**Zdeněk Lukáš: Věneček, op. 135** (interpretační analýza)

O sborové tvorbě Zdeňka Lukáše bylo na našich stránkách již dostatečně řečeno ve studii *Zdeněk Lukáš: Ženské sbory (charakteristika a interpretace)* a v ukázkách interpretačních analýz jeho skladeb *Pocta tvůrcům, op. 147* a *Čepení, op. 149*. Následující interpretační poznámky a rady se budou týkat skladby, kterou má ve svém kmenovém repertoáru většina našich dívčích, ženských a vyspělých dětských sborů a pokud ne, jistě ji na některém ze svých koncertů již někdy provedly.

*Věneček, op. 135* s autorovým podtitulem „P*íseň o dožínkovém věnci z obilí, o zeleném věnečku děvčaty pleteném, o věnečku nejsmutnějším i o věnečku svatebním – na verše lidové poezie pro dívčí (ženský) čtyřhlasý sbor a cappella“* vznikl „na objednávku“ Jiřího Štrunce, sbormistra vynikajícího Dívčího pěveckého sboru SPgŠ Karlovy Vary, jako povinná skladba pro oblíbenou národní soutěž této sborové kategorie. Zdeněk Lukáš ji napsal v Jílovém během dvou prosincových dní roku 1977 (7.– 8. 12.) a v květnu 1978 ji v Karlových Varech premiérovalo 17 našich předních dívčích sborů SPgŠ. Pražskou premiéru prožila skladba v Domě umělců 17. 4. 1979 a její první nahrávku pořídil ve studiu Československého rozhlasu v Praze sám autor se svým Ženským komorním sborem ČSSPT. Její nahrávky však nechybí na řadě profilových CD našich sborů.

V tištěné verzi skladby převzaté z publikace Státního pedagogického nakladatelství Praha *Sborový zpěv na střední pedagogické škole* (1984) je zápis opatřen čísly, umožňující snadnější orientaci v partituře při nácviku skladby. V podstatě však základní koncepci skladby určují obsahově kontrastní tematické celky, zmíněné v jejím podtitulu. Vytvářejí tak formálně strukturu o 4 částech, z nichž prvá se v závěru skladby opakuje (ABCA) – A (dožínkový věneček z obilí, takt 1–26), B (věneček na hrobu milované maminky, takt 27–64), C (svatební věneček „zarámovaný“ do zeleného věnečku pleteného děvčaty, takt 65–124) a návrat k prvé části A, takt 1–26.

NÁVRH VOLBY TEMP

V rukopise skladby uvádí autor duratu 4:00 minuty, což odpovídá přibližně metronomickému předpisu pro díly A a B  = 100 – 104 a dílu C  = 120 – 126. Právě ve výběru vhodných temp se názory sbormistrů výrazně liší. Porovnáme-li nahrávky skladby na youtube, zjistíme, že např. provedení Kühnova dětského sboru nebo spojeného Vachova sboru moravských učitelek s brněnskou Mladostí má duratu 5:27 min. na rozdíl od nahrávky sboru Bambini di Praga, jehož interpretace trvá jen 3:39 min. Asi uprostřed mezi těmito limity je nahrávka Pěveckého sboru Pedagogické fakulty MU – 4:46 min. K dispozici na youtube jsou ještě např. nahrávky ženské části Bohemiachoru z roku 2013 (4:44 min.) nebo z roku 2015 (5:27 min.). Chceme-li správně a pravdivě pracovat s tímto hudebně výrazovým prostředkem, je třeba si uvědomit dva základní zřetele: autorův tempový předpis a tempo vyplývající z textového obsahu jednotlivých částí. Domníváme se, že je třeba vycházet z autorova požadavku téhož tempa dílu A a B a neměnícího se tempa v dílu C. Ve spojení s vystižením textového obsahu jednotlivých částí z toho vyplývají pak dostatečně kontrastní a pravdivé údaje pro tempa dílů A – *Moderato festivo* a B – *Moderato triste*  = 92 – 94 a C – Allegro scherzoso  = 134 – 136. Požadovaná celková durata tak zůstává přibližně 4:00 min.

Vzhledem k tomu, že jde o zhudebnění textu z lidové poezie, které by mělo vyznít co nejpřirozeněji, nedoporučuji ani příliš velká rubata (takt 46–47) nebo ritardanda (takt 24–26), snad až v úplném závěru skladby.

Kromě nesprávné volby základních temp patří k nejčastějším chybám výrazné zrychlení střední části dílu A (takt 13–19, není třeba, naléhavost sdělení je dána drobnějšími hodnotami a oblíbenou „lukášovskou“ ozvěnou), volba nového, volnějšího tempa pro díl B (potřebný kontrast je vyjádřen jinými výrazovými prostředky) nebo změna tempa ve střední části dílu C (takt 90–113).

DYNAMIKA

Ve srovnání se zápisem sledované partitury bychom doporučovali některé drobné změny. *Hlavním dynamickým vrcholem* je samozřejmě takt 25–26 opakovaného dílu A. (Jistě bychom si dovedli představit i provedení, v němž bychom se v závěrečné opakované části jakoby vzdalovali dožínkovému veselí a skladba by končila v *pp.* Ale bylo by to proti představě autora.)

*Vedlejší dynamické vrcholy* pak tvoří takty 25–26 úvodního dílu A, takty 56–58 dílu B a takty 87–88 a 120–123 dílu C.

Při volbě úvodního dynamického stupně musíme brát v úvahu to, že se díl A bude ještě jednou, slavnostněji opakovat. Základní představa: unavení, ale šťastní se vracíme po ukončení žní se sklizenou úrodou domů. Takt 1–12 *poco f*, takt 13–14 a 15–16 s nástupy hlasů *mf s decrescendem,* takt 17–19 dynamická vlna *mf – f – mf* s vrcholem na začátku 19. taktu (2S).

Díl B – v melodickém pohybu poněkud monotónních taktech 27–29 a 31–33 dynamicky trochu zvýraznit pohyb dvojice ligaturovaných šestnáctinových hodnot procházejících na 2. dobu postupně vrchními třemi hlasy. V taktech 34–42 přejímá hlavní melodii 2A doplňovaný vzdechy 1A. V taktu 39 v 2A crescendo maximálně do *mf* a zpět do *p.* Ani další, vzrušenější dynamické vlny nesmějí být tak příkré, první s vrcholem v taktech 46–47 do *mf*, druhá s vrcholem v taktech 56–57 do *poco f.* Část odezní v ozvěnách do *pp.*

Díl C – výrazně rytmická, taneční část skladby, velmi důležitá z hlediska správné deklamace. V její interpretaci se můžeme z hlediska dynamiky držet předpisu. Pozor musíme dát jen na to, aby v taktech 96–101 a 107–112 dynamicky nepřekrývaly doprovodné hlasy melodii v 1S.

Závěrečné opakování dílu A může být dynamicky výraznější, slavnostnější, a zatímco v jeho prvním provedení bych césuru v taktu 25, podobně jako fermatu v taktu 26 vynechal, v úplném závěru lze oba tyto výrazové prvky přesvědčivě využít.

FRÁZOVÁNÍ A DEKLAMACE

Díl A – takty 1–2 a 20–21 vyslovíme najednou, bez důrazu na 1. době 2. (21.) taktu. Ve výslovnosti slova „ženci“ necháme trochu prostoru hlásce „n“. Domnívám se, že by pro přirozenou výslovnost nevadilo, kdybychom v taktu 14 vyslovili v 2S a 1A slovo večeři oproti předpisu s krátkou poslední slabikou. Césury na konci taktu 6 a 12 si představujeme jako osminovou pomlku. Mezi takty 19–20 v 1S a 2S nenadechujeme.

Díl B – mezi takty 30–31 nenadechujeme;  takty 38–41 vyslovíme v 2A jakoby najednou, bez zdůrazňování prvních taktových dob; podobně pracujeme s výslovností textu v taktech 51–52 (2A) a 52–53 (2S).

Díl C – v synkopických rytmech nezapomínat, že hlavní důraz zůstává na první kratší době synkopy (**ne-dá-**me, **my vám** je), podobně se nesmí ztratit důraz ani na první době v taktu 114 (**ze-**le- **ný** věn-ce); frázování v taktech 65–72 (apod.): 3/8 + (3/16 + 3/16) // 2/8 + 2/8 // 3/8 + 3/8 + 2/8 + 3/8 (takty 71–72 můžeme ponechat též v původním metrickém vztahu a takt 71 taktovat s důrazem na 3. dobu – obě možnosti jsou naznačeny graficky v partituře); slovo „pantáto“ vyslovujeme se znělým, pružným „n“; takt 102 (hej-bej-te, hej-bej-te) a 104 (a-bych já vě-dě-la) si představujeme jako dvojice taktů 3/16; takty 96–101 frázujeme po dvojtaktích.

DIRIGENTSKÉ PROVEDENÍ

Z hlediska taktovací techniky nemá skladba výrazné problémy. Ve střední části dílu A (takt 13–19) doporučujeme dělit ostřejším gestem doby, v nichž se střetávají šestnáctinové trioly s dvojicemi šestnáctin (pokud by docházelo k jejich deformaci). V dílu B dbáme na správnou dynamickou vyváženost jednotlivých hlasů z hlediska jejich významové hierarchie a v dílu C na střídání metra a potřebný tvar frází.

Nejdůležitější je však přesvědčivé vystižení obsahu, nálady jednotlivých částí, které musí mít sbormistr nejen v adekvátním pohybu paží, rukou, napětí celého těla, ale i ve výrazu obličeje a správné sbormistrovské artikulaci textu.