

Zdeněk Lukáš (1928 – 2007)

ŽENSKÉ SBORY (charakteristika a interpretace)

Sborová tvorba Zdeňka Lukáše je velmi bohatá a tvoří významnou součást jeho skladatelského díla. Její počátky souvisejí s jeho sbormistrovskou činností. Jak sám říká, nikdy ho ne bavilo být sborovým zpěvákem. Zpěv byl sice jeho láskou, učil se zpívat u paní Kejřové z Národního divadla a později, během vojny, u Karla Bermana, ale neměl prý od přírody potřebný „fundament“. Raději tedy sbory vedl a pro ně i intenzivně upravoval a komponoval. Na učitelském ústavu a během vojny to byl mužský sbor.

A protože sloužil v Plzni, přivedla jej sbormistrovská činnost po vojně do Plzeňského rozhlasu, kde dostal za úkol vytvořit smíšený sbor. A tak vznikla Česká píseň, v jejímž čele stál od roku 1954 téměř 20 let. V sedmdesátých letech řídil Dívčí Desítku Československého státního souboru písní a tanců a pro její potřebu napsal zase řadu ženských a dívčích sborů.

Sbormistrovská činnost umožnila Lukášovi ověřit si v praxi to, co ve sborové sazbě dobře zní, naučila jej vokálnímu hudebnímu myšlení, ale i to, že zpěvák neprofesionálního sboru nesmí při zpěvu nikdy ztrácet pocit radosti a štěstí, a neměl by být proto při interpretaci zatěžován složitými technickými problémy. Jen tak může totiž plně vychutnat a prožít hudební výraz skladby a pravdivě oslovit své posluchače. Lukáš sám o tom říká: „Kdysi, jako zpěvák, jsem nesnášel skladatelovy vymyšlené, rádo by originální, mnohdy nezpěvné kroky. A tak jsem s tím nikdy nechtěl trápit ani sborové pěvce. Vždyť disonantní akordy lze vytvořit logickým a zpěvným způsobem vedení jednotlivých hlasů. Všechno je dáno, i to, že po staletí je nám bytostně dán do duše kvintakord. Kolik různých směrů tu bylo a kolik krásy vzniklo jen pomocí těch sedmi tónů durové nebo mollové stupnice. A lidský hlas je zvláštní hudební nástroj, který nemá ani klapky ani klávesy, po jejichž stisknutí se ozve požadovaný tón. Zpěv je nej-přirozenější lidský hudební projev, který je fyziologicky nejvíce spjat s tradicí. A posunutí do jiného, modernějšího výrazu ponechávám nástroji. Mám-li touhu (a mám ji často) vyjádřit se jinak, vyjádřit jiné tvůrčí pochody, tak napíšu třeba smyčcový kvartet nebo symfonii. Ale zpěv – podle mne – by měl zůstat zpěvem v nejširším slova smyslu, bez někdy trapných vlivů instrumentálních.“

V době, kdy se Lukáš nevěnoval pravidelné sbormistrovské činnosti, se staly inspiračními zdroji jeho nové sborové tvorby úzké kontakty s našimi i zahraničními pěveckými sbory a jejich sbormistry. Tradiční úspěšnost jeho sborových skladeb u posluchačů i interpretů vedla k tomu, že každý chtěl zpívat něco od Lukáše. A tak vznikají nové skladby pro dětské, dívčí, ženské, mužské a smíšené sbory, skladby psané sborům „na tělo“, ale nacházející přitom široké uplatnění v celé naší sborové oblasti, skladby pro soutěže a festivaly, ale i jen tak, pro radost.

Přehlédneme-li celé dosavadní Lukášovo sborové dílo (a pomineme-li přitom stovky jeho nádherných, stylově čistých úprav lidových písní pro všechny typy sborů), zjistíme, že největší pozornost přece jen věnoval sborům smíšeným a ženským, resp. dívčím. O něco menší podíl tvoří skladby pro sbory dětské a ještě menší pro sbory mužské. Vyplývá to patrně jednak ze zmíněné sbormistrovské praxe, ale pravděpodobně i z bohatších zvukových možností smíšeného sboru, větší technické i výrazové vspělosti sborů dospělých (a v době plného rozkvětu

středních pedagogických škol i jejich sborů dívčích), a tím i z možnosti neomezenějšího uplatnění kompozičních a obsahových nároků na interpretaci díla.

Z hlediska předlohy bychom mohli rozdělit více než třicet Lukášových skladeb a cyklů pro dívčí a ženské sbory do tří skupin:

Prvou tvoří sbory na slova lidové poezie, jako jsou např. *Věneček, Kravarky, Čepení, Hejdum dá, Kalendář, Holoubci, Zaříkání milého, cyklus Máj, Škádlivky, Myslivecké písně nebo dvojsbor Zpívejte, ptáčkové*.

Druhou velkou skupinu tvoří skladby na texty českých básníků. Společnou krevní skupinu nachází Lukáš u Dagmary Ledecové (*Návraty, Svatba, cyklus Jak by kdosi krásně hrál*), Václava Fischera (*Písně letních dnů a nocí, Titul člověčí, Strom života*) a Markéty Procházkové (*Zpěv zpěvů, Poselství hudby*). Mezi jeho básníky se objevuje ještě Milan Kundera (*Dvě písně*), Jaroslav Seifert (*Pro lásku*) a Karel Šiktanc (*Píseň o lidském srdci*). Všimněme si v této souvislosti, že Lukáš nikdy nehledal tendenční témata zaručující slavnostní provedení a rozhlasovou nahrávku, ale motivy, které mu byly bytostně blízké – lásku k člověku, lásku k hudbě, lásku k přírodě.

A konečně třetí skupinu, pokud jde o výběr textu, tvoří skladby na latinská slova, a to jednak z oblasti duchovní hudby (*Missa brevis, Lucerna Domini, Gaudete et exultate*), nebo z oblasti středověké studentské milostné poezie (*Cantus studiosus, Miserere mei, Quot sunt apes, Quam pulchra es*), případně text Horatiův (*Amicitia*).

Před několika lety jsem na tomto místě hovořil o ženských a dívčích sborech Petra Ebena. Je zajímavé, že Petr Eben ve své tvorbě pro tento typ sborů vlastně nikdy nepoužil čtyřhlas. Všechny jeho ženské sborové skladby jsou tříhlasé. Z tohoto hlediska nacházíme u Lukáše větší zálibu ve čtyřhlasu. Ženský čtyřhlas mu totiž dovoluje vedle oblíbených postupů krajních hlasů v paralelních oktávách i květnatější řeč jeho právě tak oblíbených „ozvěň“ i pestřejší možnost dialogu mezi dvojicemi sopránů a altů, případně mezi sólovým hlasem a zbývající hlasovou trojicí. Prostší tříhlas nalezneme spíše v cyklických zpracováních lidových písní (*Škádlivky, Myslivecké písně*), ve skladbách dívčího charakteru a cappella nebo s doprovodem (*Písně letních dnů a nocí, Máj, Jak by kdosi krásně hrál, Otep myrhy, Amicitia, Cantus studiosus*), případně ve skladbách, v nichž ženský trojhlas doplňuje sólový baryton (*Missa brevis, Lucerna Domini*).

A cappellovou formu používá Lukáš častěji u ženského čtyřhlasu (*Věneček, Čepení, Quot sunt apes, Svatba, Zpěv zpěvů, Strom života, Titul člověčí, Gaudete et exultate*). Z trojhlasých jsou to pak v podstatě pouze cykly lidových písní (*Škádlivky, Myslivecké písně*). Z doprovodných nástrojů preferuje vedle oblíbených houslí pohyblivou a polohově kontrastní příčnou flétnu (cykly *Máj a Jak by kdosi krásně hrál*) a orffovské bicí nástroje – claves, triangel a tamburínu (*Kravarky, Písně letních dnů a nocí, Hejdum dá*). Klavír nebo varhany se jako doprovodný nástroj objevují především v obsahově závažnějších skladbách (*Poselství hudby, Lucerna Domini, Amicitia, Zaříkání milého, Miserere mei aj.*).

S bohatším doprovodem většího počtu nástrojů se setkáváme v Lukášových ženských sborech jen výjimečně (*Kalendář*).

Po tomto stručném úvodním přehledu mi dovozte, abych obrátil pozornost k interpretační problematice Lukášových dívčích a ženských sborů. Moje úloha nebude tentokrát příliš složitá.

Pěveckotechnické problémy

Jako zkušený sbormistr dovede Lukáš správně zacházet s lidským hlasem, volit vhodný intonační prostor pro jednotlivé hlasové skupiny. Krajiní hlasy neexponuje nikdy do poloh, kde již většinou dobře neznějí. Např. první soprány se tónů nad f2 obvykle jen dotýkají. (Pamatuji se na jeden ze svých prvních rozhovorů se Zdeňkem Lukášem, kdy prohlásil, že tóny nad f2 jsou v ženském sboru jen málokdy hezké. Tuto zkušenost jsem si mnohokrát na koncertech a nahrávkách neprofesionálních i profesionálních sborů ověřil a musel jsem dát často Lukášovi za pravdu.) Rovněž druhé alty se v jeho skladbách obvykle nedostávají pod g.

Zásadní problémy nenajdeme v Lukášových dívčích a ženských sborech ani z hlediska zpěvné artikulace, různých druhů pěvecké vazby. Jednotlivé hlasy jsou vedeny přirozeně, zpěvně, s převahou sekundových a terciových postupů, mezi nimiž se v melodiích jen zřídka objevují kvartové, výjimečně vzdálenější skoky.

Jediné nebezpečí proto můžeme očekávat v nárocích na srozumitelnou, správně akcentovanou výslovnost textu na vícedobých skupinách kratších rytmických hodnot (triol, šestnáctin apod.), ve skladbách na lidovou poezii pak v rytmické deformaci, způsobené přehnanou „folklorní“ deklamací.

Metrorytmické problémy

Oč je interpretace Lukášových dívčích a ženských sborů jednodušší z hlediska pěvecké techniky, o to je obtížnější z hlediska přesvědčivého metrorytmického provedení. Lukáš, jehož kompozičním východiskem byl český hudební folklor, miluje bohatou metrickou a rytmickou proměnlivost hudby odpovídající přirozenému spádu správné deklamace textu. V jeho skladbách se proto pestře střídají nejen dvoudobé, třídobé a čtyřdobé takty, ale např. i takty pěti- a sedmidobé. Lukášovým oblíbeným rytmickým útvarem je triola, která bývá při provedení neprofesionálními sborovými zpěváky velice často deformována. Najdeme ji snad v každém Lukášově díle na básnické texty i ve většině skladeb na texty lidové. Např. rytmický půdorys jeho třeminutového ženského sboru *Strom života* na verše Václava Fischera z roku 1985 tvoří převážně triolové útvary, které se občas střídají s pravidelným osminovým dělením a kombinují se s ním i vertikálně, dokonce ve tvaru dalších šestnáctinových triol.

Tento případ je z hlediska použití triolového dělení určitě nejsložitější, ale jak jsem uvedl, trioly a jejich střídání, případně vertikální kombinace s pravidelným členěním na osminy nebo šestnáctiny (což je pro přesné provedení triol ještě nebezpečnější) najdeme v Lukášových sborových skladbách téměř vždy.

Velice významným a většinou opomíjeným problémem je chápání a správná interpretace větších hudebních celků, logických frází, vyjadřujících metrickou hierarchii taktů, z nichž jsou složeny. Příklady najdeme v řadě skladeb nebo jejich částí, především v rychlém tempu. K této otázce se vrátíme ještě později v souvislosti s problémy taktovací techniky.

Intonační problémy

Podobně jako v oblasti pěvecké techniky nepřinášejí Lukášovy dívčí a ženské sbory žádné mimořádné problémy ani v oblasti intonační. Snad by tedy stačilo upozornit na ukázněné dodržování hladiny opakovaných tónů, dostatečnou výšku vrchních střídavých tónů a stoupa-

jících vrchních velkých tercií na 4. a 5. stupni a nepropadající se spodní kvarty, především mezi 1. a spodním 5. (resp. 8. a 5.) stupněm. Obvyklé nebezpečí přináší i sestupný tvar kvintakordu, zvláště v mollové tónině (nízko intonovaný 3. stupeň). S disonancemi clustrového charakteru se z uvedené literatury setkáváme vlastně jen v dramaticky nejexponovanějším *Poselství hudby*. Ale hlasy jsou do osmihlasých clustrů vedeny přirozeně a jejich intonace většinou nepůsobí obtíže.

U některých Lukášových skladeb zapsaných v tónině F dur, která v ženské sborové sazbě patří k jeho oblíbenějším (jak jsme již uvedli, f2 zní v ženském sboru ještě vždy kultivovaně), můžeme číst jeho poznámku: „Ještě lépe zní ve Fis dur.“ Každá z uvedených tónin má samozřejmě svou osobitou barvu, Fis dur možná – jako méně frekventovaná – zajímavější. F dur se může zase zpěvákům lépe číst, jsou na její zápis zvyklejší, avšak onen o půltón vyšší rozsah může být někdy pro soprány již zrádný. Ale Lukáš připojuje k této poznámce ještě další, písemně neuvedený názor: „Jestliže sbor zápolí v tónině F dur s intonačními problémy, ve Fis dur se jich obvykle zbaví“. Možná je to někdy pravda, ale podle mého názoru nejde ani tak o charakter tóniny, který by intonaci zjednodušil, nýbrž o umístění tzv. přechodných tónů, tónů na okraji rejstříků, a ty se pohybují u sopránů právě okolo e2 – f2. V každém případě však Lukášova poznámka znamená, že autor netrvá rigorózně na originální tónině zápisu a umožňuje v tomto směru sbormistrovi experimentovat.

K významnějším hudebně výrazovým prostředkům, v jejichž uplatnění má sbormistr poněkud volnější ruku a možnost projevit svůj interpretační názor, je oblast dynamiky a tempa. Mělo by však jít především o dotváření toho, co se do partitury nedá vepsat, nikoli o zásadní změny, porušující originální charakter skladby, vyplývající z obsahu textu a jeho hudebního vyjádření.

Dynamická výstavba

Lukášovy dynamické návody jsou poměrně podrobné, zvláště pokud jde o údaje základní dynamiky jednotlivých částí. Postupné dynamické změny (*crescendo*, *decrescendo*) vyplývající z tvaru frází, případně charakteru skladby vždy neuvádí a jejich realizaci ponechává na cítění sbormistra. Požadovaná dynamika je však vždy uvážlivá, adekvátní obsahu textu a jeho hudebnímu ztvárnění. U rozsáhlejších nebo cyklických skladeb je třeba podřídit ještě volbu dynamiky jejich formě (vytvořit potřebný dynamický kontrast jednotlivých částí a odlišit hlavní dynamický vrchol od vrcholů vedlejších).

V souvislosti s uplatněním dynamiky v Lukášových skladbách bych se rád zmínil o dvou verzích jeho díla *Missa brevis*. Lukášův originál je věnován tříhlasému ženskému sboru s barytonovým sólem. Skladba vyšla později ve frankfurtském vydavatelství Ferrimontana ve verzi pro smíšený sbor. Vedle transpozice celé mše o velkou sekundu níže (což jde odůvodnit přesunutím altového partu do tenorové polohy, ale což celkovému zvuku sboru příliš neprospívá), řadě výrazných posunů k rychlejším tempům (např. *Kyrie* ♩ = 60 – 72, *Sanctus* -4 ♩ = 120 – 138, *Benedictus* ♩ = 60 – 72, *Agnus Dei* ♩ = 52 – 63) se v této adaptaci objevily ve srovnání s originálem i některé zásadní dynamické rozdíly, které neodpovídají charakteru příslušné části mešního ordinaria, ani původnímu Lukášovu zpracování, jako např. závěr *Kyrie* (v německém tisku takt 43 a další: *f* a *decrescendo* oproti původnímu *p*), střední část *Sanctus* (takt 40

- 49 Pleni sunt coeli: melodie v 3/4 taktu v ženském sboru – oproti původnímu *mf* je změna na *pp* a současný ostinatní doprovod v 6/8 taktu v barytonu z původního *p* na *mf*) a další obdobně radikální dynamické změny v částech Benedictus (takt 20 – 25: S, A, T *mp* proti původnímu *mf*) a Agnus Dei (takt 45 – 47: *f* místo originálního *mp*).

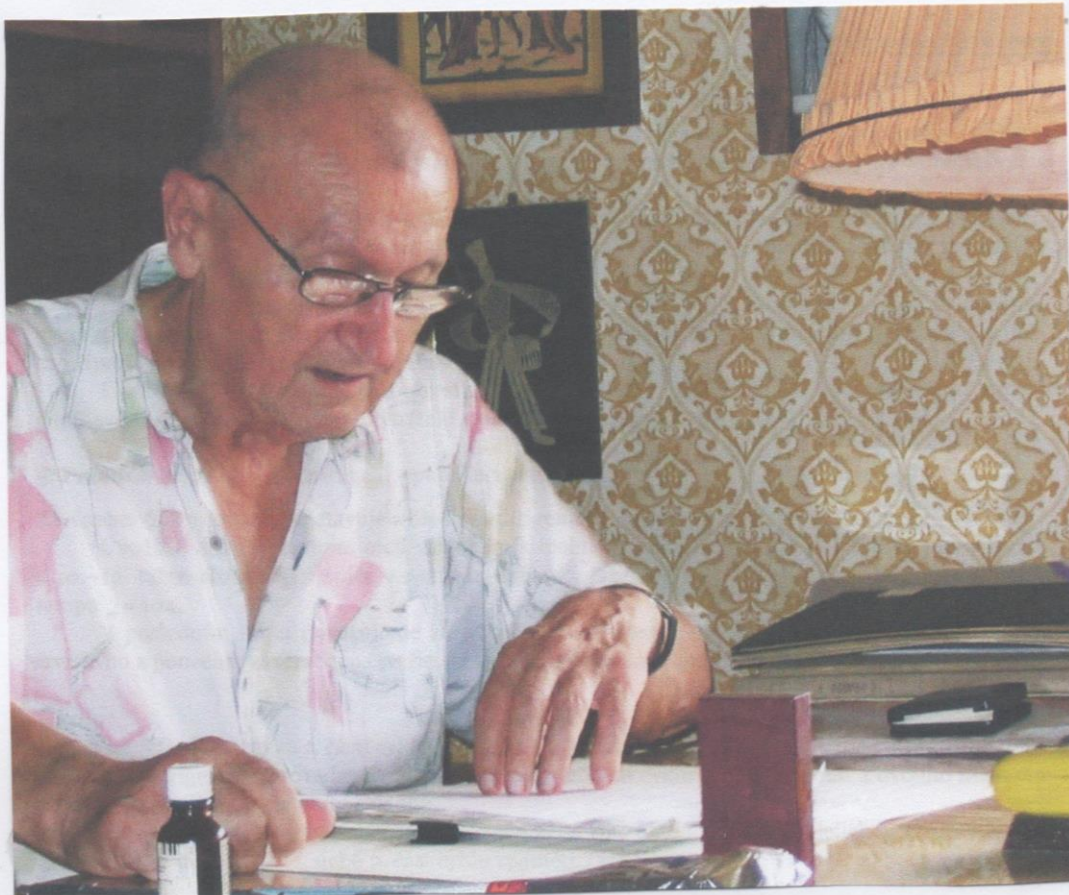
Práce s tempy

Ještě významnějším hudebně výrazovým prostředkem je ve srovnání s dynamikou tempo. K Lukášovým nejoblíbenějším tempům, alespoň podle notových zápisů, patří $\text{♩} = 60, 80, 100, 120$, tedy jakési Andante, Moderato, Allegro moderato a Allegro. Jako nejpomalejší se objeví někdy ještě $\text{♩} = 52$, z velmi živých pak $\text{♩} = 132 - 148 - 160$. Ve srovnání s jinými skladateli, kteří často měří volbu tempa na lékárnických vahách, bychom mohli říci, že Zdeněk Lukáš je při určování tempa velkorysý a zřejmě je na tomto poli přístupný i jiným interpretačním názorům. K volnějšímu zacházení s tempovými předpisy nás opravňuje i to, že se Lukášův nezkrtný temperament projevuje v roli dirigenta vlastních skladeb sklonem k značně rychlejšímu tempům, než která v partituře předepsal. Podle mého názoru je však určení temp, které vzniklo v kompozičním procesu, obvykle nejsprávnější, a mělo by být v základním charakteru zachováno. Pokud již tempa z nějakého důvodu měníme, neměly by změny narušovat dané tempové vztahy, v cyklických skladbách pak nanejvýše zvýrazňovat tempové kontrasty sousedních částí. Ve vztahu k formě je pak důležitá schopnost návratů k předchozím tempům (k tzv. Tempo I.).

Interpretace Lukášových ženských sborů z hlediska taktovací techniky

Zatímco interpretace Lukášových dívčích a ženských sborů nepřináší až na komplikovanější rytmické struktury zpěvačkám zásadní problémy, je jejich zvládnutí z hlediska taktovací techniky pro sbormistra často poměrně obtížné. Obliba ve využívání „echa“ a samostatné vedení melodicky i rytmicky výrazných hlasových skupin vyžaduje obvykle osamostatnění dirigentské práce levé a pravé ruky, což představuje v taktovací technice náročný problém, na který většina neprofesionálně školených sbormistrů není dostatečně připravena. Další úskalí tvoří časté střídání metra, přenášení důrazů na nepřívzvučné doby a z hlediska frázování správné chápání větších celků, především v rychlém tempu, a jejich dirigentské vyjádření taktovací technikou „una battuta“ (di due, tre, quattro battute).

Myslím si, že byste podobně jako já dokázali dál poslouchat Lukášovu hudbu pro dívčí a ženské sbory. Já sám považuji za velké štěstí, že jsem jako sbormistr mohl se sborem Iuventus paedagogica nastudovat a provádět většinu děl z této oblasti jeho tvorby a jsem mu vděčen i za jednu nádhernou skladbu – ženský čtyřhlasý sbor *Pro lásku* na slova Jaroslava Seiferta, který mně a mému sboru Zdeněk Lukáš přímo věnoval.



Zdeněk Lukáš (1928–2007): Čepení, op. 149

Z hlediska textové předlohy bychom mohli rozdělit více než 30 Lukášových skladeb pro dívčí a ženské sbory do tří skupin: první tvoří sbory na slova lidové poezie, druhou velkou skupinu skladby na texty českých básníků (především Dagmary Leděčové, Václava Fischera a Markéty Procházkové) a konečně do třetí patří skladby na latinské předlohy, ať již z oblasti duchovní hudby nebo středověké studentské milostné poezie.

Vedle *Čepení* z roku 1980 patří do skupiny skladeb na lidové texty např. známé sbory nebo sborové cykly *Věneček*, *Kravarky*, *Hejdum dá*, *Kalendář*, *Holoubci*, *Zařikání milého*, *Máj*, *Škádličky* aj.

Čepení nabízí v podstatě všechny typické Lukášovy kompoziční prvky: samostatnost ve vedení jednotlivých hlasů (jakýsi jejich hudební dialog), velkou metro-rytmickou proměnlivost, používání tzv. „ozvěn“, obohacování melodické linky motivu (fráze) jejím zdobením na způsob folklorního „cifrování“, nebo pohyb krajních hlasů v paralelních oktávách.

Z Á K L A D N Í K O N C E P C E

Skladba popisuje lidový svatební obřad „čepení“, při němž nevěsta odkládá svůj zelený věneček, symbol svobodného děvčete, a na hlavu dostává „čepec“ jako symbol vdané ženy.

Obsahově se skladba člení na tři základní části:

1. svatební průvod (takt 1–41);
2. vlastní obřad čepení (takt 42–56);
3. svatební veselí (takt 57–151).

Poznámka:

Čísly uvedenými v autorském rukopise usnadňuje Lukáš jako zkušený sbormistr rychlejší orientaci v partituře a naznačuje úseky vhodné k samostatnému nácviku.

Z hlediska hudební interpretace můžeme skladbu rozdělit na tyto díly:

I (takt 1–41),

I a (takt 1–9) – dialog 2S a 1S,

I b (takt 10–18) – dialog 2S, 1A a 1S,

I c (takt 19–41) – rozhovor všech čtyř hlasů.

II (takt 42–56) – slavnostní svatební obřad.

III (takt 57–80) – úvod k svatebnímu veselí, navození nového tempa, přechod od 2/4 k 3/8 taktu.

IV (takt 81–131) – svatební veselí, tanec, škádlení (rondová forma a–b–a–c–a),

IV a (takt 81–88, 12–109, 124–151),

IV b (takt 89–101),

IV c (takt 110–123).

V (takt 132–151) – závěr skladby, návrat k sudému osminovému členění s nepravidelnými důrazy.

NĚKTERÉ INTERPRETAČNÍ ZMĚNY OPROTI ZÁPISU

Lukáš prováděl v původním rukopisu později drobné úpravy týkající se frázování (takty 8, 17, 32 – slovo „dnes“ nastupuje po osminové pomlce až na poslední osminu; takt 94 – po úpravě nota třfosminová; zmizel původní takt 42 vytvářející zbytečnou nepravidelnost fráze; vynechány jsou koruny v taktu 150 apod.).

Doporučení:

- díl *IV c* mohou oba soprány zpívat společně, jen v taktech 118–123 poněkud uberou na dynamice;
- takt 123: v obou slokách ponechat stejný rytmus s jednou osminovou notou a dvěma osminovými pomlkami.

NÁVRH VOLBY TEMP

Andante (takt 1–56): $\text{♩} = 60$

Allegro molto (takt 57–131): $\text{♩} = 88$ (původní Lukášův předpis: $\text{♩} = 96$)

Allegro vivo (takt 132–151): $\text{♩} = 168$ (původní Lukášův předpis: $\text{♩} = 160$)

Lukáš ve své rukopisné poznámce upozorňuje na důležitost dodržení metronomického předpisu. Navržené drobné úpravy však na jedné straně usnadní přesnost technicky náročného provedení ligaturovaných šestnáctinových dvojic v části Allegro molto, na druhé straně udrží tempové napětí při přechodu do závěrečné části Allegro vivo.

DYNAMIKA

Dynamické vrcholy

Hlavní dynamický vrchol: závěr skladby (takt 150–151).

Vedlejší dynamické vrcholy (seřazení podle významu):

1. takt 51 (vyvrcholení svatebního obřadu);
2. takt 26–27 (vyvrcholení svatebního průvodu);
3. takt 81–88 (díl *IV a* a jeho rondové návraty).

Dynamický průběh jednotlivých dílů:

– díl *I a*: první pětitaktí (sólo 2S) se z počátečního *p* vrací do výchozí dynamiky; v prvních 3 taktech nabírá větší dynamickou sílu postupně na počátcích taktů (s částečným uvolněním do jejich závěrů), 4. a 5. takt vytváří naopak plynulou dynamickou vlnu; naznačené důrazy je třeba provést jen zcela lehce; podobnou dynamickou výstavbu má 1S, pokračující na prodlevě 2S.

– díl *I b*: do dialogu se zapojuje v podobné dynamické struktuře 1A; jeho výraznější melodický pohyb mu dodává na významu, zvláště pak když v 16. taktu nastupuje těsněji už na 2. dobu – v taktech 16–18 by se měl proto dynamicky více prosadit.

– díl *I c*: nově se připojuje 2A, ale jeho prostý pohyb střídající pouze T a D určuje v hierarchii dalších samostatně vedených hlasů jeho nejmenší úlohu; po vzepětí melodie v 25.–26. taktu (zde je markantní důraz na slově „dnes“ na místě) zeslabuje celková dynamika i postupným ubýváním hlasů v typických „lukášovských“ ozvěnách a díl uzavírá v pp opět 2S.

– díl *II*: je třeba vystavět jeho souvislou, plynulou, působivou dynamickou vlnu, doporučujeme proto začít pouze p s malým dynamickým zvlněním v 44.–45. taktu a z *mp* rozvinout čtyřhlas až do plného „varhanního“ zvuku v 50.–51 taktu; 2. sloku provedeme podobně, třeba s ještě výraznějším dynamickým vrcholem.

– díl *III*: celý díl doporučujeme provést jen *mf* nebo *poco f*, aby po malém *cresc.* v 79.–80. taktu dynamicky lépe vynikl díl *IV a*.

– díl *IV a*: tento díl se i s repeticemi v rondové části skladby třikrát opakuje, můžeme jej tedy ozvláštnit terasovitými dynamickými změnami (např. „echo“ – dynamika celého dílu).

– díl *IV b*: *mf* (s *cresc.* v 94. taktu) – *poco f* (s postupným *decrec.* v 98.–100. taktu) – *mf*; ostinatní doprovod v altech musí být výrazně slabší než melodie v sopránech.

– díl *IV c*: takt 110–117 *poco f*, takt 118 *sub. p*, dvojice taktů 118–119, 120–121 *cresc.* – *decrec.* (*p* – *mp* – *p*) s vypíchnutými důrazy na počátku 119. a 121. taktu; dvojice taktů 122–123 *mp* – *p* s vypíchnutým důrazem na počátku 122. taktu.

– díl *V*: je třeba dynamicky vystavět od *mp* v 2A do *f* v plném čtyřhlasu. Velmi důležitá je kvalita naznačených důrazů související se správným frázováním, deklamací i s postupným narůstáním dynamiky připojováním dalších hlasů.

FRÁZOVÁNÍ A DEKLAMACE

– Díl *I*: frázování je dáno pomlkami, nebo naznačeno autorem césurami; dlouhodeché fráze pulzující ve všech hlasech v rytmu slavnostního, klidného dvoudobého pochodu narušují jen vložené 3/4 takty před jejich závěry; césurey v 36.–38. taktu je možno vynechat.

Pokud jde o deklamaci, připomínáme nutnost měkkého, neošizeného přírazu v 1S v taktech 9, 18, 33 a 35 – ve slově „če – pí“, postaveném na 1. slabice slova.

Téma skrývá nebezpečí v nízké intonaci 3. a spodního 5. stupně, a obvykle i 4. stupně (po přírazu).

– Díl *II*: aby příprava 1. vedlejšího dynamického vrcholu neztratila napětí, doporučujeme vynechat césuru (nádech) na konci 49. taktu.

V dalších rychlých tempech je důležité správné pochopení a z něho vyplývající dirigentské vyjádření metrické struktury frází.

– Díl *III*: rozdílnost (hierarchie) důrazů na 1. dobách 3/8 taktů se řídí touto strukturou: 4 + 4 + 4 + 4; 3 + 2 + 3 takty.

Podobně další průběh skladby.

– Díl *IV a*: /: 4 + 4 :/ ; 1. takt s pregnantními synkopickými důrazy, 2. takt s důrazem na 1. době a s odlehčenou 3. dobou; 4. a 7. takt vyžadují přesnou výslovnost ligaturovaných šestnáctin, 4. takt měkké „odhození“ 1. doby.

– Díl *IV b*: /: 3 + 3 + 3 + 3 :/, soprány v závěru s nádechem, alty dechově propojují.

1. část fráze (takt 89–94) jakoby bez osminových pomlka na 2. dobu, jen s přirozeným odlehčením 1. doby a lehce připojenou 3. dobou;

2. část fráze (takt 95–100, resp. 101) – výrazněji a více legato.

– Díl *IV c*: jakési přátelské vysmívání a popichování, výtečně zachycené Lukášovou hudbou – /: 4 + 4 :/, tenuto; po přesném vyslovení koncovky na 3. dobu 117. taktu následuje 2. část dílu – 2 + 2 + 2 takty; takt 123 ukončíme v obou slokách shodně na 1. dobu 3/8 taktu.

– Díl *V*: struktura 2 + 2 + 2; 1 + 1 + 2 takty; rychlé tempo redukuje nutně počet a kvalitu předepsaných důrazů.

2/4 je – nom kdy – by / mo – je nož – ky / ne – by – ly ta – / ké le – noš – ky /, u – mě – ly by / tan – co – vat, – /

3/4 kdy – by mo – je ru – ce / ne – dě – la – ly těž – ce /, mu – se – ly by / vy – ší – vat. – /

(V tomto tempu redukuje výslovnost vyšívat na vyšívat.)

DIRIGENTSKÉ PROVEDENÍ

- Díl *I a II*: charakter svatebního průvodu vyjadřuje nejlépe nedělené dvoudobé gesto, v I. dílu s naznačováním nástupů jednotlivých hlasů.
 - Díl *III*: k správnému frázování (naznačení rozdílnosti v metrické závažnosti prvních dob jednotlivých 3/8 taktů) použijeme dirigování *di quattro*, resp. *di tre* a *di due battute*.
 - Díl *IV*: podobným způsobem (popsaným v oddílu *Frázování a deklamace*) vyjadřujeme správné frázování gestem i v průběhu celého IV. dílu. Pregnantnost synkopických rytimů v 81., 85., 119. a 121 taktu můžeme zvýraznit ostrým děleným gestem.
 - Díl *V*: díly *IV a V* oddělíme pomlčkou v délce 1 základní doby nového tempa.
- V V. dílu můžeme použít níže uvedený způsob slučování gesta, odpovídající výše uvedenému způsobu deklamace:

The image shows two staves of musical notation with conducting gestures. The top staff is in 2/4 time and the bottom staff is in 3/4 time. Handwritten annotations above the notes indicate phrasing with numbers 1, 2, 3 and the word 'nebo'.

The top staff has four measures. The first measure has a 2/4 time signature and a downward gesture. The second measure has a 3/8 time signature and a downward gesture with '1,2,3' above it. The third measure has a 3/8 time signature and a downward gesture with '1,2' above it and 'nebo' written between the two measures. The fourth measure has a 3/8 time signature and a downward gesture with '1,2,3' above it. The bottom staff has three measures. The first measure has a 3/4 time signature and a downward gesture. The second measure has a 3/4 time signature and a downward gesture. The third measure has a 2/4 time signature and a downward gesture.

Partitura

Československé komornímu

ženskému sboru

komponoval a napsal

Zdeněk Lukáš

20. IV. 1980

Zdeněk Lukáš:

Čepení

ženský čtyřhlasý sbor
na slova lidové poesie
z Čech

op. 149

durata 4'

1980

2/4 ♩ = 60 Andante

1. včera mě strojily družičky dnes
 2. mý zlatý červený čepení bejvalo pro-pletěný:

3/4 2/4¹⁰

1. už mě čepí že ny: včera mě strojily
 2. mý zlatý červený čepení bejvalo propletěný:
 3. mý zlatý červený čepení bejvalo propletěný: mý

3/4 3/4²⁰

1. družičky, dnes už mě čepí že ny: včera mě
 2. mý zlatý červený čepení bejvalo propletěný:
 3. mý zlatý červený čepení bejvalo propletěný: mý zlatý červený čepení, mý zlatý čepení, mý

-4-

25 **3** **4** **2** **4** 30 *mf*

strojí družičky, čas už mě čeká ke-ny; věro mě strojí družičky, čas

byvalo propletený, byvalo propletený, byvalo propletený,

mý zlatý oer vený če-pe-ní zlatý če-pe-ní;

3 **4** **2** **4** **5** 40

už mě čeká že-ny, čeká že-ny, že-ny, že-ny;

proplete-ný, pro-ple-te-ný, pro-ple-te-ný...

propletený.

6 *mf* *f* 45 *mf*

stoka 1. ah, můj rínku ze-le-ný, už tě slavy sklá-

ah,.... ach,....

stoka 2. ej, juž se sva-mi žehnám, družičky mé mi-

-2-

50 **3** **4** smutno této chvilě. 55

(1.) dám, tobě, můj nej-milější, teď ho odevzdá - vám.
 teď smut - ho odevzdá - vám.
 teď smut - no této chvilě - le.
 teď ho smutno odevz - dá - vám.
 této chvilě - le.

(2.) le, a vám všem vá-le dávám,

7 **3** **8** **♩ = 96** Allegro molto

60

Kohouti zpívají za lesom, byla jsem panenkou už našom. Kohouti zpívají

col s. 1. (f)

col s. 1. (f)

col s. 1. (f)

70 75

za nivou, byla jsem panenkou poctivou. Zpívejte, vy naši Kohouti, ať se ne srdětko

(f)

(f)

(f)

80 85

nen-mou-ti. Hopsa, hejsa, ztratila věnoček, hopsa, hejsa, věnoček pryč!

Hopsa... Hopsa... Hopsa...

90 95

Sundej ty, mój ehlapče, sun-dej ten vě- noe, jak už stebe no-mi žadnej mláde-
 kdýž sem bannú byla, pentle san mē- la, ja sem je pro te-be sundej muše.

Sundej... Kdýž... daj, daj, daj, daj, daj, daj... daj, daj, daj, daj, daj, daj... daj, daj, daj, daj, daj, daj...

100 105 110

1. 2. 10 11

noe. la. všichni viz ed ō. k dštv

daj, daj, daj, daj, daj, daj... daj, daj, daj, daj, daj, daj... 1. vše 2. vše

-4-

115

120

-ras by-la jest, pa-nou, ale už nejsi, ale už nejsi, ale už nemá, ale už nemá

12

125

130

$\frac{2}{4}$ $\text{♩} = 160$

už jít ženou, už máš lepa. a znovu všichni od č. 8 k č. 9

Allegro vivo
(♩ = 160)

135

$\frac{3}{4}$

$\frac{2}{4}$

140

moje nožky nebyly také lenošky, uměly by tancovat, kdyby moje ruce nedělaly těžce, uměly by

145

3/4

f

Jenom....

vyšívast. Jenó kdyby moje nožky, nebyly ta- ké lenašky, uměly by tancovat, kdyby moje ruce

kdyby moje....

molto rit. 150

2/4 tempo!

uměly (by) vyšívast.

neoděly těče, uměly (by) vyšívast.

FINE

4'

Pozn.: důležité je dodržení metronomu!