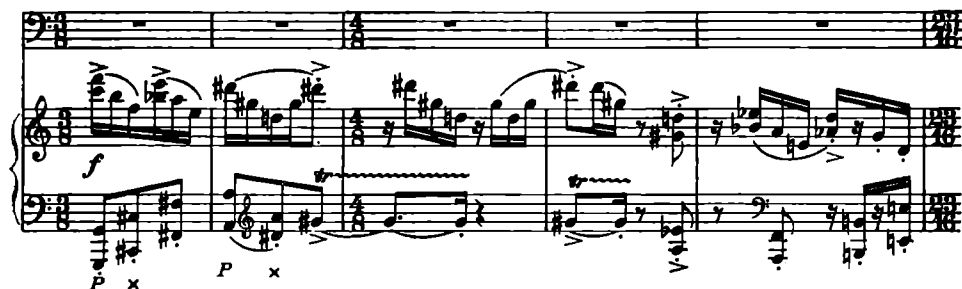
*P* *x* *P* *x* *P* *x*

Koláž, která působí v Eufridovi jako jeden z hlavních prostředků komiky a umožňuje i dovršení zmatku na scéně, je zde naopak spíše montáží bližší akt rozpadu a rezignace, prvek odkládání, prodlužování provizornosti... (Zítřa ti odevzdám... zítřa... zítřa... zítřa... zítřa)

6. číslo — mistrovská katarze cyklu — spojuje patos a ironii vstupního epického rámce (... Slyšíte příběh veliké vášně v tónech). Tato metoda kramářského komentování děje mu dodává dynamismus. Je to metoda živého obrazu, dialogu v monologu, kterou Berg dobře znal z Janáčka. Také u něj jedna postava zastupuje svými nápěvkovými citáty ostatní osoby, a to často mnohem zajímavěji, než kdyby zpívaly samy.

Recitativní je spojeno s lyrickým (to zastupuje vlastně jen legatová sekunda či sekunda a septima) a situaci vyvrchlí typicky bergovská sentence: Lásky přicházejí a odcházejí, však plyšová medviďci zůstávají ... Lásku nelze zničit ani nezničit. A před nástupem Intermezza, které asi vedlo také F. Hrabala ke srovnání cyklu s Janáčkovým Zápisníkem zmizelého, je věta, která je opět bergovsky mnohovýznamná: Ale má láska je jinačí. To může být tragickým zvoláním stejně jako ironickým povzdechem a uvědoměním si situace nebo vysloveně parodujícím výrokem. Uvádím celou situaci před nástupem Intermezza, abych rovněž připomněl i její jistou hudební stylizovanost, která se projevuje v recitativech až nemyslitelnými typy taktů (23/16, 24/16, 38/16, 33/16):

Energico  - 168



*f*  
P x      P x

*f patetico*

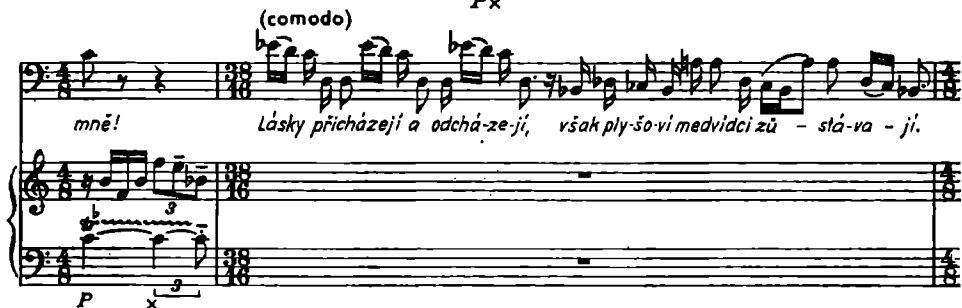
Slyší-te příběh velké vášně vto - nech      příběh nového Werthera, který se stal



P x

(comodo)

mně!      Lásky přicházejí a odchá-ze-jí, však ply-šo-vi medviďci zů - stá-va - jí.



P      x

*mf* *f* (vzletně) *allargando*  
*crescendo*  
 lás - ku nelze zničit a - ni ne-zni-čí-ti. A - le má láska je ji - na - cí !

7. závěrečné číslo se odvíjí na klavírním ostinatu pětitónových shluků, které se blíží klastrům. Brechtovské oslovení jistoto-nejistot tvoří základ celé plochy, která je velmi koncizní a zvukově sjednocená basovou linií. Dominantou čísla a v jistém smyslu i celého cyklu je trojí zvolání Lásko!

*mf* *f* *ff*  
 Lás - - ko! Lás - - ko! Lás - - ko!

*mf* *f* *ff*  
*xP* *xP* *xP* *xP* *xP* *xP* *xP*

Neokázalý a rozpačitý závěr je zcela ve shodě s vyústěním celého cyklu. Recitace dialogu, který vede Ona a On je podbarvena kvartovými akordy klavíru a závěrečné vyústění a odpověď na otázku Co jsi tam viděla? — Jednoho, který všechno propásl. . . zní s konvenčním kvintakordem F dur v osminové podobě, jakoby tím měla být podržena banálnost a obvyklost situace . . .

Ona :

Jed-no-ho, kte-rý všec-ko, všec-ko pro-pá-sl.

Písňe nového Werthera mají zcela zvláštní postavení v Bergově tvorbě. Vznikly v sousedství komorních oper *Odyseův návrat*, *Eufrides před branami Tymén* a *Evropská turistika*. Je však důležitější, že tento cyklus nazírá na svět subjektivně a prismatickým jakéhosi deníku, na který jsme u Berga zvyklí jako na součást pracovního procesu a introspekce. Zřídka kdy se však takto odvíjený až automatický text dostával přímo do umělecké tvorby. A Písňe nového Werthera jsou právě tímto místem setkání naturálního materiálového substrátu zážitků a stylizačního procesu.

