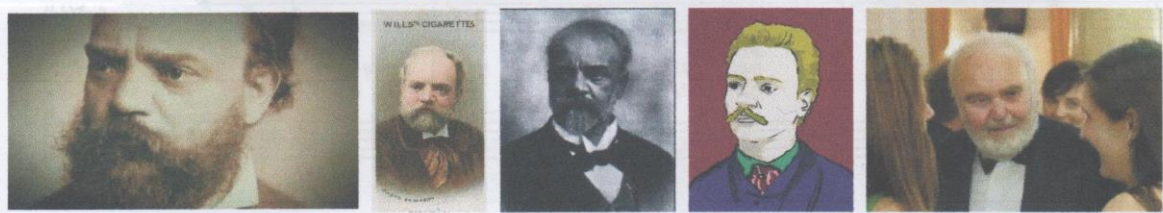
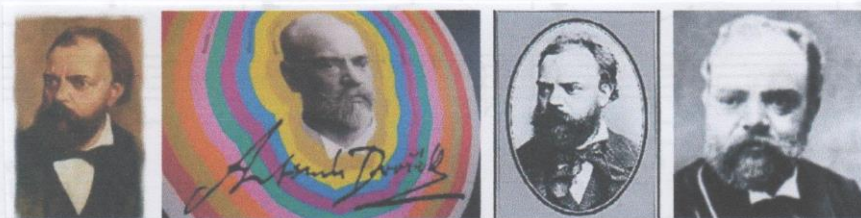


**Interpretační problémy  
ve sborové tvorbě  
ANTONÍNA DVOŘÁKA**



### Antonín Dvořák (1841–1905): Moravské dvojzpěvy, op. 32 a op. 38

Koncertní dvojzpěv jako obdoba sólové písně (na rozdíl od dvojzpěvů, trojzpěvů apod. z oper) se v evropském hudebním životě rozvinul zvláště v 19. století. Navazuje však na tradici starších komorních duet z 18. století. Připomeňme si v této souvislosti např. nádherná dueta Händelova nebo u nás velice oblíbená *Notturna* Josefa Myslivečka. Podobně jako dvojzpěvy Dvořákovy byly i dvojzpěvy dalších velkých osobností 19. století (jako např. Johannes Brahms nebo Felix Mendelssohn-Bartholdy) určeny původně sólovému obsazení. Teprve jejich pozdější sborová provedení naznačila bohatší možnost dlouhých frází, rafinovanějšího a přesvědčivějšího využití dynamických a barevných odstínů i rytmické pregnančnosti.

Podvořákovská duetová literatura, věnovaná převážně ženským hlasům s doprovodem klavíru, uvažovala již pravděpodobně i o sborové interpretaci. To cítíme již např. z *Osmi dvojzpěvů* Zdeňka Fibicha nebo *Dvojzpěvů pro ženské hlasy* Josefa Bohuslava Foerster. Tento žánr však neztratil oblibu ani v 20. století, i když se skladatelé obraceli se svými dvojzpěvy převážně k pěveckým sborům. Jmenujme alespoň namátkou dvojhlasá čísla z půvabných *Deseti zpěvů pro ženský sbor* (s doprovodem čtyřručního klavíru) Josefa Suka, pětidílný cyklus s doprovodem houslí a klavíru *Petrklíč* Bohuslava Martinů, *Moravské dvojzpěvy* Emila Axmana, *Slovácké dvojzpěvy* Jaroslava Kříčky, z díla našich novodobých skladatelů pak např. *Deset poetických duet* Petra Ebena, cyklus *Červnová noc* Ilije Hurníka nebo *Dvojzpěvy na slova moravské lidové poezie* Jiřího Laburdy.

Po Třech duetech pro soprán a tenor, op. 20 z roku 1875 vyhověl Dvořák přání vlastenecky zaníceného obchodníka Jana Neffa a vytvořil v roce 1876 opět na texty ze sbírky Františka Sušila druhou řadu *Dvojzpěvů na texty moravských písní lidových s doprovodem klavíru*, op. 29, která obsahuje pět čísel: 1. *A já ti uplynu*, 2. *Velet', vtáčku*, 3. *Dyby byla kosa nabróšená*, 4. *V dobrým sme se sešli* a 5. *Slavíkouský polečko malý*. Cyklus byl podle Dvořákových údajů napsán pro dva soprány.

Jen krátce poté vznikl znovu podle předlohy ze Sušilovy sbírky III. cyklus, op. 32, tentokrát již pro soprán a alt, který se rozrostl dokonce na řadu deseti dvojzpěvů. Podle pořadí vzniku to byly: 1. *Voda a pláč*, 2. *Holub na javoře*, 3. *Skromná*, 4. *Prsten*, 5. *Vuře, šuhaj, vuře*, 6. *Zajatá*, 7. *Neveta*, 8. *Šípek*, 9. *Život vojenský* a 10. *Zelenaj se, zelenaj*.

Těchto tedy celkem 15 moravských dvojzpěvů patří k nejrázovitějším a nejpoetičtějším projektům Dvořákova hudebního ducha. Jejich působivost tkví v prosté strofické nebo třídlíne přirozeně se rozvíjející formě a v nápadité melodice vyrůstající z ducha lidové hudby, ale vytvářející bez ohledu na původní lidový nápěv písní zcela samostatnou, novou vazbu na jejich text a náladu. Dvořák těží z některých typických znaků moravské hudby, jako jsou velké intervalové skoky, charakteristické sestupy melodie o velkou sekundu nebo některé společné prvky motivické. Harmonický půvab Moravských dvojzpěvů vytváří množství zajímavých modulačních obrátů. Příznačným prvkem kompoziční techniky je zajímavá imitační práce, spojování, proplétání a střídání obou hlasů. Celkový dojem pak korunuje citová hloubka hudby vyrůstající nejen z přímého obsahu textů, ale i z lidové moudrosti a životních zkušeností generací, dokreslujících jakoby v pozadí celkovou atmosféru a kouzlo jednotlivých kontrastních, přitom však slohově jednotných intimně poetických nálad.

Dvojzpěvy op. 29 a 32 úspěšně napomohly proniknutí Dvořákova díla v cizině. Oba cykly vyšly v jednom svazku za přispění J. Neffa ještě před Vánoce 1876. Ne však v původní podobě. Z III. cyklu byly z neznámých důvodů vynechány dvojzpěvy *Vuře šuhaj, vuře* a *Život vojenský*, takže *Dvojzpěvy pro soprán a alt s průvodem piana*, zachovávající původní opusová označení, obsahují celkem 13 čísel v dnes již ustáleném pořadí. (Pořadí čísel op. 29 zůstalo beze změny, čísla op. 32 byla uspořádána nově: 2., 1., 3., 4., 10., 6., 7., 8.).

V roce 1877 vznikly ještě další čtyři dvojzpěvy na moravské lidové texty ze sbírky Františka Sušila, které byly vydány v roce 1879 u N. Simrocka. Pod názvem *Čtyři dueta*, op. 38 je spolu s dvojzpěvem *Život vojenský* a dvojhlasou úpravou moravské národní písně *Na tej naší střeše* vydala Společnost A. Dvořáka v SNKLHU v roce 1955. Jsou to dueta: 1. *Možnost*, 2. *Jablko*, 3. *Věneček* a 4. *Hoře*. I když jsou svým charakterem velice blízká Moravským dvojzpěvům, op. 32, přece jen jejich rafinovanější harmonická struktura i celkový kompoziční tvar potvrzují určitý časový odstup od vzniku Moravských dvojzpěvů a tvůrčí vzestup autorův. Čtyři dueta vytvářejí obsahově i výrazově dostatečně kontrastní

celek, v němž každý dvojpěv působí svým osobitým půvabem: *Možnost* nepravidelnou periodicitou v melodice, *Jablko* atraktivním rytmem, *Věneček* výrazným rytmickým napětím a *Hoře*, které je vrcholným číslem cyklu, nádherně vystavěnou melodickou linkou a bohatými modulacemi vystihujícími bolestný obsah textu.

#### INTERPRETAČNÍ PROBLÉMY

Mezi našimi ženskými a dětskými sbory bychom asi stěží našli takový, v jehož repertoáru by se neobjevil alespoň jeden z Dvořákových dvojpěvů. A právě tak oblíbené jsou např. v Německu, Anglii a mnoha dalších evropských zemích. To však v žádném případě neznamená, že by jejich interpretace neskrývala problémy, právě naopak. Z hlediska *provedení sborem* jde o problémy pěveckotechnické, ale i intonační a deklamační. Z hlediska celkové koncepce skladeb, tedy jejich *sbormistrovského pojetí*, pak jde především o správnou volbu temp, jejich vztahů a způsobů provedení tempových změn v rámci jednotlivých skladeb, případně celého cyklu, o práci s dynamikou a jejím pravdivým dotvořením i o promyšlené, v agogice přirozené, romanticky stylové frázování. Pokud jde o práci s těmito hudebně výrazovými prostředky a o jejich správné využití, představují Dvořákovy dvojpěvy svou širokou nabídkou interpretačních možností doslova školu, kterou by měl každý český sbormistr absolvovat.

Z hlediska pěvecké techniky je třeba se zaměřit především na zvládnutí melodických skoků v rychlejších tempech, zvláště ve staccatu a polostaccatu. Dvořák, jak již bylo řečeno, hýří ve skladbách živějšího tempa nejen skoky kvart a kvint, ale dokonce i skoky septimovými (jako např. ve dvojpěvech *A já ti uplynu*, *V dobrým sme se sešli*, *Holub na javoře*), které často překračují rozsah jednotlivých rejstříků a jejichž provedení vyžaduje dokonalou dechovou oporu a včasnou pěveckou i intonační představu výsledného tónu. Podobnou náročnost představují velké legatové melodické klenby, které můžeme najít např. opět v dvojpěvu *V dobrým sme se sešli* (takt 20–25), Šípek (takt 37–41), nebo *Hoře ze Čtyř duet*. Dobrou pěveckou techniku vyžaduje v rychlejších tempech i provedení ligaturovaných šestnáctinových dvojic, jak je najdeme např. v duetech *Jablko* a *Věneček* z op. 38, případně oktávové portamento z často zpívaného dvojpěvu *Prsten*.

Intonační problémy působí ve většině Dvořákových dvojpěvů vedle běžných úskalí (chromatické postupy, střídavé tóny, vzdálenější spodní i vrchní intervaly) zvláště časté modulace. Jsou však podporovány harmonií klavírního doprovodu, což jejich nebezpečí přece jen zeslabuje.

S častými nedostatky se setkáváme i v oblasti nesprávné, nečeské deklamace. Při interpretaci vokální hudby na lidové texty působí deklamační chyby obzvláště nepřirozeně a sborové provedení je ještě zvětšuje. Aby posluchač rozuměl obsahu skladby, je nucen si text jakoby podvědomě překládat do češtiny, což jej zbavuje možnosti být bezprostředně vtažen do celkového výrazu skladby. Vokální hudba je zpívaná řeč a pro vokální hudbu na lidové texty to platí dvojnásob.

Od dob Smetanových, kdy nastal v českých zemích největší rozkvět sborového interpretačního umění, je vlastně až dodnes u nás uznáván a používán deklamační způsob téměř nerespektující zákonitosti slovní přízvukosti, a dokonce ani délku vokálů. Pro srozumitelnost je však třeba zachovat přirozenou pulzaci textu, respektovat střídání přízvukných a nepřízvukných slabik, hlavní a vedlejší přízvuk a podřídit tuto slovní pulzaci metro–rytmické struktuře příslušné hudby, případně ji kompromisně, za účelem oné přirozenosti a potřebné srozumitelnosti upravit.

V Dvořákových dvojpěvech op. 32 najdeme poměrně často místa, kde instrumentální citění autora převládá nad jeho citěním vokálním. To však lze velmi snadno napravit chápáním hudby ve větších celcích, většinou ve dvoutaktích, v nichž 1. doba druhého taktu ztrácí svou funkci hlavní přízvukné doby. V op. 38 se podobné deklamační problémy objeví jen výjimečně.

Právě tak důležité je zachovávání předepsané délky vokálů. Je třeba proto naučit zpěváky vyslovovat při zachování rytmických hodnot dlouhé slabiky dlouze a krátké krátce. Většina sbormistrů ví, že má-li např. krátká slabika připadající na dlouhou notu vypadat krátce, stačí ji narazit (sforzato) a její délku dodržet. U krátkých slabik na kratší hodnoty používáme na rozdíl od dlouhých slabik jejich vylehčování.

## VOLBA TEMP

Označení temp, jak odpovídá době vzniku dvojzpěvů, je slovní, což poskytuje sbormistrovi poměrně značnou dávku volnosti v jejich výběru. Prvních deset dvojzpěvů op. 32 je v podstatě v sudém metru, devět z nich pak dokonce ve 2/4 taktu (6/8 takt v některých částech dvojzpěvu *Holub na javoře* je možno chápat rovněž jako takt dvoudobý). V označení základních temp se objevuje nejčastěji Allegretto (scherzando) nebo Allegro (scherzando, molto), výjimečně Moderato, Andante nebo Larghetto. Tempa označená jako Allegretto (*A já ti uplynu, V dobrým sme se sešli*), ale i svižnější úseky dvojzpěvů volnějšího tempa označená *Più mosso* (*Velet, vtáčku*), případně stringendo (*Skromná*), nebo naopak volnější části dvojzpěvů, jejichž základním tempem je Allegro, označené *Meno mosso*, nebo *Poco meno mosso* (*Slavikovský polečko malý, Prsten*) nám svým charakterem připomínají polku. A z tohoto nám celkem známého a blízkého tempa by se mohly odvíjet i tempové vztahy uvnitř jednotlivých čísel, ale i tempové kontrasty v rámci cyklu. To se týká v podstatě i volby temp posledních tří čísel op. 32, která jsou shodně v třídobém taktu.

Podíváme-li se na rozlohu jednotlivých dvojzpěvů op. 32 a 38, zjistíme, že se *durata* více než poloviny z nich pohybuje přibližně od 1 do 2 minut, délka zbývajících pak nepřesáhne 3,5 minuty. Jde tedy o drobná dílka, jejichž celistvost nelze narušit velkými tempovými změnami ani přehnanou agogikou, tj. přílišnými *accelerandy*, *ritardandy* nebo neúměrně dlouhými *fermatami*. Právě *ritardandy* zakončenými *fermatou* Dvořák v partiturách svých dvojzpěvů opravdu hýří a sbormistrovi, který se v tomto způsobu interpretace vyžívá, se podaří skladbu jaksepatří rozbít. Příliš velké tempové změny a násilná agogika narušují navíc přirozené napětí skladby a neodpovídají prostotě lidového textu.

Pro formální srozumitelnost jednotlivých skladeb je pak velmi potřebná schopnost návratů k tempům, která se již v předchozím průběhu skladby objevila (části označené *Tempo I.*, a tempo apod.).

## DYNAMIKA

Ve srovnání s tempovými předpisy je původní označení dynamiky v Dvořákových dvojzpěvech mnohem chudší. V partituře najdeme jednak dynamická znaménka určená autorem, ale i dynamiku doporučenou editorem (v zápise je uvedena v hranatých závorkách). Způsob autorova vypracování partitury po dynamické stránce naznačuje její volnější závaznost. Zvláště pak doporučení vydavatele není třeba doslova respektovat. Zápis neobsahuje řadu dynamických znamének charakterizujících očekávanou výstavbu frází. Rovněž některé dynamické změny subito vyplývají spíše z neúplného záznamu než z požadavku autora. V souvislosti s použitými dynamickými značkami bychom rádi upozornili ještě na jednu významnou okolnost. Dynamické pokyny pro interpretaci skladeb z období romantismu a ještě více z období novoromantismu vyžadují velice často neúměrně velké rozdíly krajních dynamických odstínů na malé hudební ploše. Podobná dynamická výstavba hudebních motivů nebo krátkých hudebních frází působí nepravdivě, o to více, jde-li o hudbu na slova lidové poezie. Dnešní interpretační způsob proto tyto příkré dynamické rozdíly, pokud nejde např. o efektní logická subita, většinou omezuje. Zvolená dynamika by měla vždy vyplývat nejen z hudebního tvaru skladby, ale především z jejího textového obsahu.

Dynamického vypracování Dvořákových dvojzpěvů se týká ještě jeden problém – problém dynamické vyváženosti, správné dynamické hierarchie sopránového a altového partu, jejichž úloha se v průběhu skladeb často velice umně střídá.

Je těžké říci, který z Dvořákových dvojzpěvů se zpívá nejčastěji. Uslyšíte-li jméno kteréhokoliv z nich, okamžitě se vám většinou vybaví jeho melodie. Každý má svůj půvab, ale každý skrývá i určitá interpretační úskalí. Podívejme se blíže alespoň na jeden z nich.

**Šípek, op. 32, č. 13**

## VOLBA TEMP

Je zajímavé, že se při interpretaci tohoto dvojzpěvu, který tvoří závěrečné číslo op. 32, vžil velký kontrast obou použitých základních temp. A domníváme se, že pokud klavíristé zvládnou technicky svůj part, další zrychlení prvního tempa tento kontrast často ještě zvětšuje.

Skladbu můžeme rozčlenit do 6 drobných dílů, které mají řadu společných melodických a rytmických znaků.

Jejich tempový plán:

díl a (takt 1–10) – Allegro – ritardando (klavírní úvod),

| : díl b (takt 11 – 19) – Andante e molto cantabile,

díl c (takt 20–32) – Poco più mosso – poco a poco ritardando,

díl d (takt 33–41) – Andante, quasi Tempo I.,

díl e (takt 41–46) – Più mosso, : |

díl f (takt 47–54) – Andante (klavírní závěr – takt 52–54 jakoby uzavírá za celým příběhem i celým cyklem typickou „dvořákovskou“ oponu).

Při volbě temp bychom měli vycházet z tempa Poco più mosso (takt 20). Vzhledem k obsahu textu by nemělo být příliš rychlé a mělo by se spíše agogicky rozvíjet.

Klavírní úvod – Allegro (takt 1–10) a klavírní úvod 2. sloky – Più mosso (takt 41–46) je vybudován z podobného hudebního materiálu jako zmíněné Poco più mosso (takt 20–30), a neměl by proto přinášet výrazně odlišný tempový život, jak se většinou stává (počáteční tempo  $\text{♩} = \text{asi } 160$ ). Jeho ritardando musí tempově připravit přirozený nástup sboru.

Andante e molto cantabile se obvykle a podle našeho názoru správně, interpretuje spíše Moderato. Převaha čtvrtového pohybu by působila ve volnějším tempu asi fádně. Tento pohyb navíc přímo vybízí k využití agogiky (počáteční tempo  $\text{♩} = \text{asi } 92$ ).

#### D Y N A M I K A

Hlavní dynamický vrchol: 38. takt (2. sloka).

Vedlejší dynamické vrcholy (seřazení podle významu):

1. 38. takt (1. sloka);

2. 51. takt;

3. 27. takt (1. a 2. sloka).

Dodržení dynamického předpisu v dílu b působí velice efektně: první pětitaktí bez očekávané dynamické vlny, klidně, další čtyřtaktí pak s plynulou, výraznou dynamickou klenbou a s měkkým důrazem na 2. době 17. taktu.

Jisté nebezpečí skrývá rychlejší díl c. Je třeba jej vystavět s potřebným agogickým napětím a plynulým narůstáním dynamiky, vycházející vlnovitě z 1. dob třístupňových vzestupných motivů (nevyrázet 3., melodicky nejvyšší doby), s malým dynamickým uklidněním v 23. taktu, až do vrcholu fráze v 27. taktu. 24. takt nevrací tedy dynamiku do výchozího *p* 20. taktu, jak je uvedeno v partituru.

V období romantismu a často i v současné interpretaci romantických skladeb se podobná sforzata jako se objevují v notovém zápise 27.– 29. taktu („pla-ka-lo“) obvykle přeháněla. Připomeňme si např.:

B. Smetana: Česká píseň – „...jindy žalem se odívá...“, nebo

B. Smetana: Západ slunce – „...a jako kámen **těžké** srdce moje“ apod.

Současná interpretace je realističtější, pravdivější.

Pečlivě je třeba vypracovat nádhernou melodickou klenbu hlavního vrcholu skladby (takt 38–41) a v 50. taktu závěrečného Andante připojit soprán tak, aby vyrostl ze zvuku altu (koncovou půlovou notu je nutné „posadit“ přesně do plynulého decrescenda).

Menší melodický, poněkud stereotypní pohyb altu ve společném dvojhlasu mu přisuzuje v dynamické hierarchii hlasů většinou méně významnou úlohu. Výrazně se však prosazuje v závěru dílu d, kdy bohatým pohybem s využitím chromatických průchodných a střídavých tónů pomáhá připravit hlavní vrchol skladby a jeho následné uklidnění.

#### F R Á Z O V Á N Í A D E K L A M A C E

Jak je vidět již z klavírního úvodu, Dvořák si přeje výrazové vynášení melodických vrcholů frází (takt 3, 5, v 8. taktu je zdůrazňuje i sforzatem), které připadají na 2. taktové doby. Ve vokálním partu se tento požadavek objevuje např. v 17. taktu v sopráně, nebo v dílu d (Andante, quasi Tempo I.) v 34. a 38. taktu téhož hlasu, kde částečně vyplývá i ze sudého členění textu v rámci třídobého zápisu. (Tato

sudá pulzace však nesmí být příliš výrazná, je třeba ji v taktech 33–38 chápat spíše jako spojení 4 + 2 čtvrtových not.

Důležité je také podobné spojení (4 + 2 čtvrtové noty) v 47.–48. taktu sólového altu, s malým zdůrazněním 2. doby v 48, a 1. doby v 49. taktu.

Z hlediska deklamace si je třeba všimnout drobných změn vyplývajících z textu 2. sloky.

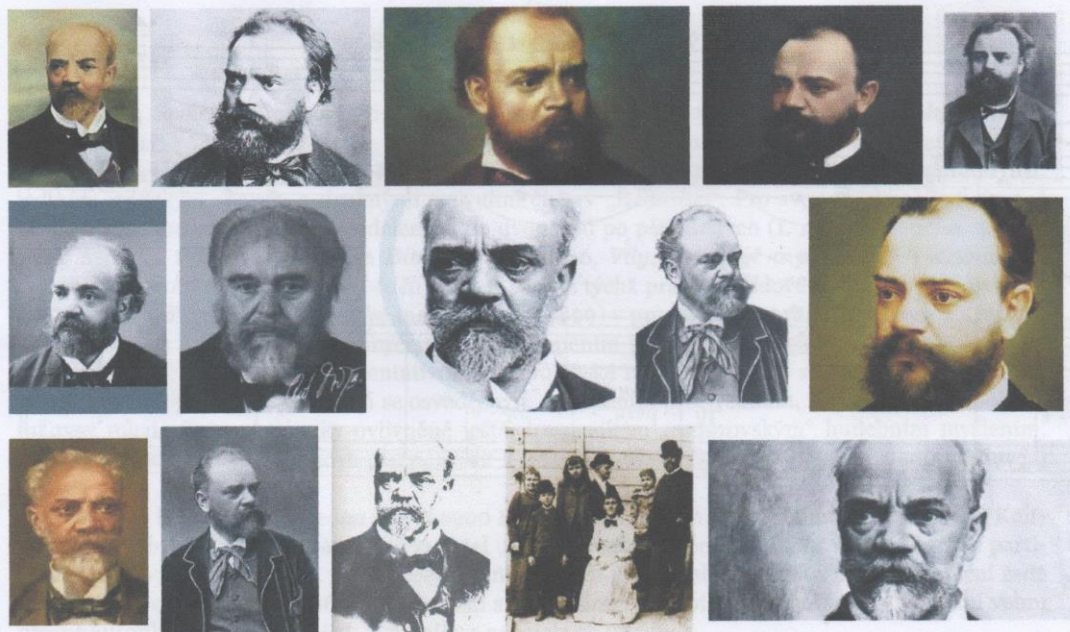
#### DIRIGENTSKÉ PŘÍKLADY

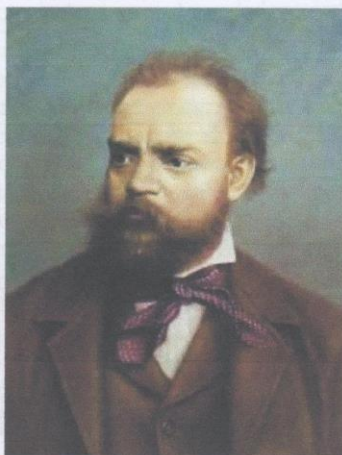
Dirigentské provedení nepřináší z hlediska taktovací techniky v podstatě žádné problémy, o nichž bychom nehovořili v příslušných kapitolách I. dílu publikace Sborový zpěv a řízení sboru: můžeme využít např. lomené gesto při naznačování ligaturovaných dvojic osminových hodnot, dělené gesto při ukazování tečkovaných rytmů, seznámili jsme se způsobem dirigování náhlých tempových změn (nástupy Poco più mosso a Più mosso) i s dynamickým taktováním (sem patří např. včasná příprava ruky k výše zmíněnému naznačení důrazu na 2. dobu apod.).

Pro dobrou souhru s klavírem je nutné většinou udat gestem požadované počáteční tempo klavírního úvodu, sledovat jeho průběh drobným, nenápadným pohybem a vést zřetelněji až závěrečný 9–10 takt – ritardando před nástupem sboru. Tato poznámka se týká i dalších samostatných klavírních míst.

#### Úkoly:

1. Chcete-li složit maturitu z romantické interpretace, pokuste se postupně analyzovat všechny Dvořákovy dvojzpěvy, op. 32 a op. 38, porovnejte své názory s dostupnými nahrávkami a vyvoďte z tohoto srovnání hodnotící závěry.
2. Pokuste se o slovní formulaci výsledků svých interpretačních analýz a jejich zdůvodnění.
3. Vyberte tři z charakterově kontrastních dvojzpěvů op. 32, nebo celý cyklus op. 38 a nastudujte jej samostatně se sborem, z paměti, podle svých interpretačních představ. (K dirigování nahrávky Čtyř duet, op. 38 můžete použít i jejich záznam na přiloženém CD.)
4. Staňte se porotcem sborové soutěže a analyzujte a zhodnoťte čtyři různá provedení (studiové nahrávky dívčích a ženských sborů) skladby Šípek.





### Antonín Dvořák (1841–1905): Napadly písně

Cyklus pěti smíšených sborů „V přírodě“, op. 63 z roku 1882 patří svým půvabem i technickou přístupností k nejznámějším dílům „klasické“ české sborové literatury věnované smíšeným sborům. První z této pětičky, sbor „Napadly písně“ na verše Vítězslava Háška, se stal dokonce jakousi hymnou českých pěveckých sborů, zpívanou společně při různých sborových setkáních a festivalech a objevuje se i jako povinná skladba na domácích mezinárodních sborových soutěžích (např. Pražské dny sborového zpěvu „PRAGA CANTAT“).

#### ZÁKLADNÍ KONCEPCE SKLADBY

Skladbu můžeme rozčlenit do pěti dílů: *a1* (takt 1–8), *a2* (takt 9–16), *B1* (takt 17–32), *B2* (takt 33–48), *c* (takt 49–53).

#### NĚKTERÉ INTERPRETAČNÍ ZMĚNY OPROTI ZÁPISU

##### Rytmický zápis

V taktech 19, 34 a 23, 24 se snaží Dvořák vyjádřit potřebnou lehkost výslovnosti čtvrtvých not jejich zápisem ve tvaru osminových not s osminovými pomlčkami. Dodržení originálního zápisu by však vyznělo zcela nepřírodně a příliš tvrdě.

##### Dynamický předpis

Kontrast v základní dynamice některých opakovaných částí je třeba zvýraznit i vzhledem k textovému obsahu; jiné, příliš příkré dynamické změny zmírnit, změkčit a vytvořit plynulejší dlouhodeché dynamické vlny (podrobněji v návrhu dynamické výstavby skladby). O určité volnosti při práci s dynamikou ve skladbách A. Dvořáka píšeme ve 3. kapitole II. dílu publikace.

#### NÁVRH VOLBY TEMPA

♩ = 72 – 76, s typickou proměnlivou romantickou agogikou.

D Y N A M I K A

Hlavní dynamický vrchol: začátek 51. taktu.

Vedlejší dynamické vrcholy (seřazení podle významu):

1. začátek 43. taktu;
2. začátek 27. taktu;
3. začátek 15. taktu.

Dynamika jednotlivých dílů:

a1: *p* – *mp*, a2: *pp* – *mf*, B1 (takt 17–24): *p* – *mf*; (takt 25–32): *p* – *poco f*, B2 (takt 33–40): *pp* – *mp*; (takt 41–48): *p* – *f*, c: *pp* – *f*.

Zápis návrhu dynamického průběhu skladby:

a1

a2

B1

B2



**Poznámky:**

1. V zápise jsou uvedeny i značky, které podle vžitých pravidel vyplývají z použití *crescenda* nebo *decrescenda* (zesílení nebo zeslabení do nejbližšího dynamického stupně).
2. Dynamická hierarchie hlasů vyplývá z jejich významu. C.f. přináší po celou délku skladby S, proto jej nesmějí ostatní doprovodné hlasy ani jako celek, ani samostatně v některých melodicky nebo rytmicky výraznějších kontrapunkticky vedených takttech překrývat. Jejich dynamika pouze ozvláštňuje charakter samostatného pohybu (např. B – 18. nebo 27. takt, T – 20. nebo 50.–52. takt, A – 4. nebo 12. takt), případně jeho jemné synkopické důrazy.

## FRÁZOVÁNÍ A DEKLAMACE

Osmitaktové díly *a1*, *a2*, právě tak jako šestnáctitaktové díly *B1*, *B2* by měly tvořit kompaktní celky. Celistvost dílu *a1* podpoří oproti nádechům v S, T a B propojení 4. a 5. taktu v A (podobně v části *a2* propojení 12. a 13. taktu). Velmi důležitá je rovněž správně vytvořená dynamická klenba (návrat do výchozí dynamiky je teprve na konci dílu *a1*).

Pro části *B1*, *B2* je pak k dosažení kompaktnosti a napětí fráze nutné celosborové propojení 24.–25. a 40.–41. taktu.

Odlišné frázování v ženských a mužských hlasech je třeba provést v 44. taktu. Zatímco T a B postupuje v základních krocích třídobého metra, S a A provede po půlové notě výraznější césuru se společnou měkkou výslovností koncové konsonanty slova „den“ a po přesné artikulaci následujícího vokálu „a“ dokončí již plynule celou frázi.

Ještě výraznější césuru je třeba použít před zdvihem závěrečného čtyřtaktí.

V takttech 29 – 30 jdou S a B proti A a T jakoby ve třech 2/4 takttech (toto dvojtaktí je vhodné nacvičit v uvedených dvojicích samostatně).

Pokud jde o správnou deklamaci, je třeba dbát především na přirozenou výslovnost krátkých slabik připadajících na delší hodnoty, nejčastěji ve spojení půlová + čtvrtvá nota (např. **du** – ši, **ro** – sy, **lu** – na) a odlehčování 3. dob v těchto rytmech. Pečlivě je nutné artikulovat také dvojí „č“ v sousedních slovech „pláč, či“.

O provedení taktů 19, 35 a 23, 24 jsme se zmínili již výše. Poměrně bohatý kontrapunkt nás vede k použití tzv. „sbormistrovského textu“, který je v partituru vyznačen podtrženě. Připomínáme jen, že hlas, jehož text sbormistr vyslovuje, musí sledovat výraznějším gestem některé ruky, nebo alespoň očima.

V kontrapunktu všech hlasů je textově nejsložitější závěr dílu *B2* (takt 44–48), zvláště basový part.

## DIRIGENTSKÉ PŘEVEDENÍ

Lyrický text i jeho hudební ztvárnění nás vedou k převážnému používání základního legatového pohybu, dvojice osmin pak naznačujeme většinou měkkým lomeným gestem. Dělené gesto můžeme použít při zvýraznění osminového pohybu před dynamickými vrcholy a v takttech s tečkovaným rytmem (takt 20 a 36 – dělené gesto 3. doby s mělkým obloučkem a addukcí zápěstí vyjádří lépe dlouhou slabiku připadající na poslední osminu).

Využijeme rovněž získaných dovedností v osamostatnění paží, např. v 2. a 3. taktu slučuje levá ruka půlovou notu na 1.–2. dobu do jednoho pohybu, zatímco pravá ruka diriguje třídobé schéma; ve 4. taktu naznačuje levá ruka společný nádech S, T a B, pravá ruka diriguje třídobé schéma a addukcí zápěstí připomíná propojení altů s 5. takttem apod.

**Úkoly:**

1. Promyslete a odůvodněte svůj návrh interpretace zbývajících částí cyklu „V přírodě“: 2. *Večerní les rozvázal zvonky*, 3. *Žitné pole*, 4. *Vyběhla bříza bělička*, 5. *Dnes do skoku a do písničky*. Bude-li vaší představě vyhovovat interpretace některé z částí cyklu uvedených na přiloženém CD, zadiriguje si ji podle tohoto záznamu.
2. Posuďte sbormistrovské výkony při dirigování nahrávky 1. a 5. části cyklu. (Ukázky jsou na přiloženém DVD uvedeny vždy v dvojím provedení, které umožní všimnout si též osobitých rozdílů v dirigentské technice.)

# ŠÍPEK

Antonín Dvořák  
Moravské dvojzpěvy op. 32

Allegro

Andante e molto cantabile

1 Šíp div-ě na trá-vi ná-čku ze-le-ou, Ne-moh-la jí na-zít  
2 Né-ře-haj má-je vzi-mě, mo-že křa-ť sa zhy-ně, Né-ře-haj má-je vzi-mě,  
1 Mit-ten erd' die Blü-ter nicht, wost' ich' ein' nich' ge-schick't, Mit-ten erd' die Blü-ter nicht,  
2 Brak' nich' co-ž Brak' ter' nicht, wost' ich' ein' nich' ge-schick't, Brak' nich' co-ž Brak' ter' nicht,  
1 Light is a danc'ed tripp' both, I must soon fade, I must soon fade,  
2 Pluck it a sun-ter's day, I must soon fade, I must soon fade,  
1 Šíp div-ě na trá-vi ná-čku ze-le-ou, Ne-moh-la jí na-zít  
2 Né-ře-haj má-je vzi-mě, mo-že křa-ť sa zhy-ně, Né-ře-haj má-je vzi-mě,  
1 Mit-ten erd' die Blü-ter nicht, wost' ich' ein' nich' ge-schick't, Mit-ten erd' die Blü-ter nicht,  
2 Brak' nich' co-ž Brak' ter' nicht, wost' ich' ein' nich' ge-schick't, Brak' nich' co-ž Brak' ter' nicht,  
1 Light is a danc'ed tripp' both, I must soon fade, I must soon fade,  
2 Pluck it a sun-ter's day, I must soon fade, I must soon fade,

Andante e molto cantabile

Andante, quasi Tempo I.

1 Na- de- šlo tam- si- pek, na- tyjn' šíp- ku kvi- tek,  
2 U- tr- h- m- omě- z- ja- ra, mo- je- ja- křa- sa- sta- la,  
1 Du- sok- se- na- d- no- žig- řit- ra- se- na- sieh- stěh-  
2 Brak' nich' co-ž Brak' ter' nicht, wost' ich' ein' nich' ge-schick't, Brak' nich' co-ž Brak' ter' nicht,  
1 Snow- die- eis- pe- led- her- wost- when- she- is- pied- a- rose,  
2 Pluck- me- in- spring- time- dear- spring- ro- ses- have- no- peer-  
1 Na- de- šlo tam- si- pek, na- tyjn' šíp- ku kvi- tek,  
2 U- tr- h- m- omě- z- ja- ra, mo- je- ja- křa- sa- sta- la,  
1 Du- sok- se- na- d- no- žig- řit- ra- se- na- sieh- stěh-  
2 Brak' nich' co-ž Brak' ter' nicht, wost' ich' ein' nich' ge-schick't, Brak' nich' co-ž Brak' ter' nicht,  
1 Snow- die- eis- pe- led- her- wost- when- she- is- pied- a- rose,  
2 Pluck- me- in- spring- time- dear- spring- ro- ses- have- no- peer-

Andante, quasi Tempo I.

a tempo

1 Kvi- tku, mi- ly- kvi- tku, ja- te- be- u- tr- h-  
2 U- tr- h- m- omě- z- ja- ra, mo- je- ja- křa- sa- sta- la,  
1 Ros- lein- die- Blü- ter nicht, wost' ich' ein' nich' ge-schick't,  
2 Brak' nich' co-ž Brak' ter' nicht, wost' ich' ein' nich' ge-schick't,  
1 Blos- som- in- spring- time- dear- spring- ro- ses- have- no- peer-  
2 Pluck- me- in- spring- time- dear- spring- ro- ses- have- no- peer-  
1 Kvi- tku, mi- ly- kvi- tku, ja- te- be- u- tr- h-  
2 U- tr- h- m- omě- z- ja- ra, mo- je- ja- křa- sa- sta- la,  
1 Ros- lein- die- Blü- ter nicht, wost' ich' ein' nich' ge-schick't,  
2 Brak' nich' co-ž Brak' ter' nicht, wost' ich' ein' nich' ge-schick't,  
1 Blos- som- in- spring- time- dear- spring- ro- ses- have- no- peer-  
2 Pluck- me- in- spring- time- dear- spring- ro- ses- have- no- peer-

a tempo

Poco più mosso

1 po- ro- su- stu- de- om- po- lů- ce- cho- di- lo- za- lost- ně- pla- ku- lo-  
2 dy- šlu- ne- tly- pe- čer- ná- ty- haj- má- je- vzi- m- má- je- vzi- m- má- je- vzi- m-  
1 Mit-ten erd' die Blü- ter nicht, wost' ich' ein' nich' ge-schick't, Mit-ten erd' die Blü- ter nicht,  
2 Brak' nich' co-ž Brak' ter' nicht, wost' ich' ein' nich' ge-schick't, Brak' nich' co-ž Brak' ter' nicht,  
1 Tears- in- a- round- a- las- fruit- less- her- vi- sit- there- tears- flow- down- her- cheeks- fair-  
2 pe- tal- deep- at- your- feet- Throck- a- a- wost- ter- day- I- must- soon- fade- a- - -

Poco più mosso

poco a poco ritard

1 Po- lů- ce- cho- di- lo- za- lost- ně- pla- ku- lo-  
2 Né-ře-haj má-je vzi-mě, mo-že křa-ť sa zhy-ně, Né-ře-haj má-je vzi-mě,  
1 Mit-ten erd' die Blü- ter nicht, wost' ich' ein' nich' ge-schick't, Mit-ten erd' die Blü- ter nicht,  
2 Brak' nich' co-ž Brak' ter' nicht, wost' ich' ein' nich' ge-schick't, Brak' nich' co-ž Brak' ter' nicht,  
1 Tears- in- a- round- a- las- fruit- less- her- vi- sit- there- tears- flow- down- her- cheeks- fair-  
2 pluck- it- a- sun-ter's- day- I- must- soon- fade- a- - -

poco a poco ritard

Più mosso

1 nu-  
2 la-  
1 sein-  
2 hat-  
1 hat-  
2 peer-  
1 nu-  
2 la-  
1 sein-  
2 hat-  
1 hat-  
2 peer-

Più mosso

Andante

3 mo- je- ja- křa- sa- sta- la-  
2 dann- bleibt- mei- ne- Schö- n- heit-  
3 spring- ro- ses- have- no- peer-  
3 U- tr- h- m- omě- z- ja- ra, mo- je- ja- křa- sa- sta- la-  
1 Brak' nich' co-ž Brak' ter' nicht, wost' ich' ein' nich' ge-schick't,  
2 Pluck- me- in- spring- time- dear- spring- ro- ses- have- no- peer-

Andante

# V PŘÍRODĚ

## 1. NAPADLY PÍSNĚ

ANTONÍN DVOŘÁK op. 63  
(1841 - 1904)

Andante

Soprán  
Na-pa-dly pís - ně v du - ši mou, ne-za-vo-  
Alt  
Na-pa-dly pís - ně v du - ši mou, ne-za-vo-  
Tenor  
Na-pa-dly pís - ně v du - ši mou, ne-za-vo-  
Bas  
Na-pa-dly pís - ně v du - ši mou, ne-za-vo-

lá - ny, zne - na - dá - ní, ja - ko když ro - sy  
lá - ny, zne - na - dá - ní, ja - ko když ro - sy,  
lá - ny, zne - na - dá - ní, ja - ko když ro - sy  
lá - ny, zne - na - dá - ní, ja - ko když ro - sy

na - pa - dí po sté - blo - ka - de - řa - vě  
ro - sy na - pa - dí po sté - blo - ka - de - řa - vě  
na - pa - dí po sté - blo - ka - de - řa - vě  
na - pa - dá po sté - blo - ka - de - řa - vě

pláče, či pláče mé du - še u - se - da - vý -  
pláče, či pláče mé du - še u - se - da - vý -  
pláče, či pláče mé du - še u - se - da - vý -  
pláče, či pláče mé du - še u - se - da - vý -

Však ro - su lu - na zro - di - la,  
Však ro - su lu - na zro - di - la,  
Však ro - su lu - na zro - di - la, a ne - ni,  
Však ro - su lu - na zro - di - la,

a ne - ni, ne - ni pís - ním v du - ši stá - ní  
a ne - ni, ne - ni pís - ním v du - ši stá - ní  
a ne - ni pís - ním v du - ši stá - ní  
a ne - ni, ne - ni pís - ním v du - ši stá - ní

strá - ni, Kol se to mi - há per - la - mi,  
strá - ni Kol se to mi - há per - la - mi,  
strá - ni Kol se to mi - há per - la - mi,  
strá - ni Kol se to, kol se to mi - há per - la - mi,

i ci - tím dech tak mla - dý,  
i ci - tím, ci - tím dech tak mla - dý,  
i ci - tím dech tak mla - dý, tak mla - dý,  
i ci - tím, ci - tím dech tak mla - dý,

zdra - vý, že ne - vim, zda jsou ra - dost má, či  
zdra - vý, že ne - vim, zda jsou ra - dost má, či  
zdra - vý, že ne - vim, zda jsou ra - dost má, či  
zdra - vý, že ne - vim, zda jsou ra - dost má, či

te - kou co slast a sl - za má, a den l a  
te - kou co slast a sl - za má, a den a  
te - kou co slast a sl - za má, a den se  
te - kou co slast a sl - za má, a den se

den se chy - stá ku svi - tá - ní, a  
den se chy - stá ku svi - tá - ní, a  
chy - stá ku svi - tá - ní, a  
chy - stá ku svi - tá - ní, a

den se chy - stá ku svi - tá - ní, a  
den se chy - stá ku svi - tá - ní, a  
den se chy - stá ku svi - tá - ní, a  
den se chy - stá ku svi - tá - ní, a