



Problematika sborové interpretace skladby *I SAW THEE WEEP*

Antonína Tučapského z hlediska hudebně vyjadřovacích prostředků

JANA KUŽELKOVÁ



Summary

The article concerns in the problems of the interpretation from the basic point of view in the first part and in the following chapters solve the text and the music part by the analysis of the concrete composition. The chosen analysed composition *I Saw Thee Weep*, with that The Girls Chamber Choir of The Pedagogical Faculty of J. E. Purkyně obtained the expressive appreciation from the jury and also at the 15th International Choral Festival Trnava Choral Days in 2003. The basic chapters of the music part are: the music form and the construction, harmony and tonality, the colour of the sound, the melody, the kinetic concerning the beat, metre, rhythm and the changes of the beat in the composition and the dynamic. I come with the recommendation and the suggestions on the possibilities of interpretation, which are based on the intention of the author and can help to deeper understanding of the work during its studying to other conductors.



K problematice interpretace obecně

Na úvod bych se ráda zamyslela nad úlohou hudební interpretace a nad nejčastějšími otázkami, které při jejím objasňování mohou vyvstat. Úkol hudební interpretace jakékoliv skladby se může jevit zdánlivě jednoduše. Jedná se pouze o transformaci neživého notového zápisu v konkrétní zvukovou podobu a tlumočení skladatelova ideového a estetického záměru auditoriu, nebo se pod povrchem skrývají další možná vysvětlení? Určitým východiskem může být pochopení vztahu mezi skladatelem, posluchačem a výkonným umělcem a jejich vzájemným uspořádáním. Výkonný umělec nebude pouze prostředníkem mezi tvůrcem díla a vnímatelem. Kvalitní interpretace není jen o pochopení autorova záměru a hloubce proniknutí k jeho dílu. Důležitou roli zde hraje právě interpret,

u kterého se vcítění pod povrch notového zápisu předpokládá, ale který také přichází se svým vlastním ideovým a estetickým záměrem a který vdechuje neživému notovému zápisu duši. Právě na tom, do jaké míry je schopen interpret vyjádřit nejen samotného autora, ale i sám sebe, záleží, zda najde skladba odezvu u publika a zda se naplní vzájemné porozumění. „Dochází tu ke zdánlivému paradoxu: čím více vlastní osobnosti vloží interpret do skladatelova díla, tím výrazněji vyvstane z této symbiózy samotný autor“.¹

Text

Ženský sbor z roku 1980 vznikl dle textové předlohy anglického básníka, jednoho z nejvlivnějších evropských romantiků, občanským jménem Byrona George Gordona Noëla, lorda, přezdívaného Lord Byron (dále

jen Lord Byron). Jeho dílo se vyznačuje hloubkou a básnickou virtuozitou vytříbených rýmů. I přes jeho charakteristické formální novátorství, složitý tvar poezie, revoluční naléhavost druhé generace romantických básníků a racionálně – ironický životní postoj, je tato báseň plná romantické citovosti a vášnivosti subjektivního prožitku, který nás oslovuje svou vnitřní dramatickostí.

Z formálního hlediska se jedná o průzračnou lyrickou poezii, kombinaci osmi a šesti-slabičného osmiveršového dvoustopého jambu, který básník vložil do dvou strof a střídavého rýmu.

I Saw Thee Weep

saw thee weep, the big bright tear
came of that eye of blue;
and then me thought, it did appear
a violet dropping dew;
I saw thee smile the sapphire's blaze
Besides thee ceased to shine;
It could not match the living rays
That filled that glance of thine.
As clouds from yonder sun receive
a deep and mellow dye,
which scarce the shade of coming eve
can banish from the sky.
Those smiles unto the moodiest mind
Their own pure joy impart;
their sunshine leaves a glow behind
that lightness o'er the heart.

Skladatel ve čtyřhlasém sboru pracuje s textem na základě repetice a vynechávání některých veršů a slovních spojeních. Je zde brána v potaz důležitost verše nebo slova, vedoucí melodická linka příslušné hlasové skupiny či zvukomalba. Příkladem může být závěrečné Tempo I, kde namísto závěrečného trojverší, které u druhého sopránu a prvního altu skladatel vynechal, tyto hlasové skupiny čtrnáctkrát opakují slova: *those smiles* – tyto úsměvy. Tato několikanásobná repetice může ve spojení s příslušným hudebním motivem vytvářet zvukomalebný dojem, představující problesknutí záře slunečních paprsků do

Z obsahu básně i přes lehce melancholický úvod vyzařuje životní optimismus. Je to oslava věčného života, ve kterém se stejně tak jako světlo s tmou, střídá i žal s radostí. O několik desítek let později přeložil báseň do českého jazyka Josef Václav Sládek, který vzhledem ke slovnímu přízvuku volil kombinaci dvoustopého trocheje a třístopého daktylu, čímž vytváří jedenácti a sedmi-slabičný osmiveršový daktylotrochej. S rýmem pracoval dle předlohy a vytvořil tak stejně jako Lord Byron rým střídavý. Pro formální srovnání a přiblížení obsahu textu zde uvádím obě dvě jazykové verze:

Zřel jsem tě plakat

Zřel jsem tě plakat, velká slza stála
v tvém modrém zraku, paní,
a bylo to, jako by setřásla
fialka rosu ranní.
Usmála ses – necht' safíry se skryjí
žárlivě se svou září,
paprsky tvého úsměvu – ty žijí
a moje srdce blaží!
Jak slunce na obloze propůjčuje
mrakům své světlo rudé,
že ani pak, když večer postupuje
té záře neubude,
tak duše, i když sebesmutnější je,
čistý tvůj úsměv vítá
a radost jako slunce z něho pije,
a nad srdcem – tam svítá.

posmutnělých lidských duší. Přesná znalost výslovnosti v anglickém jazyce, včetně jejích archaičností, spolu s obsahovým pochopením textu skladby, by měla být pro všechny sbory samozřejmostí. Bez tohoto porozumění bychom mohli jen těžko proniknout ke skladatelovu dílu tak, abychom přetlumočili posluchačům jeho pravý ideový a estetický záměr.

Hudební forma a faktura

Forma skladby koresponduje s formou básně. V podstatě se jedná o velkou dvoudílnou formu, kdy třetí část tvoří buď samostatný malý díl nebo codu:

A		(takt 1 – 34)
	a¹	(takt 1 – 11)
	a²	(takt 12 – 18)
	a^{1'}	(takt 19 – 29)
	a^{2'}	(takt 30 – 34)
B		(takt 35 – 55)
	b¹	(takt 35 – 46)
	b²	(takt 47 – 54)
C		(takt 55 – 73)

Moderato con calore

I saw thee weep, the big bright tear
came of that eye of blue;
and then me thought, it did appear
a violet dropping dew;
I saw thee smile, the sapphires blaze
besides thee ceased to shine;
It could not match the Libiny rays
that filled that glance of thine.

Poco meno mosso

As clouds from yonder sun receive
a deep and mellow dye,
which scarce the shade o dominy eve
can banish from the sky,

Tempo I, affabile

Those smiles unto the moodiest mind
Their own pure joy import;
their sunshine leaves a glow behind
that lightness o'er the heart

Z hlediska uspořádání zvukového materiálu ve struktuře díla se jedná o smíšenou, procesuální a středně složitou fakturu.

Harmonie a tonalita

Po harmonické stránce je celá kompozice tonální, komponována v diatonickém tónovém systému. Skladba je napsána bez předznamenání, četný výskyt posuvek v průběhu skladby svědčí o časté změně tónorodu dur a moll s opakujícím se výskytem církevní dórské tóniny. V následujících analytických poznámkách se budu zabývat pouze stěžejními harmonickými funkcemi, které jsou strukturovány na základě hudební formy a faktury a tvoří podstatu skladby. Cílem této části je pouze nastínit harmonickou koncepci, která má ve svém výsledku pomoci k hlubšímu interpretačnímu pochopení a proto zde jednotlivé průchodné spojovací akordy, které často vznikají i na těch nejkratších rytmických hodnotách, nebudou zmiňovány.

Po úvodní dominantní prodlevě ve druhém altu (A2) s průchodnými akordy ve vyšších hlasech nastupuje centrální úvodní tónina G dur (takt 4). Následuje přechod do subdominantní d moll k dominantnímu septakordu

A dur (takt 11) s ostinátním motivem v prvním altu (A1) postupujícím do altu druhého (A2). K návratu do hlavní tóniny G dur dochází přes průchodné akordy (takt 12–18). Skladba pokračuje opakováním úvodního čtyřtakti se změnou v závěrečném tónickém septakordu G dur (takt 22). Následující takty přináší dominantní E dur k již zmiňované tónině A dur končící s opakujícími se ostinátními motivy v altech. Další takty (30–45) přinášejí zvláštní a velice zajímavou zvukovou barvu v podobě střídání dórských tónin končící kvartsextakordem E dur. Následně přechází harmonie přes působivé glissando v prvním sopránu (S1) do A dur a přes průchodné akordy do dominantní tóniny E dur (takt 54). Závěrečný díl (takt 55–73) přináší opět tóninu A dur se střídáním dominanty a tóniky s různými průtahy a končící tónickým kvintakordem A dur v široké harmonii.

Polyfonní plochy se zde vyskytují pouze v krátkých jednotaktových motivech na základě imitací v různých hlasech s přísným nebo volným opakováním. Tyto krátké imitované motivy jsou nádherným dokladem tónomalebného postupu, v tomto případě hudebního napodobení stékající slzy.

Zvuková barva

Přehled rozsahu jednotlivých hlasových skupin:

Hlasová skupina	interval	tóny
Soprán první	zvětšená undecima	tóny: d1 – gis2
Soprán druhý	čistá oktáva	tóny: d1 – d2
Alt první	čistá oktáva	tóny: h – h1
Alt druhý	velká decima	tóny: g – h1

Na vnitřní hlasy nejsou z hlediska náročnosti hlasového rozsahu kladeny takové požadavky jako na hlasy krajní, které v homofonních částech skladby tvoří melodickou linku – soprán první, nebo melodický protipohyb – alt druhý. Vnitřní hlasy v těchto částech dotváří harmonii a náladu skladby, zatímco v částech polyfonních jsou všechny hlasy rovnocennými partnery a melodii si předávají nebo transponují.

Část *Moderato con calore* je z hlediska barevnosti možné rozdělit do dvou částí. První část (takt 1–18) je v souvislosti s obsahem textu zabarvena poněkud temněji než část druhá (takt 19–34), kterou projasní záře slunečních paprsků nejvyšším tónem ve skladbě, který přednese soprán první (takt 26). I part druhého altu je koncipován vzhledem k prozářené atmosféře textu do vyšších hlasových poloh.

V části *Poco meno mosso* nastupují jednotlivé hlasové skupiny postupně, aby se na několik málo taktů opět homofonně spojily, což opět koresponduje s textem a barevně vytváří představu postupně se objevujících mraků na obloze, které jsou vždy rozeznány prostupující slunečnou září.

Závěrečná část *Tempo I, affabile*, proti sobě barevně staví krajní a vnitřní hlasy. Melodická linka prvního sopránu s melodickými protivěťami druhého altu je zvukomalebně dotvářena hlasy vnitřními.

Melodika

V kompozici tradičních melodických linií se objevují především zpěvné intervaly. Z hlediska tematické práce vedení hlasů se jedná o střídání homofonních a kratších polyfonních částí. V částech homofonních tvoří vedoucí melodický hlas soprán první. V polyfonních částech vedoucí melodická linka prochází

jednotlivými hlasy postupně. Skladba je vzhledem k výškovému uspořádání tónů velice pestrá, což ovšem souvisí také s hybností, v rámci níž se ve skladbě vyskytují především časově kratší hodnoty tónů. Na stavbě melodiky se podílí také literární druh zvolené textové předlohy. Jelikož se jedná o veršovanou lyrickou poezii, vytváří skladatel melodie především na základě zvukomalebných motivů. Předmětem hudebního zobrazení těchto mimetických znaků ve skladbě jsou především přírodní jevy zpodobňující citové projevy člověka.

Již v úvodním druhém taktu zobrazuje sestupná melodie prvního sopránu, ke které se postupně v následujících taktech přidávají alty, stékající slzu. Jedním z nejvýraznějších zvukomalebných prvků ve skladbě je sestupné glissando vyplněné v rozsahu čisté oktávy, vyskytující se v taktu 46 a 53 na slova *dye = světlo a sky = obloha*, které nás svým nenásilně klouzavým pohybem přenese z nebe opět dolů na zem k lidské bytosti. Tou nejkrásnější zvukomalebnou částí ve skladbě je již výše zmiňované *Tempo I* (viz kapitola Text). Nejnáročnější na intonačně čisté provedení je nonový skok v prvním sopránu hned v úvodu skladby, který se v průběhu skladby ještě opakuje, při dodržení melodického a dynamického oblouku. Při nácvičku doporučuji postupovat v augmentaci s odsazením a přesnou intonační představou následujícího intervalu nony.

Tempo

Z časového hlediska se jedná o skladbu menšího rozsahu. Pro srovnání uvádím tři možnosti: V partituře skladatelem uvedená *duration: 4'30''* je určitým výchozím bodem pro představu volby odpovídajícího tempa.²

Ve skladbě se v souvislosti s formovou výstavbou střídá tempo *Moderato con calore*, dále část s předepsaným *Poco meno mosso* a *Tempo I, affabile*. Důsledné dodržování tohoto předpisu, kde autor dokonce uvedl přesné nastavení časové míry kmitů MM^3 , by nás dovedlo právě k výše uvedené délce trvání cca 4 minuty, což je poněkud v rozporu s uvedenou *duration*. Podívejme se nyní na uvedená tři tempa detailně:

Mírné tempo *Moderato* je předepsáno až do taktu 35, kterým se z hlediska verše uzavírá první strofa. Vyznačená čtvrtová nota = $84 MM^3$ není vzhledem k tempovému přívlastku *con calore*, tedy bolestně, a obsahu textu úvodního čtyřverší nejvhodnější. V takto zvoleném tempu by nám údery taktových dob mohly navodit nežádoucí atmosféru, připomínající např. pochod. Z tohoto důvodu by bylo vhodnější pro tento 18-ti taktový úsek zvolit tempo poněkud klidnějšího charakteru např. *Andantino*, nebo *Sostenuto*. Druhé čtyřverší je oproti prvnímu náladově odlišné, jedná se o určité obsahové projasnění, čemuž by měla odpovídat i změna tempa. Dochází zde k posunu prožitků, a to od smutku k naději, které jsou ve skladbě podpořeny i harmonicky, a proto by tato změna v oblasti citových vztahů měla být odlišena i tempově a to volbou tempa rychlejšího – *Maestoso*, nebo *Moderato*, čímž se dostáváme právě k původnímu časovému předpisu.

Poco meno mosso nás svým pomalejším pohybem přenáší do zklidněné atmosféry prvního čtyřverší druhé strofy, čemuž by mohlo odpovídat tempo *Andante*. Jedná se o stupeň rychlosti, který by měl být z formálního hlediska tou nejméně hybnou částí. Jedná se totiž o relativně nejstatičtější část básně, tedy především úvodní dvojverší, jemuž skladatel přizpůsobil i další hudební výrazové prostředky.

Posledním předepsaným tempem ve skladbě je *Tempo I, affabile*, což je anglický výraz, jemuž odpovídá český ekvivalent přívětivě, nebo vlídně. Textově se jedná o poslední čtyřverší, které asi nejlépe vystihuje atmosféru celé básně – pozitivně

laděné prožitky člověka v oblasti citových vztahů – a tak bychom měli toto závěrečné tempo volit opravdu s citem. Pokud bychom vycházeli z předepsaného *Moderata*, bylo by to nejenom vzhledem k obsahu textu, ale i vzhledem ke kratším rytmickým hodnotám – nejkratším z celé skladby – a tedy i k otázce srozumitelnosti textu, nepřiměřeně rychlé tempo. Dostáváme se tak opět k výše navrhovanému tempu: *Andantino*, či *Sostenuto*, a tím se nám tak již podruhé potvrzuje vhodnost volby tempa klidnějšího charakteru.

Na závěr této kapitoly je nutno uvést, že stanovení vhodného tempa je subjektivní záležitostí a záleží na citění a zkušenostech sbormistra. Kromě těchto subjektivních podmínek musíme brát v potaz i podmínky objektivní, což je velice často prostředí interpretace. Jiné (rychlejší) tempo bude stejným sbormistrem voleno v prostorách s nepatrným dozvukem, jiné (pomalejší) v prostředí s několikanásobným dozvukem. Výše uvedená analýza tempa vychází z představy průměrného dozvuku prostředí.

Metrum

Sudé metrum přímo vychází z dvoudobé jambické stopy básně. Úvodních 11 taktů ve 4/4 taktu střídá pětiktaktí, ve kterém dochází ke čtyřem jediným metrickým změnám ve skladbě: 4/4, 6/4, 4/4, 6/4 a 5/4. Nejzvláštnější změnou by mohl být přechod ze sudého 6/4 taktu na lichý 5/4, ve kterém se vyskytuje čtyřslabičný text: violet dropping, jedná se o stejná slova, která byla v předcházejícím taktu řešena volbou metra sudého. Skladatel přistupuje ke změně pravděpodobně z kontrastních důvodů. Rozdělení poslední slabiky uvedeného slovního spojení do dvou dob přináší prodloužení a tím pádem i uklidnění před následujícím náladově kontrastním zabarvením druhého čtyřverší. Od taktu 18 již k žádné další metrické změně nedochází.

Rytmus

Ve skladbě se vyskytují různě dlouhé rytmické hodnoty, jejichž střídání a opakování

souvisí se základními formotvornými a výrazovými parametry. Velmi blízká souvislost je patrná s formovou a tempovou výstavbou skladby. V první části skladby (*Moderato con calore*) se vyskytují spíše kratší rytmické hodnoty, typickým rytmickým útvarem jsou opakující se čtvrtové a osminové noty, tečkovaný a obrácený tečkovaný rytmus. Výskyt delších rytmických hodnot v druhé části je předznamenán již v tempovém označení (*Poco meno mosso*), kde se stávají nejcharakterističtější útvarem ligaturované půlové, půlové noty s tečkou a noty celé, které se v závěru této části v souvislosti s gradující dynamičností textu začínou opět zkracovat do již dříve se vyskytujících not osminových. Tempo I třetí části skladby pokračuje ve stejných rytmických hodnotách jako závěr části druhé a zároveň přináší nový útvar – noty šestnáctinové. Ty se v krajních hlasech vyskytují jako melodické čtyřčlenné skupinky, zatímco ve vnitřním hlase – altu prvním (u druhého sopránů se neobjevují) tvoří zvukomalebný efekt. V krajních hlasech dochází spolu s blížícím se závěrem skladby k postupnému prodlužování těchto šestnáctinových útvarů až do ligaturovaných not celých (soprán první).

Agogika

Ve skladbě se vyskytují pouze nepatrné agogické změny (*poco ritardando* a *fermata*) korespondující především s textem a formovým členěním. Ke každé této změně je zapotřebí přistupovat s citem a porozuměním z hlediska zachování celistvosti skladby. První předepsané zvolnění v podobě koruny nás jemně a nenásilně přenesle z části a^2 do $a^{1'}$, stejně tak jako uvedené *poco ritardando* z části $a^{2'}$ do b^1 , které navíc přináší i změnu tempa na *Poco meno mosso*. Další koruny se vyskytují už jen v sopránových glissandech a v úplném závěru skladby.

Dynamika

Na ploše 73 taktů autor používá různé stupně tónové síly od nejslabšího označení *piano pianissimo* až po *forte* a s dynamikou

pracuje především procesuálně. Tyto pozvolné dynamické změny uskutečňují všechny hlasové skupiny buď současně v homofonních částech nebo postupně v částech polyfonních ve formě *crescenda* a *decrescenda*. Tyto plynulé změny síly zvuku se uskutečňují především v delších časových úsecích skladby. Střední zvuková intenzita se střídá se slabší i silnější v souvislosti s obsahem textu. Jelikož jsou grafická znázornění (*cresc.*, *decresc.*) většinou předepsána na relativně větších plochách skladby, vyžadují od interpreta velkou koncentraci a cit při jejich utváření a provozování. Vyjadřují spolu s textovou předlohou rozvíjející se sílu vnitřního napětí či naopak náladové zklidnění. Také dynamika spolu s formálním uspořádáním skladby tvoří uzavřené celky skladby. Nejnáročnějším místem ve skladbě jsou sopránová glisanda, požadována v nastupujícím pp, které by se mělo ještě v oktávovém sestupu zeslabit. Možným interpretačním řešením v zájmu zachování barevnosti i jemnosti tohoto úseku skladby je provedení této části omezeným počtem členek sborového tělesa.

Závěr a teoretická východiska práce

Cílem práce byl především rozbor vybrané skladby z hlediska hudebně vyjádřovacích prostředků a jejich sborového provedení. Článek v rámci interpretačního pojetí poukazuje na možná úskalí nácvičku, která se mohou v kolektivním provedení objevit. Jedná se především o agogické změny v tempu a dynamice, promyšlenost taktovací techniky a problematiku výslovnosti.

Antonín Tučapský napsal více než 600 skladeb. Jsou to skladby nejenom vokální, ale i vokálně-instrumentální a instrumentální. Je zvláštní, že jeho sborovou tvorbu má v repertoáru jen málokterý pěvecký sbor. Ráda bych tak přiblížila touto interpretační analýzou jeho sborovou tvorbu a dala ji tak i do širšího povědomí sborové veřejnosti a tím i zařazení do dramaturgického plánu pěveckých sborů.

Závěrem si dovoluji položit otázku: „Do jaké míry dokáže hudba vyjádřit či podpo-

řit náladu a obsah textu a do jaké míry se skladatel obsahu textu podřizuje?“ Skladba *I Saw Thee Weep* je čtyřhlasý ženský sbor a capella napsaný na anglickou poezii Lorda Byrona, který reprezentuje v anglické literatuře ranný romantismus. Oproti metodickým a didaktickým zásadám jsme skladbu nacvičovali bez znalosti obsahu textu v českém jazyce. Při pozdějším upřesnění

výslovnosti a překladu jsem dospěla k závěru, že v některých případech vyjadřovací hudební prostředky (v tomto případě především harmonie, dynamika, tempo, agogika) dodávají skladbě přirozený hudební projev a intuitivně i formální výstavbu i bez znalosti obsahu textu. Dá se říci, že uvedená skladba plně koresponduje s obsahem textu a naopak.

Poznámky

- 1 TUČAPSKÝ, A. *Mužské sbory Leoše Janáčka a jejich interpretační tradice*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971. 115 s.
- 2 Zvuková nahrávka, kterou jsem obdržela od A. Tučapského je časově víceméně totožná s předpokládanou délkou trvání v partituře: 4'35. Poněkud rozdílnější pojetí má v tomto smyslu Dívčí komorní sbor Pedagogické fakulty Univerzity J. E. Purkyně pod vedením Doc. PaedDr. Vladimíra Kuželky, jehož průměrná délka interpretace se pohybovala pouze okolo 4 minut.
- 3 MM: Málzlův metronom.

Literatura

1. HONS, M. *Česká sborová tvorba 20. Století. Analytické stylové sondy*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2000. 224 s. ISBN 80-7044-282-4
2. KYSLÍKOVÁ, A., HONS, M., KYSLÍK J. *Hudebně vyjadřovací prostředky a jejich pedagogická interpretace*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 1999. 129 s. ISBN 80-7044-250-6
3. ŘÍHA, J. *Janáčkův Otčenáš (geneze, analýza, interpretace)* 1. vyd. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta UJEP, 2011. 91 s. ISBN 978-80-7414-341-0
4. TELECKÁ, J. *Problematika sborové interpretace „Moravských dvojzpěvů“ Antonína Dvořáka*. Diplomová práce. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, 2003. 94 s.
5. TUČAPSKÝ, A. *I Saw Thee Weep*. Robertson Female Choir Series. Set to music for four-part female voice choir SSAA unaccompanied. Reproduced and printed by Halstan and Co., Ltd., Amersham, Bucks., England Robertson Publications 1990. 72 t.
6. TUČAPSKÝ, A. *Mužské sbory Leoše Janáčka a jejich interpretační tradice*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971. 115s.
7. VITKOVÁ, M. *Život a dílo Antonína Tučapského*. Diplomová práce. Brno: Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, 1997. 54s.

Resumé

Článek se zabývá problematikou interpretace z obecného hlediska v části první a v následujících kapitolách řeší textovou a hudební stránku rozbořem konkrétní skladby. Vybranou analyzovanou skladbu *I Saw Thee Weep*, se kterou získal Dívčí sbor Pedagogické fakulty Univerzity J. E. Purkyně výrazné ocenění ze strany odborné poroty na XV. ročníku mezinárodního sborového festivalu Trnavské sborové dny v roce 2003. Stěžejními kapitolami hudební stránky jsou části: hudební forma a faktura, harmonie a tonalita, zvuková barva, melodika, kinetika, zahrnující tempo, metrum, rytmus a agogiku a dynamika. Přicházím s doporučením a návrhy na interpretační pojetí, které vychází ze záměrů samotného skla-

datele a které by mohly pomoci k hlubšímu pochopení díla při jeho nastudování dalším sbormistrům.

Klíčová slova: sborová interpretace, text, hudební forma a faktura, harmonie a tonalita, zvuková barva, melodika, kinetika, agogika, dynamika.

Keywords: choral interpretation, text, music form and construction, harmony and tonality, the colour of the sound, melody, kinetic, dynamic.

jana.kuzelkova@centrum.cz