

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Duchovní tvorba Antonína Tučapského pro sbory a cappella

Sacred Work of Antonín Tučapský for Choirs a cappella

Aneta Surková

Vedoucí práce: Mgr. Čeněk Svoboda

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Hudební výchova – Sbormistrovství se zaměřením na vzdělávání

2019

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Duchovní tvorba Antonína Tučapského pro sbory a cappella* potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 16. 4. 2019

.....

Aneta Surková

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce, Mgr. Čěňku Svobodovi, za ochotné a pečlivé vedení práce a inspirativní rady. Také děkuji za pomoc a trpělivost mým blízkým – Dalimilovi a své rodině.

Abstrakt

Bakalářská práce „Duchovní dílo Antonína Tučapského pro sbory a cappella“ se zaměřuje na významnou část tvorby tohoto českého skladatele 20. století, totiž na sborovou tvorbu a cappella s duchovní tematikou. První polovina práce zasazuje tuto tvorbu do širších kontextů. Proto je nejdříve pojednáno o autorových životních osudech (zejména o těch, které nějak ovlivnily jeho tvorbu) a o celku jeho díla. Tučapského kompoziční přístup je rovněž krátce porovnán s dalšími podobně zaměřenými českými skladateli jeho generace (Petr Eben, Zdeněk Lukáš). Zmíněna je i obtížná situace, v níž se nacházela česká duchovní tvorba v druhé polovině 20. století, a to vzhledem k vládnoucímu totalitnímu režimu.

Těžiště práce (její druhou polovinu) tvoří detailní rozbor dvou konkrétních děl Antonína Tučapského. Jsou jimi cyklus Pět postních motet a skladba *Milostivé léto* (část z cyklu Dva hymnické zpěvy). Obě díla jsou analyzována podle následujících kritérií: textová složka, hudebně-výrazové prostředky a vztah hudby a textu. Pro lepší porozumění jsou analýzy doplněny ukázkami z partitur. V závěru práce jsou obě kompozice porovnány. Nalezené společné znaky jsou zobecněny pro celou Tučapského tvorbu v této oblasti. Díky tomu se také daří zodpovědět klíčové otázky práce, totiž jak Tučapský pracuje s duchovním textem a čím jeho skladby oslovují dnešní posluchače i interprety.

Klíčová slova

Tučapský, duchovní tvorba, česká sborová tvorba 20. století, hudba a text

Abstract

The bachelor's thesis „Sacred work of Antonín Tučapský for choirs a cappella“ focuses on a sacred work of this Czech composer of 20th century, especially on the works for mixed choirs a cappella. The reason is that this part of his legacy is very significant. First half of this thesis tries to place this work into a wider context. That is why it firstly talks about the composer's life (mostly about the facts that made an impact on his work) and tries to present his work as a whole. Next, this thesis compares Tučapský's approach to composition with other Czech composers of his generation (Petr Eben, Zdeněk Lukáš). The thesis also mentions the difficult situation (that was made by the communistic regime) of Czech sacred music in 2nd half of 20th century.

The main focus of this thesis is dedicated to a detailed analysis of two specific works by Antonín Tučapský. These are the series Five Lenten Motets and a composition *Milostivé léto – Gracious summer* (first part of the series Two hymn songs). These two works are analysed according to the following criteria: lyrics, compositional methods and the connection between music and the lyrics. The text is accompanied with pictures (from the score) for better understanding. At the end, both compositions are compared. The common features are generalised and applied on the whole work of Tučapský for choirs. Thanks to the analysis and comparison it is possible to answer the key questions of this thesis such as: how Tučapský works with the sacred text and why are his compositions appealing to current listeners and interpreters.

Keywords

Tučapský, sacred music, Czech choir works of 20th century, music and text

Obsah

Úvod.....	9
1 Život Antonína Tučapského.....	11
1.1 Dětství a mládí.....	11
1.2 Učitelský ústav.....	12
1.3 Studia v Brně.....	12
1.4 Pedagogické působení.....	13
1.5 PSMU.....	14
1.6 Manželství s Beryl.....	15
1.7 Londýn.....	16
1.8 Ocenění.....	17
2 Dílo Antonína Tučapského.....	18
2.1 Vokální tvorba.....	18
2.2 Instrumentální tvorba.....	19
2.3 Vokálně-instrumentální tvorba.....	20
3 Antonín Tučapský v kontextu české sborové tvorby 20. století.....	21
3.1 Česká hudba ve 2. polovině 20. stol.....	21
3.2 Nejvýznamnější autoři vokální hudby u nás.....	22
3.3 Srovnání tvorby pro sbor (Eben, Lukáš, Tučapský).....	23
3.3.1 Společné rysy.....	23
3.3.2 Rozdílné rysy.....	24
3.3.3 Srovnání kompozičních technik (Eben, Lukáš, Tučapský).....	25
4 Česká duchovní hudba 2. poloviny 20. století.....	28
4.1 Skladby s pašijovou tematikou.....	29
5 Pět postních motet.....	30
5.1 Textová složka.....	30
5.2 Hudebně-výrazové prostředky.....	32
5.3 Vztah hudby a textu.....	36
5.4 Shrnutí.....	41
6 Milostivé léto.....	42
6.1 Textová složka.....	42

6.2 Hudebně-výrazové prostředky	44
6.3 Vztah hudby a textu	46
6.4 Shrnutí	53
Závěr.....	54
Seznam použitých zdrojů	56
Partitury	56
Knihy	56
Monografie	56
Články.....	57
Seznam příloh.....	59

Úvod

Moravský skladatel Antonín Tučapský se řadí mezi velikány české sborové tvorby 20. století. Zejména jeho duchovní tvorba oslovuje interprety i posluchače napříč věkovými kategoriemi, kulturami i zeměpisnou polohou. Tučapský dovedl svou hudbou prosvětlit okamžiky slavnostní, ale dokázal i rozeznít prostou krásu všedních dní.

Jako rodačka z Vyškova jsem Tučapského krajankou a už od malička mě jeho hudba velmi oslovovala. Tučapského životní osudy byly s Vyškovem spjaty i po jeho emigraci. Skladatel se po sametové revoluci často do Vyškova vracel, navíc se zde začal pořádat sborový festival spjatý s jeho jménem a tvorbou.

Ve své bakalářské práci se budu ptát, kam vlastně Tučapského hudba v kontextu české sborové tvorby patří, jestli a jak se tento skladatel řadí mezi velikány naší sborové tvorby 20. století. Chci také zjistit, jaké používá prostředky pro uchopení duchovních témat a jak pracuje s textem. Při práci se studentským pěveckým sborem jsem se totiž setkala s tím, že po přeložení textu Pět postních motet a plném objasnění jeho významu (včetně zařazení do kontextu pašijového příběhu) studenti zpívali Tučapského Moteta s obrovským zápalem. K cyklu si vytvořili krásný vztah a vždy jej zpívali velmi rádi. Ráda bych tedy zjistila, čím Tučapského hudba promlouvá a proč jeho duchovní skladby s náročnými tématy oslovují i středoškoláky.

V rámci mých možností a rozsahu bakalářské práce se pokusím na všechny výše zmíněné otázky odpovědět. Jako reprezentativní vzorek ke zkoumání jsem zvolila dvě jeho významné kompozice: cyklus Pět postních motet a skladbu *Milostivé léto*. Vybrané skladby zařadím do širších kontextů (autorův život a dílo, tehdejší sborová tvorba a její další představitelé), abych je dále podrobila dostatečně hluboké analýze. Nakonec dospěji k jejich srovnání a pokusím se vypořádat s rysy odpovídajícím způsobem zobecnit.

V úvodních dvou kapitolách pojednám o Tučapského životě a díle. Vystihnu nejdůležitější momenty jeho života, které mohly mít (nebo skutečně přímo měly) vliv na jeho tvorbu. Následně se zaměřím na skladatelovo dílo, zvláště na sborovou tvorbu, která je pro autora charakteristická a je tématem mé práce. Ve třetí kapitole se pokusím Tučapského zařadit do kontextu českých sborových skladatelů 20. století. Nejprve nastíním situaci sborové tvorby 20. století u nás, určím nejvýznamnější skladatele tohoto oboru a následně se pokusím jasně formulovat, proč lze Tučapského řadit mezi velikány české sborové tvorby, jakými byli Petr Eben či Zdeněk Lukáš. V bezprostředně navazující kapitole

pojednám o duchovní tvorbě 20. století u nás a jejím nelehkém postavení v tehdy vládnoucím totalitním režimu. Nastíním, v jaké situaci se nacházeli skladatelé duchovní hudby u nás a jaké duchovní skladby (s pašijovou tematikou) vznikaly.

Předchozí zjištění uplatním ve dvou stěžejních kapitolách práce, které budou pojednávat o konkrétních vybraných duchovních skladbách. Jak jsem už zmínila, jsou jimi cyklus Pět postních motet a sbor *Milostivé léto*. Pokusím se obě díla rozebrat podle následujících kritérií: textová složka, hudebně-výrazové prostředky a vztah hudby a textu. Důraz budu klást na zkoumání vztahu hudby a textu – v žánru vokální hudby hraje totiž text rozhodující roli. Díla srovnám a při vědomí jejich rozdílnosti se budu soustředit na jejich podobnost a vzájemnou souvislost. Na rozboru kompozic ukážu typické znaky Tučapského tvorby. Nakonec se pokusím objasnit, proč je Tučapského hudba stále přitažlivá a aktuální.

Nyní si dovolím ještě krátkou zmínku o dostupné literatuře k tomuto tématu. Její rozsah je totiž překvapivě malý. Největším problémem je fakt, že Tučapskému nebyla doposud věnována samostatná monografie. Částečnou kompenzací tohoto nedostatku je ovšem disertační práce Michaela Korbičky *Antonín Tučapský: skladatel a dirigent*, která poměrně kvalitním a vyčerpávajícím způsobem zpracovává celek Tučapského života a díla. Její kvalitu a hodnotu bezpochyby zvyšuje také fakt, že Korbičku pojil se skladatelem osobní vztah. Kromě této práce jsem však byla odkázána pouze na drobnější příspěvky v odborných člancích (sborník *80 let PSMU*) či vzpomínkových publikacích (Mrva) a člancích (Straňák). Lze se dozvědět řadu zajímavých informací z Tučapského života, chybí ale hlubší a odbornější analytické sondy, a to i částečného rozsahu. Překvapilo mě také, že skladatelově dílu není věnována patřičná pozornost ani v britském prostředí. V případě širšího kontextu české hudby 20. století je samozřejmě situace jiná – v této oblasti jsem mohla čerpat z mnoha kvalitních zdrojů (Pecháček, Nedělka, Hřčková).

1 Život Antonína Tučapského

1.1 Dětství a mládí

Antonín Tučapský se narodil 27. března 1928 v Opatovicích u Vyškova, v malém domečku na konci obce, v místě, kterému se říkalo „Na Betlémě.“ Přestože se narodil do nepříliš majetné rodiny, měl (dle svých vlastních slov) velmi šťastné dětství. Otec byl ševcem, maminka se starala o domácnost, popřípadě uklízela ve velkých domech (např. na chatě slavné rodiny Musilových – Antonín Musil, kmotr A. Tučapského; Alois Musil, cestovatel a orientalista). Tučapský často vzpomínal na to, jak jeho tatínek celý den zpíval, „dovedl dokonce přezpívat celou Prodanou nevěstu – samozřejmě po svém“.¹ Na malého Antonína jistě působila i široká hanácká krajina s Hostýnskými vrchy na horizontu.²

První hudební vzdělání získal již na měšťanské škole, kterou začal navštěvovat v Dědicích. Hrál na housle a na klarinet. Ve hře pokračoval i po přestěhování do Medlovic (kvůli německým výcvikovým táborem), kde při svatbách či pohřbech hrával v dechové kapele. Mladý Tučapský po nějakém čase začal hrát i na klavír.

Po přestěhování do Medlovic dokončoval měšťanskou školu v Ivanovicích na Hané, kde se setkal se spisovatelem Karlem Dvořáčkem. Ten si ho dokonce pozval i k sobě domů a preludoval s ním na klavír a housle. Vyprávěl mu o velkých osobnostech, jako byli Beethoven, Mozart či Janáček, o kterém dokonce plánoval napsat román. (Dvořáček byl vzdělaný člověk a byl pro mladého Antonína vzorem. Několikrát byl odveden k drsným výslechům, a nakonec deportován do koncentračního tábora, kde zemřel.)

I jiné osobnosti Vyškovska mladého Tučapského formovaly. Nesmíme opomenout jeho učitele hudby Františka Sypěnu nebo Božetěcha Bílka, díky kterému poznal i Dvořákovy Moravské dvojzpěvy nebo Smetanovy Vlastovičky a Západ slunce. Bílek dokonce v Ivanovicích na Hané založil pěvecký sbor a povedlo se mu poskládat i symfonický orchestr. Tak se nejmladší hudebník orchestru setkal s Dvořákovou Polonézou Es-dur, Slovanskými tanci či Smetanovou Českou písní. Tučapský se záhy přidal mezi slavné osobnosti hanáckého trojúhelníku (Vyškov, Prostějov, Kroměříž), jako byli: Klement Slavický, Jan Šoupal, rodina Štědroňů, Eugen Třasoň, František Sušil a další.

¹ VAŠÁK, Václav: Putování s polodrahokamem. *Xantypa*, 2002, č. 5, str. 85.

² Viz: TUČAPSKÝ, Antonín: Antonín Tučapský na vyškovské věži. *Vyškovské noviny*, 1992, roč. III., č. 39, s. 9.

1.2 Učitelství

Jen krátkou chvíli pobyl Tučapský na Učitelství v Kroměříži, kam nastoupil roku 1943. Odtud byl kvůli omezení stavů studentstva přesunut do Valašského Meziříčí. Přemístění se pro něj stalo na jednu stranu tvrdou školou (musel pobývat na přísně vedeném internátu), na stranu druhou však vynikající příležitostí, jak se seznámit s bohatstvím místního folkloru. Tučapského učitel Arnošt Kubeša byl vášnivým znalcem nejen dějin Valašska, ale samozřejmě také valašského folkloru. Založil cimbálovou muziku pro studenty, ve které hrál Antonín na klarinet.³ Učitelství se zaměřovalo zejména na sborový zpěv, který, jak říkal sám Tučapský, ho přímo nadchnul. Dva roky zpíval tenor v mužském sboru, kde se seznámil s klasickým mužským repertoárem (Křížkovský, Foerster). Studium úspěšně ukončil maturitou v r. 1947.

1.3 Studia v Brně

S aprobační učitelé na základní škole byl sice Tučapský připraven na pedagogickou praxi, chtěl se ale dále hudebně rozvíjet, a proto nastoupil na nově vzniklou pedagogickou fakultu Masarykovy univerzity v Brně. Navštěvoval také lekce z hudební vědy či estetiky na filosofické fakultě. Velice ho zajímalo studium skladby, kterou na hudební vědě vyučoval Jan Kunc, k němu následně docházel i soukromě. Kunc byl tedy první, kdo hodnotil začátečnické skladatelské pokusy mladého Tučapského. (Tučapský mu věnoval své *Kvítí milodějně* či *Dvě fugy pro klavír*.) Dalšími pedagogy, kteří ovlivnili jeho hudební vzdělání, byli např. Bohumír Štědroň, Zdeněk Blažek, Vilém Steinmann či Josef Veselka. Po čtyřech letech studia úspěšně absolvoval roku 1951.

Ve třetím roce svého studia byl přijat jako druhý tenor do Pěveckého sdružení moravských učitelů⁴, tehdy pod vedením vyškovského rodáka Jana Šoupala. Tak začala dlouhá spolupráce s jedním z nejkvalitnějších sborů u nás.

Mezi lety 1950 a 1951 studoval řízení sboru na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Studium bohužel musel přerušit kvůli nedostatku finančních prostředků a nastoupil jako pedagog do Kroměříže na Vyšší hudební školu, která se později stala konzervatoří.

³ Viz: VAŠÁK Václav: Putování s polodrahokamem. *Xantypa*, 2002, č. 5, str. 85.

⁴ Pěvecké sdružení moravských učitelů (dále PSMU), mužské sborové těleso, bylo založeno Ferdinandem Vachem s cílem povýšit sborový zpěv v českých zemích na evropskou úroveň. Díky promyšlené dramaturgii, hlasové kultivovanosti, čisté intonaci i zpěvu z paměti se PSMU zařadilo mezi špičkové sbory Evropy té doby a nastartovalo nový náhled na sborový zpěv u nás.

1.4 Pedagogické působení

Jeho učitelskou činnost záhy jeho přerušila dvouletá vojenská služba na Šumavě. S hudbou však stále zůstal v kontaktu, první rok na vojně dokonce vedl sbor. V roce 1953 působil v Národním divadle v Bratislavě jako korepetitor a asistent sbormistra. Poté se na rok opět vrátil do Kroměříže.

V dalším roce (1955) nastoupil na pedagogickou školu v Novém Jičíně. Čtyři roky zde vyučoval jak teorii, tak předměty praktické jako např. housle či sborový zpěv. Tato léta jsou pro Tučapského také spjata s radostnými událostmi v osobním životě. Poprvé se oženil a narodily se mu dvě děti: dcera Jana a syn Vladimír. V rámci působení na pedagogických školách také poprvé jako sbormistr působil se smíšenými sbory.⁵ (V té době totiž fungovalo velké množství sborů mužských a ženských, smíšené ještě nebyly tak obvyklé jako dnes.)

Od roku 1959 pracoval jako odborný asistent na Pedagogickém institutu v Ostravě. V roce 1965 úspěšně obhájil habilitační práci *Mužské sbory Leoše Janáčka a jejich interpretační tradice* a stal se docentem nově vzniklé Pedagogické fakulty. Zde vyučoval intonaci, hudební nauku, sborový zpěv a sborové dirigování. I v Ostravě vedl studentský smíšený sbor, který, jak se zmínil i Jan Šoupal, „na školské poměry prokázal velmi dobrý výkon a svědčí o odborném a cílevědomém vedení“.⁶ Za svého působení také publikoval intonační skripta a studie *Výslovnost a dikce ve sborovém zpěvu*, *Hudební a slovní přízvuk ve sborové reprodukci* nebo *Sborový repertoár pro potřeby hudební výchovy na pedagogické fakultě*.

Kromě výuky na fakultě se věnoval také dětskému pěveckému sboru. Dva roky vedl Dětský sbor Československého rozhlasu v Ostravě, natočil s ním kolem třiceti skladeb a uskutečnil mnoho koncertů.

Po několika letech však musel z politických důvodů fakultu opustit. (Režimu nevyhovovalo, že jako vysokoškolský pedagog nebyl politicky aktivní a jeho novou partnerkou byla žena z „kapitalistického nepřátelského západu“.) Bylo mu řečeno, že pokud dobrovolně odejde, bude moci alespoň dále řídit PSMU (viz níže).

⁵ Viz: KORBIČKA, Michael. *Antonín Tučapský: skladatel a dirigent*. Olomouc, 2011, s. 20. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy.

⁶ Kopie strojopisu uložena v soukromém archivu skladatele. (Viz: *Ibid.*, s. 23.)

1.5 PSMU

Své působení v PSMU započal Antonín Tučapský již v roce 1947. Od roku 1959 byl zástupcem Jana Šoupala, tehdejšího hlavního dirigenta. Když na podzim r. 1964 Jan Šoupal náhle zemřel, místo hlavního dirigenta a uměleckého vedoucího získal právě Tučapský. V nelehké situaci, kdy musel oddirigovat celý koncertní program, nejenže obstál, dokonce se svého úkolu zhostil na výbornou.

Se sborem vystoupil na více než 300 koncertech. Velice důležitá byla ocenění ze zahraničí – např. vyznamenání v Rakousku (1965) nebo ocenění na I. mezinárodní sborové soutěži v Anglii (1966). Mimořádnou pozornost vzbudilo provedení Janáčkových sborů v rámci Týdne československé kultury v Coventry. Tučapský se s PSMU také zúčastnil koncertu k připomenutí 25. výročí vyhlazení Lidic. Konal se v hlavní lodi Westminsterského opatství v Londýně a PSMU zde zpívalo jako první kontinentální těleso vůbec. Z řady významných koncertů můžeme vyzdvihnout vystoupení PSMU na Festivalu Pražské jaro 1968. Významný počín Antonína Tučapského pak představuje natočení desky obsahující všechny významné Janáčkovy sbory.

Jeho poměrně krátké dirigentské působení mělo na vývoj tělesa významný vliv. Tučapského interpretační přístup obsahoval to, co nacházíme později v jeho vokálních skladbách: klid, vnitřní vyrovnanost, nadhled a jakousi filosofickou reflexi. Tučapský byl prvním skutečně školeným odborníkem, který byl schopen i teoretických reflexí interpretačních problémů. Jeho dirigentské výkony se vyznačovaly slohovou kázní a vytríbeností. Velmi významná byla i jeho činnost dramaturgická. V repertoáru zdůrazňoval autentickou uměleckou autorskou hodnotu. Snažil se o myšlenkovou aktualizaci Smetanových, Foersterových či Janáčkových sborů. Zajímala ho moderní hudba, proto není divu, že se na repertoáru objevila i často obtížná díla jeho současníků, jako byla *Polnice slávy* Jana Seidla, Kučerova *Modrá planeta* či jeho vlastní tvorba.⁷ Uvedl desítky novinek českých skladatelů, ale i evropských mistrů. Sám Tučapský říkal, že se snažil „ukázat sborová díla našich klasiků v novém světle, (...) v duchu nových společenských a estetických podmínek.“⁸

Jako člověk vynikal Tučapský nestrojenou skromností, a tak raději mluvil o tom, co prací s PSMU získal, než co mu předal. Kromě toho, že získal cit pro frázování, krásný tón,

⁷ Viz: NAVRÁTIL, Miloš. PSMU trvá 80 let. In: *80 let PSMU*. Ostrava: Profil, 1983, s. 15.

⁸ TUČAPSKÝ, Antonín. Kladu si dvě otázky. In: *Týž*, s. 41.

citlivý vokální projev, dynamiku či dramatický výraz, naučil se především umělecké poctivosti. „Rozeznít i zdánlivě nedůležitou notu, dát smysl každé hudební frázi, i té kostrbaté (...) promlouvat skladbou k posluchačům, (...) k tomu je nezbytné velké lásky, oddanosti a poctivosti, (...) to je tajemství Moravských učitelů.“⁹

Poté, co přestal pracovat na Ostravské univerzitě, začal si hledat jinou práci. (V komunistickém režimu platil totiž zákon, že pokud by byl 3 měsíce nezaměstnán, mohl být bez udání důvodu zatčen.) Chvíli se snažil uplatnit v kultuře, tam ale pro něj byly již dveře zavřené. Od r. 1972 pracoval jako pomocný skladník v pražské pobočce olomoucké stavební firmy. Byly to pro něj těžké roky plné změn. Cítil se opuštěný, jediným východiskem pro něj byla hudba. Paradoxně psal veselé a pozitivní skladby, které vůbec neodrážely atmosféru, která ho obklopovala. Noty si často zapisoval na pytle cementu. („Hrabalovský“ obraz přiléhavý pro onu dobu!) Naopak vážné a tragické skladby napsal, jak sám říkal, v nejšťastnějších a nejkliďnějších chvílích svého života. Tučapský stále doufal, že se jeho situace nějak vyřeší, když se ale dva roky stále nic nedělo, rozhodl se jednat.

Činnost v PSMU mu totiž byla po určité době zakázána také. Objevil se argument, že sdružení nemůže vést někdo, kdo není učitel, přestože učitelství nikdy nebylo podmínkou pro členství. Stateční členové se za něj postavili a snažili se mu pomoci, komunistická moc však pohrozila i jim a jakékoliv naděje se rozplynuly. 5. března 1973 se uskutečnil poslední koncert PSMU pod vedením Antonína Tučapského. Koncert se konal pod podmínkou strany a vlády, že to bude jeho poslední působení v tomto tělese. Jak příhodné, že zrovna v této pro něj temné době PSMU zpíval Seidlovu Polnici slávy na text Františka Halase, která končí slovy „*Necht' je svoboda na věky nám.*“¹⁰ Těmito slovy tedy končí významná životní etapa mladého nadějného sbormistra.

1.6 Manželství s Beryl

Svoji druhou manželku Beryl Musgrave poprvé potkal v létě 1968 v Anglii po vystoupení PSMU. Další jejich společnou komunikací byl upřímný dopis, v němž Beryl projevila starost o Antonínovo bezpečí. Zároveň uvažovala o studiu zpěvu v zahraničí, nakonec se rozhodla pro pražskou Akademii múzických umění, kde jí ale nebylo dovoleno absolvovat.

⁹ TUČAPSKÝ, Antonín. Kladu si dvě otázky. In: *80 let PSMU*. Ostrava: Profil, 1983, s. 40.

¹⁰ Viz: MRVA, Jiří. *Zlatá stopa*. Vídeň: Verlag C. K. Doppler, 2013, s. 59-60.

V r. 1970 se Beryl přestěhovala za Tučapským do Ostravy, společně pak podali žádost o sňatek. Tu však provázely četné obstrukce ze strany režimu, svatba se proto konala až na podzim roku 1972. Bezprostředně následující období se však pro manžele nestalo klidným a šťastným. Tučapskému nebylo umožněno získat práci v intelektuální sféře (opakovaně psal dopisy tehdejšímu ministrovi kultury Gustavu Husákovi – bez odpovědi), ani Beryl se nedařilo. Živila se pletením svetrů a tajným vyučováním angličtiny. Manželé se tedy rozhodli emigrovat do Velké Británie. I tento krok provázela režimní šikana. K získání vystěhovaleckého pasu bylo zapotřebí 12 písemností, přičemž ani jedna nesměla být starší čtyř týdnů. Při druhém pečlivě naplánovaném pokusu (v roce 1975) nicméně manželé obstáli, a tak se komunistický režim nadobro zbavil „nepotřebného a nepohodlného“ člověka, talentovaného hudebníka.

1.7 Londýn

Začátky v cizí zemi nebyly vůbec lehké. Manželé nevěděli, co je čeká, ale byli připraveni pracovat kdekoliv. Práce dělníka v Anglii by pro Tučapského byla pořád lepší než práce dělníka u nás. (Jak ale on sám říkal, jako dělník by v Anglii práci nezískal, protože tam musel i dělník dobře rozumět svému řemeslu.) Podával tedy desítky žádostí o pracovní pozici. S doporučením anglického klavíristy a violoncellisty českého původu Bernarda Vočadla mu nakonec bylo nabídnuto místo hudebního pedagoga v Manchesteru (kde později působil i Petr Eben) a na Trinity College of London, kde působil 21 let.¹¹

Na univerzitě byl spokojený, ale chyběl mu kontakt se sborem a snažil se hledat příležitosti, jak si alespoň občas zadirigovat. Krátkodobě zastupoval dirigenty sboru *London Chorale* či *Philharmonic Chorus London*, ale nikde se neuchytil nastálo. Dokonce dojížděl dvakrát týdně do Coventry (asi 100 km od Londýna), aby mohl pracovat se sborem. To ho však velmi vysilovalo a on pochopil, že v Anglii je dostatečné množství kvalitních sbormistrů a dirigentů a že jenom sbormistrovstvím by se nikdy neužil.¹²

Začal se intenzivně věnovat komponování, v Anglii napsal přes 300 skladeb. Říkal, že v důchodu skládal každý den. Díky tomu je Antonín Tučapský u nás znám jako dirigent a sbormistr, který občas skládá, a v Anglii jako skladatel, který občas diriguje.

¹¹ Viz: STRAŇÁK, Dušan. Příběh českého muzikanta. [Novinový výstřížek, bližší bibliografické údaje neznámé, dostupné v Městské knihovně v Praze pod heslem Antonín Tučapský (soubor výstřížků).]

¹² Viz: MARHOUNOVÁ, Jana. *Svět hudby na plátně doby*. Praha: Empatie, 1993, s. 208.

S Československem, potažmo s Českou republikou nikdy neztratil kontakt. Například 17. listopadu 1990 se v Anglii konal koncert k prvnímu výročí sametové revoluce, který byl poskládán z jeho děl, soprán zpívala Beryl.¹³ Svoji rodnou zemi navštívil po r. 1989 mnohokrát. V roce 1990 byl v Opavě uspořádán koncert na jeho počest. PSMU mj. zpívalo skladbu Ludvíka Dietricha *Moravo, Moravo* (píseň se zpívala za nacistické okupace místo hymny), u níž byl skladatel vyzván, aby si ji se sborem zadirigoval.¹⁴ Reprezentativní koncerty k počtě A. Tučapského se opakovaně konaly i v jeho rodném Vyškově.¹⁵

Antonín Tučapský zemřel 9. 9. 2014 ve Velké Británii. Jeho smrt byla nečekaná, přestože se dožil úctyhodného věku.

1.8 Ocenění

Za svého života získal Tučapský mnoho ocenění. Pro potřeby této práce zmiňme alespoň ta nejdůležitější. V září r. 1975 se stal profesorem na Trinity College of London. Záhy zde získal i tzv. Honorary Fellow (čestný doktorát). Roku 1978 byl jmenován čestným dirigentem PSMU. Jako první Čech se stal členem britské Královské společnosti hudebníků, byl také členem washingtonské Společnosti pro vědu a umění. Roku 1996 mu byl udělen titul *doctor honoris causa* na Masarykově univerzitě, jeho alma mater. Rok 1998 pro něj znamenal udělení členství v české sekci Mezinárodní hudební rady při UNESCO a také udělení čestného občanství města Vyškova.¹⁶

¹³ Viz: STRAŇÁK, Dušan. Příběh českého muzikanta. [Novinový výstřížek, bližší bibliografické údaje neznámé, dostupné v Městské knihovně v Praze pod heslem Antonín Tučapský (soubor výstřížků).]

¹⁴ Viz: MRVA, Jiří. *Zlatá stopa*. Vídeň: Verlag C. K. Doppler, 2013, s. 63.

¹⁵ Viz: KORBIČKA, Michael. Setkání s Antonínem Tučapským. *Opus musicum: hudební revue*. Brno: Opus musicum, 2008, č. 2, s. 44.

¹⁶ Viz: MRVA, Jiří. *Zlatá stopa*. Vídeň: Verlag C. K. Doppler, 2013, s. 54-55.

2 Dílo Antonína Tučapského

Antonín Tučapský zasáhl do téměř všech skladatelských oborů.¹⁷ Napsal kolem 600 skladeb, těžiště leží v tvorbě vokální. (Kromě vlastní tvorby se vzhledem ke své sbormistrovské činnosti věnoval i úpravám skladeb jiných autorů.) Větší pozornost budeme věnovat tvorbě pro sbory, následně se zmíníme o dalších oblastech vokální tvorby i o tvorbě instrumentální a vokálně-instrumentální.

2.1 Vokální tvorba

V tomto oddíle pojednáme zejména o Tučapského sborové tvorbě. Kvůli k jejímu značnému rozsahu a členitosti se nejprve zaměříme na úpravy lidových písní, následně na tvorbu světskou a závěrem na (pro nás nejdůležitější) tvorbu duchovní.

Vzhledem ke skladatelovu silnému vztahu k lidové písni začneme tento oddíl zmínkou o jeho úpravách lidových písní. Sám přeci říkal: „ano, to „moravské“ je stále ve mně, to v sobě nosím a chráním jako vzácný dar a cenný vklad, tím se stále duchovně posiluji. Ať komponuji cokoliv, (...) tento český či moravský element je v mé hudbě evidentní a stále přítomný. Nijak se tomu nebráním, naopak i to je charakteristický znak mého hudebního vyjadřování, můj hudební rukopis. Moje kořeny jsou zde, na Moravě, a to se pozná z hudby, kterou píši, z tónů, které znějí...“¹⁸

Není tedy divu, že složil tak velké množství úprav lidových písní. Vůbec nejvíce jich napsal po své emigraci, byly mu tedy zřejmě útěchou a připomínkou rodné země.¹⁹ Úpravy jsou tak četné a zdařilé, že je nelze ve výčtu jeho díla vynechat, zároveň ale Tučapský nepovažoval úpravy lidových písní za skladatelský výkon, často je upravoval pouze pro potřeby pedagogické.²⁰ Napsal nemálo úprav pro sólový hlas s doprovodem, četnější jsou ale úpravy pro sbor a cappella. Za zmínku stojí *Osm písniček* pro dětský pěvecký sbor Motýlek ve Vyškově, fantasie na lidovou píseň *Oj, letěla bílá hus* určená ženskému sboru, *Tři moravské písně* pro mužský sbor, *Tři hanácky pěsničky* pro smíšený sbor a nakonec vůbec nejznámější a nejprováděnější cyklus z této oblasti tvorby, totiž čtyři řady cyklu *Malovaná dolina* pro různá sborová obsazení.

¹⁷ Výběrový seznam tučapského děl tvořím na základě zevrubného výčtu Dr. Korbičky, viz: KORBIČKA, Michael. *Antonín Tučapský: skladatel a dirigent*. Olomouc, 2011, s. 66-120. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy.

¹⁸ *Ibid.*, s. 6.

¹⁹ Viz: *Ibid.*, s. 108.

²⁰ Svědčí o tom korespondence mezi Dr. Korbičkou a A. Tučapským ze dne 12. 11. 2010, viz: *Ibid.*, s. 108.

Vlastní sborová tvorba představuje základ Tučapského díla a i vzhledem k tématu naší práce bude nutné ji pojednat detailněji. Nejprve zmíníme sborová díla se světskou tematikou, následně zdůrazníme sborovou tvorbu duchovní.

V oblasti světské sborové tvorby zaujímají ústřední postavení sbory na velmi hodnotné básnické texty. Uvedme několik příkladů: *Dvě pohádky a ještě něco* pro dětský sbor a čtyři klarinety (výmluvná instrumentace!) na verše Jana Skácela, cyklus *Co zbylo z anděla* na verše téhož básníka věnovaný dívčímu sboru nebo skladbu na text Jana Zahradníčka *Za Lidice* určenou mužskému sboru. V tvorbě pro smíšené sbory najdeme hned několik podobně reprezentativních příkladů: cyklus *Česká krajina* na text českého básníka Viléma Závady, cyklus *In honorem vitae* na básně Horatiovy nebo *Lauds* pro dva šestihlasé sbory na text Audenův. Samostatnou zmínku si pak zasluhuje sbor *Komenský – fantazie* na výběr textů z Komenského díla, napsaná dvojsborovou technikou a věnovaná PSMU. Její důležitost osvětlí další text práce.

Nyní se přesunme do oblasti duchovní hudby. Pro její rozsáhlost se zmiňme jen o vybraných dílech: jako reprezentativní vzorek a vrchol Tučapského tvorby v této oblasti vyberme tři rozsáhlé vokálně-instrumentální kompozice.²¹ Jsou jimi *Missa Serena*, mše věnovaná čerstvě zvolenému papeži Janu Pavlu II., oratorium *Stabat Mater*, kladně ceněné naší i britskou hudební kritikou, a konečně *Te Deum*, věnované Birmingham Choral Society (která jako první v Anglii uvedla i Dvořákovu *Stabat Mater*).

Závěrem se krátce zmiňme o sólové vokální tvorbě. Vzhledem k tomu, že Tučapského žena Beryl byla skvělou sopranistkou, věnoval se v oblasti sólové vokální tvorby především kompozicím pro soprán, jako jsou např. *Ave Maria*, *Salve Regina* či *Otče náš*.

2.2 Instrumentální tvorba

Tučapský zkomponoval řadu skladeb orchestrálních, komorních i sólových, přes jejich kompoziční vyzrálouť však nutno zmínit, že tato oblast nebyla jeho doménou. Z orchestrálních skladeb stojí za zmínku *Triptychon*, skladba inspirovaná událostmi sametové revoluce, a dále rozverná *Moravian polka*, která vznikla na staveništi na popud jeho kolegů, kteří chtěli, aby nepsal fugy, ale něco pro „obyčejné lidi“. V přehledu sólových skladeb nás překvapí, že Tučapský psal kromě „běžných“ nástrojů také

²¹ Uvědomujeme si, že z formálního hlediska by bylo třeba tyto skladby zařadit mezi další vokálně-instrumentální díla (níže). Vzhledem k tématu naší práce ale považujeme za opodstatněné věnovat sborovým vokálně-instrumentálním kompozicím duchovního charakteru samostatnou a rozsáhlejší zmínku již nyní.

pro cimbál, varhany, fagot či trubku. Vzhledem ke svým hráčským dovednostem věnoval nejvíce nástrojových kompozic houslím a klarinetu. Zmíňme například *Sonatu „Boema“* pro klarinet či *Koncert pro housle a orchestr*.

2.3 Vokálně-instrumentální tvorba

Z oblasti vokálně-instrumentální hudby vyzdvihněme jeho jedinou operu *The Undertaker* (*Majitel pohřebního ústavu*). Dílo drobné obsazením i rozsahem čerpá z Puškinovy povídky, najdeme v něm prvky černého humoru. Dále stojí za zmínku kantáta *Mary Magdalene* na báseň Borise Pasternaka z knihy *Doktor Živago*. Zde se propojuje Tučapského zájem o kvalitní básnickou tvorbu s jeho duchovním založením.

3 Antonín Tučapský v kontextu české sborové tvorby

20. století

3.1 Česká hudba ve 2. polovině 20. stol.

Česká hudba 2. poloviny 20. století byla silně ovlivněna politickou situací. Po komunistickém převratu roku 1948 bylo pronásledováno avantgardní umění a jakákoliv snaha přinést moderní či novátorskou hudbu. Hudba totiž měla být psána v duchu tzv. socialistického realismu – podporován byl tradicionalismus a návrat k lidové kultuře. Obrovský vliv měl Zdeněk Nejedlý jako ministr školství a národní osvěty a zároveň jako velký propagátor Smetanovy hudby. Na skladatele byl vyvíjen tlak, aby psali hudbu jednoduchou a srozumitelnou co nejširšímu publiku. Mnozí skladatelé požadavkům ideologie nechtěli či nemohli vyhovět, často také nebyli v oblibě kvůli původu či svým vazbám mimo komunistický blok. Jejich skladby tak vznikaly bez možnosti provedení. S mnohými díly z tohoto období se tedy posluchačská i odborná veřejnost začala seznamovat až po roce 1989, tedy se značným zpožděním. Ukazuje se, že skladby nezatížené ideologií bývají často hudebně kvalitnější a aktuální i dnes. Na druhou stranu musíme podotknout, že hodnota čistě hudební a hodnota obsahová nejsou vždy v souladu. Lze se tak setkat i s díly hudebně kvalitními, která však nesou ideologicky zabarvený obsah, a rovněž s kompozicemi ideologicky neutrálními či protiideologickými, jimž však hudební kvality scházejí.

Stručnou zmínku věnujme vlivu tehdejší zahraniční hudby na tu českou. Navzdory snahám režimu jakékoliv novátorství potlačit se k nám v 50. letech postupně dostávala ze západu a z Polska tzv. Nová hudba. (Velkou zásluhu na tom jistě měla účast našich autorů na Varšavském podzimu roku 1956.) Pronikání tohoto nového proudu do české kultury bylo na svém vrcholu roku 1959, kdy byla premiérována Bergova opera *Vojcek*, Česká filharmonie provedla Stravinského *Svěcení jara* a soubor *Nové hudby* Komorní harmonie zahájil cyklus nedělních koncertů.²² Kromě progresivních hudebních těles vznikaly i nové hudební instituce – vysoké školy (AMU, JAMU, VŠMU), oblastní divadla, komorní

²² Viz: HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby VI.: Hudba 20. století (2)*. Praha: Euromedia Group, k.s. – Ikar, 2007, s. 356-357.

ansámby i nové symfonické orchestry a vzrůstal i počet lidových škol umění (dnes ZUŠ).²³

Okupace sovětskými vojsky roku 1968 znamenala novou vlnu represe a následnou stagnaci. Někteří skladatelé více či méně explicitně protestovali proti společenskému dění, jiní se rozhodli emigrovat. Řada z nich reagovala na srpnové události proměnou své tvorby – ať už názvem, obsahem, či hudebně-výrazovými prvky. Po dobu normalizace (cca 20 let) byli tedy opět protežováni autoři skládající ideologickou hudbu. Některé autory režim toleroval (I. Hurník, V. Trojan), jiné přímo zakazoval – neumožňoval totiž koncertní provádění jejich děl, natož jejich publikování v hudebních nakladatelstvích (P. Eben, J. Hanuš, M. Kabeláč ad.). Nutno však dodat, že ani tolerovaní autoři to neměli snadné. Režim jim sice vydávání děl umožnil, na druhou stranu je však v tvorbě nepodporoval, obvykle komponovali nad rámec svého běžného zaměstnání.

Sametová revoluce roku 1989 přinesla nejen svobodu slova, ale také svobodu kompoziční. Skladatelé se již nemuseli ohlížet na ideologii a mnohá jejich starší díla byla právě po převratu konečně provedena. I tak ale představoval totalitní režim značnou ztrátu pro českou kulturu – už jen tím, že většina autorů, kteří byli nuceni emigrovat, se zpět nevrátila.

3.2 Nejvýznamnější autoři vokální hudby u nás

Většina našich skladatelů působila ve velkých městech – kulturních centrech. Hodně jich působilo v Praze, někteří i v Brně. Vliv na to mělo jistě i umístění vzdělávacích institucí jako byly konzervatoře a akademie múzických umění. Na těchto školách pak většinou (s výjimkou Petra Ebena) i nadále pedagogicky působili, kromě toho často pracovali v rozhlase. Několik z nich se věnovalo sbormistrovské činnosti (např. J. Hanuš, K. Husa, M. Kabeláč).²⁴

Mnoho skladatelů mělo kladný vztah k folkloru a lidové poezii, a tak vzniklo velké množství lidově zabarvených skladeb (ať už úpravy lidových písní či skladby na lidovou poezii). Jelikož lidová tradice nebyla cizí myšlenkám socialistického realismu, mohli skladatelé psát kvalitní hudbu právě touto cestou. Hodnotná díla se objevovala i v oblasti

²³ Viz: SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2014, s. 246-247.

²⁴ Viz: PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba III/A: (od poloviny 20. století)*. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2017, s. 10-12.

hudby duchovní, ta se však v materialisticky orientovaném režimu nemohla prosadit. (Viz kapitolu 4 Česká duchovní hudba 2. poloviny 20. století.)

U skladatelů jako jsou P. Eben, Z. Lukáš či J. Hanuš se setkáváme jak s tvorbou instrumentální, tak vokální, a to v poměru přibližně vyrovnaném. Bylo by tedy chybou je označovat pouze za skladatele výhradně vokální tvorby. Pro kvalitu jejich vokálního (a především sborového) díla je však můžeme považovat za největší skladatele sborové tvorby 20. století u nás.

Antonín Tučapský emigroval roku 1975 do Londýna. Je tedy otázkou, zda ho považovat za českého skladatele a řadit ho mezi výše zmíněné hudební velikány. Pro obhajobu Tučapského jako českého skladatele máme hned několik důvodů. Tučapský prožil polovinu svého života u nás. Český jazyk a české prostředí na něj tedy jistě působily i po opuštění rodné země. Rovněž sám Tučapský se cítil jako český skladatel: „Moje českost je něco hlubšího v mé krvi, v mých genech, prostě ve mně. To nemohu změnit a konečně ani nechci.“²⁵ A v neposlední řadě, Tučapský i po odchodu z vlasti stále komponoval sbory na české texty a upravoval lidové písně. Zpěvnou moravskou melodiku můžeme občas najít dokonce i v instrumentální tvorbě. Bude tedy zcela přirozené, pokusíme-li se Tučapského zařadit mezi takové skladatele, jako byli Eben či Lukáš.

3.3 Srovnání tvorby pro sbor (Eben, Lukáš, Tučapský)

3.3.1 Společné rysy

Jedním ze společných znaků ovlivňujících tvorbu těchto autorů je jejich pedagogická činnost, ať už to byla práce na Pražské konzervatoři (Lukáš), Filosofické fakultě Univerzity Karlovy (Eben) či Trinity College (Tučapský). Mnohem zásadnějším faktem je však jejich sbormistrovská práce s našimi významnými tělesy. (Lukáš – Česká píseň, Tučapský – PSMU, pouze Eben nebyl přímo sbormistrem, byl však v blízkém kontaktu s mnoha dětskými sbory.) Sbormistrovská praxe jim umožnila nahlédnout do možností lidského hlasu, poznat charakteristiku jednotlivých hlasových skupin a naučit se pracovat s vokální melodickou linkou.

²⁵ KORBIČKA, Michael. *Antonín Tučapský: skladatel a dirigent*. Olomouc, 2011, s. 63. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy. Přiznáváme, že Korbičkova disertace není původním zdrojem citace. Ten je však znám pouze nepřesně, dle Korbičky se jedná o tento článek: *Mladá fronta Dnes*. Rozhlasový orchestr uvede Tučapského Stabat Mater 31. 3. 1999.

Sdíleli i protirežimní postoj. Žádný z nich nebyl chartistou či disidentem, Petr Eben dokonce podepsal spolupráci s STB (ovšem jako laskavý a hluboce věřící člověk nikdy nikomu neublížil), ale všichni psali duchovní, tedy režimem odsouzenou hudbu. Tuto hudbu psát nepřestali, přestože věděli, že nebude prováděna.

Společným jmenovatelem jejich díla je závažná duchovní tematika, humanistické ideje, touha po svobodě a hudební opravdovosti. (Více viz kapitolu 4 Česká duchovní hudba 2. poloviny 20. století.)

V tvorbě těchto skladatelů si každý typ tělesa najde skladbu, která je mu přístupná. Všichni totiž skládali sbory dětské, mužské, ženské i smíšené. Navíc se jedná o skladby různé technické náročnosti. Je tedy možné, aby si z Ebenova díla vybral sbor začínajících malých zpěváčků, ale i vyspělé smíšené těleso.

Důležité je zmínit i výběr textů. Všichni zmínění autoři se věnovali lidové poezii, využívali latinských liturgických textů v hudbě duchovní a často zhudebňovali poezii 20. století.

O kvalitě tvorby sledovaných autorů vypovídá i to, že se snad nejčastěji (zejména Eben a Lukáš) objevuje na sborových soutěžích a festivalech. Jejich díla jsou tak oblíbená, že dnes považujeme za zvláštní, pokud vyspělejší dětský či dívčí sbor nezná např. Lukášův *Věneček*. I Tučapský je velmi často zařazován na koncertní či festivalové programy. Obzvláště jeho *Pět postních motet* patří mezi nejčastěji produkované skladby. Domníváme se nicméně, že v Tučapského díle lze ještě mnohé objevovat.

3.3.2 Rozdílné rysy

Ačkoliv byla umělecká svoboda skladatelů značně limitována totalitním režimem, je zároveň nutno přiznat, že skladatelé rozhodnutí zůstat v naší zemi měli dostatek příležitostí k psaní skladeb, například díky nově vznikajícím skladatelským soutěžím. I když se jednalo pouze o soutěže domácí či v zemích východního bloku, byly vítanou příležitostí k prezentaci vlastní tvorby, mnohdy spojenou i s finanční odměnou. Za všechny uveďme Jirkovskou soutěž dětské kompoziční tvorby. K budovatelským písňím sahali spíše skladatelé „druhého řádu“, kteří se potřebovali zalíbit. Oproti tomu vznikala kvalitní hudba s „neutrální“ tematikou (příroda, každodenní život), kterou je možno provádět i dnes. Námi zmiňovaní skladatelé se samozřejmě umisťovali na předních příčkách.

Tučapského situace po emigraci byla jiná. Po emigraci již nikdy dlouhodobě nepracoval se sborem. Zatímco skladatelé, kteří zůstali v Československu, byli stále v kontaktu s našimi

tělesy, psali skladby tzv. na míru a mohli sledovat rostoucí kvalitu sborového zpěvu, Tučapský měl k dispozici „pouze“ občasné návštěvy sborových těles, případně účast na soutěžích a festivalech.

Na druhou stranu, nově nabytá svoboda přinesla značné kompoziční možnosti. Tučapský začal psát skladby v jiných jazycích. Vybíral si texty českých i zahraničních básníků, a psal tak na anglické, německé, slovenské, francouzské, latinské či ruské texty. Hojné cestování po Evropě i za oceán mu umožnilo poznat nové skladebné techniky, se kterými experimentoval, nedržel se jich však striktně a vracel se k tonálně-melodické tradici.

Co se týče volby témat a inspiračních zdrojů, můžeme bez přehánění říci, že emigrace byla pro Tučapského opravdovým zlomem. Před odchodem z Československa představovaly úpravy lidových písní stěžejní součást jeho tvorby. Naproti tomu po emigraci sice tuto oblast neopustil, své skladatelské obzory ale rozšířil o závažná duchovní díla, s nimiž se v tvorbě před rokem 1975 nesetkáme. Dalo by se tedy říci, že Tučapského inspirační zdroje jsou v počátcích tvorby podobné jako u Lukáše, později se k nim přidávají i motivy blízké Ebenovým kompozicím.

3.3.3 Srovnání kompozičních technik (Eben, Lukáš, Tučapský)

V tomto oddíle se pokusíme přehledně a výstižně srovnat kompoziční techniky námi vybraných autorů. Porovnáme jejich melodiku, práci s harmonií a rytmem, zaměříme se na jejich vztah k tradici a pokusíme se říci pár slov ke kompoziční náročnosti a zpěvnosti skladeb. Naše zjištění nakonec shrneme a pokusíme se vystihnout podstatu jednotlivých autorských rukopisů.

Nejdříve tedy k melodické složce. Přestože měli všichni skladatelé smysl pro zpěvnou melodickou linku, nacházíme v jejich kompozicích velké rozdíly. Ve sborových skladbách Petra Ebena sledujeme značný vliv gregoriánského chorálu. Jeho melodika ustupuje skladatelské konstrukci (například i v úpravách lidových písní nacházíme polyfonii), ze tří zmiňovaných autorů rozhodně nejvzdálenější lidovým nápěvům. U Zdeňka Lukáše naproti tomu cítíme spontaneitu a přirozenost. I v jeho nejsložitějších skladbách vnímáme melodickou prostotu a lidovost. Tučapský jako by si z každého zmíněného přístupu k melodii bral něco – můžeme ho tedy zařadit někam mezi oba výše zmíněné autory. Jeho melodika je lidová (ne ale do takové míry jako u Lukáše), a dokonce se pohybuje i v modech (typických pro lidový charakter). Lidové prvky však nenacházíme

všude, a zvláště v duchovních dílech můžeme vysledovat i složitější kompoziční plán, příbuzný Ebenovu stylu.

K podobným závěrům dojdeme také, pokud nahlédneme do oblasti harmonie. U Lukáše sledujeme harmonii téměř vždy čistou až průzračnou. Pouze občas si všimneme zahuštěných akordů. V jeho skladbách převládají paralelní tercie nebo celé paralelní kvintakordy a také postupné „nabalování“ akordu po jednotlivých hlasech do rozšířeného kvintakordu. Tučapský využívá čisté harmonie v klidných pasážích, tedy v oblastech, kde chce navodit vřelou a příjemnou atmosféru. Od Lukáše se však odlišuje hojným využíváním různých druhů septakordů a zahuštěných akordů. Harmonické funkce nicméně, stejně jako Lukáš, používá celkem klasicky. To naopak nelze říci o Ebenovi, který v oblasti harmonie nejvíce experimentoval, je často velmi složitý a dynamický. Harmonickou větu řeší moderně, mnohdy porušuje tzv. latentní harmonii. S Tučapským jej spojuje záliba v polyfonii, zvláště v imitační technice.

Rytmická složka je zásadní pro všechny zmiňované autory, každému ale přináší jiné možnosti vyjádření. V této oblasti je Tučapský bližší Lukášovi. Pro Ebena je totiž rytmus jedním z dalších způsobů, jak vytvořit moderní dílo – rytmičká složka je opět konstruktivistická. V zájmu neotřelé a výrazné rytmičké figury dovede někdy i upozadit text. V kontrastu proti tomu stojí Tučapský a Lukáš. Oba skladatelé rytmem text podporují. To se ukazuje i v častých změnách metra tak, aby přízvukné slabiky tvořily první dobu taktu. Lukášova rytmika je velmi přirozená (někdy bychom mohli říci až živelná), ta Tučapského umí být dosti výrazná až dramatická.

Předchozí zjištění nás vedou k tomu, že na pomyslné ose od tradicionalismu k experimentátorství se Tučapský jeví jako tzv. zlatý střed. Lukáš se silnou inspirací lidovou tradicí nejvíce blíží tradicionalistickému přístupu. I Tučapský vychází z lidové melodiky a zpěvnosti, v zacházení s harmonií však již sledujeme modernistické prvky (hojné využívání septakordů, návrat k polyfonii). Eben se pak od tradicionalismu vzdaluje nejzásadněji. Je moderní v návratu k chorálové melodice, v hojném využívání polyfonie i v netradičním užívání harmonických funkcí.

Kompoziční náročnost a zpěvnost skladeb těchto tří skladatelů vyplývá z předchozích zjištění. Lukáš se svými paralelními kvintakordy a lidovou melodikou není kompozičně náročný, jeho skladby jsou oblíbené právě proto, že jsou zpěvné. Zejména u jeho dívčích

sborů se první soprány pouze občas dotýkají tónů okolo f2.²⁶ Tučapského bychom mohli zařadit mezi Lukáše a Ebena. Díky zpěvné lidové melodice a samostatnému vedení každého hlasu se řadí mezi často uváděné autory, kompozičně má ale vyšší nároky na interprety než Lukáš. Přestože k již zmiňovaným zahuštěným akordům a septakordům dochází většinou přirozeně, tj. sekundovými kroky, v polyfonních částech se nicméně ukazuje, že je třeba, aby skladby zpíval sbor s jistými zkušenostmi. Eben je pro interprety zřejmě nejnáročnější. Netypickým rytmem, melodikou gregoriánského chorálu (která je zpěvákům vzdálenější než Lukášova lidovost) i neobvyklými harmoniemi vytváří skladby sice velmi moderní, hodnotné a krásné, pro některá pěvecká tělesa však svojí náročností již nedosažitelné.

Při pohledu na tyto tři významné autory české sborové tvorby zjistíme, že si jsou v mnohém podobní. Všichni tvořili sborová díla s láskou k hudbě a ke sborovému zpěvu. Jejich skladby patří mezi ty nejoblíbenější, často jak v dětských, tak v dospělých tělesech.

Zároveň se ale v dílech odráží rozdílnost jejich osobností. Zdeňkovi Lukášovi byla nejbližší lidová píseň. Svojí živelností, prostotou a pravdou. Přesně takový byl i on, „lidový vypravěč“, který nepotřeboval hledat složité a nové způsoby vyjádření. Psal tak, jak to cítil: svobodně, často spíše podle pravidel lidové písně než podle pravidel soudobé harmonie. Jeho hudba v sobě zračí neskryvanou a upřímnou radost ze života. Oproti Lukášově lidové prostotě stojí Ebenova intelektuálně řešená víra a zbožnost. Duchovně založený skladatel se snažil hudbou vyjádřit sílu své hluboce zakořeněné víry. Do skladeb přinesl řád a snahu o nové moderní harmonie. To mu ale nebránilo psát jednoduché, láskyplné skladby pro děti. Jen málokterý autor dokázal svou hudbou tak dobře vyjádřit rozverný a pravdivý dětský svět. Tučapského osobnost byla prosta složitého přediva intelektuální víry, chybí jí ale i ona prostá Lukášova živelnost. Jemná introvertní duše člověka, který byl nucen opustit svoji rodnou zemi, netoužila ve skladbách bouřit pomocí velkých gest, chtěla snad pouze obyčejně a popravdě vypovědět svůj příběh. To přesně Tučapského skladby říkají. Jsou jemné a zvláště intimní i v moderních harmoniích a důvěrně domácké v lidových melodiích.

Každý z autorů hledal vlastní pravdivý hudební jazyk přístupný co nejširšímu okolí, který by nesl myšlenku dobra a hlubokých hodnot. Díky svému talentu, píli a dobrému záměru tak doplnili českou sborovou tvorbu o nejkvalitnější díla té doby.

²⁶ Viz: KOLÁŘ, Jiří. Ženské sbory (charakteristika a interpretace). In: VIMR, Zdeněk, red. *ZDENĚK LUKÁŠ, hudební skladatel*. Praha: ASN repro, 2010, s. 38.

4 Česká duchovní hudba 2. poloviny 20. století

V českých zemích vládnoucí komunistický režim považoval církev za nežádoucí instituci. Většina tehdejší duchovní hudby byla vytlačena, totalitní moc tolerovala jen hudbu předchozích hudebních epoch jako odkaz minulosti. Vrcholná duchovní hudba se však z kostelů začala vytrácet již v první polovině 20. století, tedy již před nástupem totalitního režimu. Objevuje se totiž silná tendence psát duchovní hudbu pro koncertní účely (z první poloviny 20. století jmenujme Josefa Suka a jeho *Meditace na svatováclavský chorál*, Ostrčilovu *Křížovou cestu*, *Polní mši* Bohuslava Martinů, *Svatováclavský triptych* Vítězslava Nováka či Janáčkovu *Glagolskou mši*).²⁷

Po nástupu komunistického režimu byla duchovní hudba v kostelech téměř úplně zakázána. Všichni státní zaměstnanci měli striktní zákaz hry na varhany při bohoslužbách, varhany tedy obstarávali spíše zapálení amatéři (také dělníci nebo zemědělci), které sankce systému nemohly tolik poškodit. Úroveň hudby v kostelech rychle klesala, nástroje začaly být zanedbané, varhanní doprovody byly jednoduché a pomalé a chrámové sbory se rozpadaly.²⁸ Těmto amatérům nicméně vděčíme za to, že v kostelech zněla alespoň nějaká hudba.

I ve druhé polovině 20. století vzniká chrámové duchovní hudby málo a opět převažuje hudba pro koncertní účely. Skladatelé zřejmě tušili větší možnost provedení svých skladeb na koncertním pódiu než v kostelech. Většinu svých skladeb slyšeli provedenou v zahraničí, nebo až po uvolnění toho nejtvrďšího pronásledování. Liturgickou hudbu psal již zmíněný Eben, dále pak Hanuš, Pololáník nebo Sklenička. S duchovní hudbou pro koncertní účely se k nim připojili Slavický, Kopelent, Klusák, Lukáš, Laburda či Lidmila. Větší zájem o duchovní tematiku lze sledovat po roce 1968. Oblast duchovní hudby zřejmě představovala pro skladatele v oněch tíživých časech jednu z mála podob jistoty, duchovního zakotvení a naděje.

Rovněž v duchovních skladbách pro koncertní účely se autoři snažili experimentovat a hledat nové výrazové možnosti. Pokoušeli se přijít s vlastním hudebním jazykem, většinou však s respektem k hudbě minulých staletí. Skladby jsou kompozičně volnější,

²⁷ Viz: EBEN, Petr. Česká duchovní hudba 20. století. In: NOVÁKOVÁ, Marie, ed. *Symposium musicae sacrae*. Roma: Consociatio Internationalis Musicae Sacrae, 1994, s. 88-89.

²⁸ Viz: *Ibid.*, s. 87-88.

nenalezneme zde dogmatické uplatnění sérií či modů. Můžeme si všimnout i názvuků lidových písní či motivů inspirujících se národním odkazem.²⁹

4.1 Skladby s pašijovou tematikou

Vzhledem k tématu naší práce si zvláštní pozornost zaslouží skladby s pašijovou tematikou. Nutno avšak podotknout, že v české hudbě 20. století se s těmito skladbami setkáme jen zřídka. Petr Eben se příběhu Kristova utrpení dotýká ve své tvorbě pouze jednou, v oratoriu *Anno Domini* (1999). „Textový podklad skladby vytvořil (...) P. Hermes z textů Proroka Izaiáše a z listů sv. Pavla. (...) Sleduje průběh církevního roku (...): Preludium, 1. Advent, 2. Vánoce, 3. Pašije, 4. Velikonoce, 5. Svatoroční svátky, 6. Krista Krále.“³⁰

Poněkud častěji se tématu pašijí věnoval Jan Hanuš. Roku 1969 zkomponoval svá *Tři postní motettina* na známé české duchovní písně (1. Kristus, příklad pokory; 2. Podle kříže matka stála; 3. Kristus, náš milý Spasitel).³¹ Dále napsal *Pašije podle Matouše* (1978) a *Pašije podle Jana* (1982).³² Jeho největší kompozicí s pašijovou tematikou je oratorium *Ecce homo. Svědectví z konce času* (1977 – 1980), v němž užívá i elektronických zvuků. Za zmínku stojí textová složka díla, neboť Hanuš – podobně jako J. S. Bach v *Matoušových pašijích* – kombinuje biblický text s textem básnickým (v Hanušově případě Václav Renč a František Trtílek). Skladba sice svým charakterem odráží atmosféru normalizace, jejím obsahem je ale 14 zastavení Krista cestou na Golgotu.³³

²⁹ Viz: NEDĚLKA, Michal. *Mše v soudobé české hudbě*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005, s. 11.

³⁰ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba III/A: (od poloviny 20. století)*. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2017, s. 106.

³¹ Viz: *Ibid.*, s. 155.

³² Viz: *Ibid.*, s. 156.

³³ Viz: *Ibid.*, s. 159.

5 Pět postních motet

Pět postních motet zkomponoval Tučapský v roce 1977, tedy dva roky po emigraci. Jsou určena smíšenému sboru a cappella a věnována památce skladatelových rodičů. Cyklus tvoří pět samostatných vět podobné délky a stavby. Jak už napovídají názvy jednotlivých částí (*Tristis est anima mea; Pater mi; Filiae Jerusalem; Eli, Eli a Pater meus*), jedná se o zpracování pašijového příběhu. Tučapský zhudebňuje vybrané pasáže z latinské bible, cyklus má však i svou anglickou textovou verzi.

V kontextu Tučapského života a tvorby jsou Moteta významná ze dvou důvodů. Komponoval je jednak nedlouho po svém odchodu z Československa, zároveň deset let po smrti rodičů. Zamýšlel je jako poctu svým rodičům a vzpomínku na ně. Lze tedy říci, že svými Motety dvojnásobně odkazuje na svou rodnou zemi. Odkaz rodičů byl totiž s českým prostředím bytostně spjat.

5.1 Textová složka

Moteta zpracovávají stručnou a sevřenou formou pašijový příběh. Skladatel zhudebnil pouze několik zásadních pasáží z Matoušova, Lukášova a Janova evangelia. Vždy vybral některou z Kristových promluv (přímou řeč), čímž docílil silného dramatického účinku.

Dějová linka Motet se odvíjí chronologicky. Začíná Kristovým soužením v Getsemanské zahradě (*„Má duše je smutná až k smrti. Zůstaňte zde a bděte se mnou.“*³⁴) a modlitbou na témže místě (*„Otče můj, není-li možné, aby mne ten kalich minul, a musím-li jej pít, staň se tvá vůle.“*³⁵), pokračuje promluvou Spasitele na Via Dolorosa (*„Dcery Jeruzalémské, nade mnou neplačte! Plačte nad sebou a nad svými dětmi; hle, přicházejí dny, kdy budou říkat: ‚Blaze neplodným, blaze těm, které nikdy nerodily a nekojily!‘ Tehdy řeknou horám: ‚Padněte na nás!‘ a pahrbkům: ‚Přikryjte nás!‘ Neboť děje-li se toto se zeleným stromem, co se stane se suchým?“*³⁶). Poslední dvě části cyklu zhudebňují poslední slova Kristova, jak je nacházíme v jednotlivých evangeliích (*„Eli, Eli, lema sabachthani?“* (...) *„Bože můj, Bože můj, proč jsi mě opustil?“*³⁷ a v dalším motetu: *„Otče, do tvých rukou odevzdávám svého ducha.“*³⁸ *„Dokonáno jest.“*³⁹)

³⁴ Mt 26, 38.

³⁵ Mt 26, 42.

³⁶ Lk 23, 28-31.

³⁷ Mt 27, 46.

³⁸ Lk 23, 46.

Nyní se pokusíme vyjasnit, jaký je vztah mezi pasážemi, které Tučapský zhudebňuje, a celým příběhem posledních dvou Kristových dní. Ukážeme, které části příběhu skladatel vynechal. Skladatel si totiž pro své zhudebnění vybral jen několik zásadních momentů pašijového příběhu. Seznámil nás s jeho úplným začátkem, dále se zaměřil na jeden moment z křížové cesty a poté se hlouběji věnoval až jeho konci. Už sama Getsemanská zahrada ale skrývá další dějové souvislosti. Pro Ježíše znamenala nejen modlitbu a kontemplaci nad jeho dalšími osudy, ale také Jidášovu zradu. Jidáš prozradil, kde se Ježíš ukrývá a vojákům na něj přímo (dle některých verzí: polibkem jako smluveným signálem) ukázal. Ježíš byl zatčen a odveden k Pilátu Pontskému, římskému prefektovi provincie Judea. Skladatel vynechal i následné Herodovo odmítnutí Ježíše, emočně vypjatou davovou scénu, v níž se lid dožaduje Ježíšova ukřižování, a rovněž Pilátovo proslulé omytí rukou.

Následnou křížovou cestu již nacházíme ve třetí části. Tučapského textový výběr lze ale přesvědčivě vysvětlit. Ve vynechaných pasážích totiž nenajdeme velké množství přímých Ježíšových promluv. (Pouze Ježíšovu opakovanou odpověď: „*Ty sám to říkáš,*“⁴⁰ na otázku, zda je králem Židů.) Je možné, že právě proto skladatel tato místa vynechal a rozhodl se je nezhudebnit. Myšlenkové jádro zřejmě (a po právu) spatřoval v Ježíšově reflexi vlastního spasitelského osudu, než v dějových podružnostech, byť jsou dramaticky působivé. Není pochyb o tom, že celý příběh dobře znal a Moteta komponoval se zřetelem k celku.

Důležitým znakem, který propojuje jednotlivé části cyklu, je fakt, že se jedná o Kristovy promluvy, navíc o promluvy specifického druhu. Všimněme si, že v číslech 1, 2, 4, 5 oslovuje Kristus pouze Hospodina, případně (v čísle 1) své učedníky. Pouze ve třetí větě se charakter Ježíšovy promluvy liší. Spasitel zde promlouvá přímo k lidu, konkrétně k přihlížejícím dcerám jeruzalémským. Upozorňuje je na osudovou chybu, které se dopustil rozběsněný dav, když se nelítostně dožadoval ukřižování. Tuto část také Tučapský velmi odlišně zhudebnil (viz níže).

³⁹ Jan 19, 30.

⁴⁰ Mt 27, 11.

5.2 Hudebně-výrazové prostředky

Pojďme si pro účely tohoto oddílu nejprve pojmenovat sledované výrazové prostředky. Bude nás zajímat hudební forma, zlatý řez⁴¹, harmonie, polyfonie, vokální sazba a práce s melodikou, dynamika a barva.

Cyklus tvoří pět částí, které jsou zhruba stejně dlouhé – provedení každé z nich trvá přibližně dvě minuty. Části 1, 2, 4 lze z hlediska formy určit jako velkou písňovou formu dvoudílnou se schématem AB. Jen mírně se odlišuje poslední část se schématem ABA' (rovněž velká písňová forma, tentokrát třídílná se zkrácenou reprízou), výrazněji se liší část třetí, která je hudebně (nikoliv textově, viz výše) založena na střídání sólisty (zvolání vycházející z gregoriánské melodiky) a sboru (výrazně rytmizovaná odpověď).

Pozoruhodným rysem Motet je výše zmíněný zlatý řez. Na první pohled se může zdát, že skladatel tohoto jevu nevyužil, jelikož zásadně odlišná věta (3) se nachází přesně v polovině cyklu. Bylo by tedy možno interpretovat stavbu cyklu spíše jako symetrickou. Na konci třetí části však najdeme výraznou polyfonní a od předchozí hudby velmi odlišnou část *Meno mosso* („*Neboť děje-li se toto se zeleným stromem, co se stane se suchým?*“), která se nachází přesně ve dvou třetinách celého cyklu! A co více, zlatý řez se nachází i ve všech dalších částech. V čísle 1 se v místě zlatého řezu objevuje nový text i nejsilnější dynamika. Ve druhé části naopak najdeme nejnižší dynamiku, která vyjadřuje Kristovo smíření s vlastním osudem. Ve čtvrté i páté větě se v místě zlatého řezu vrací počáteční téma jako upozornění na důležitost Kristova sdělení.

Nyní uveďme nejtypičtější znaky Tučapského harmonické práce. Skladatel zkombinoval zásady klasické harmonie (charakteristické disonance na II. a VII. stupni a na dominantě) a obohatil je o postupy harmonie moderní: užívání septakordů na ostatních harmonických stupních (zvláště tvrdě velké a měkce malé septakordy), častá změna tónorodu (paralelní a stejnojmenné tóniny) a neustálený tónorod dominanty, konečně také časté užívání melodických tónů (zejména těch průchodných) a obliba zahuštěných harmonií.

⁴¹ Termín přejímáme z obecné estetiky, příp. z teorie výtvarného umění. Rozumíme jím takový proporcionální vztah, v němž je poměr menší a větší části roven poměru větší části k celku. Tento vztah lze vyjádřit číslem $\varphi=0,618\dots$, tedy necelé $2/3$. Tuto proporcei nacházíme v dílech výtvarných, literárních i hudebních, stejně jako v mnohých přírodních útvarech.

Výrazným znakem kompozice je skladatelovo polyfonní myšlení. To se ukazuje hned na začátku cyklu, kde je obsahová závažnost zvýrazněna užitím fugata. (Viz obr. 1.)

1. Tristis est anima mea

Andante
p *legatissimo*

Soprano
 Tri - stis est a - ni - ma me - a
 Deep is the sad - ness in my soul

Alto

Tenor

Bass

5
p
 us - que ad mor - tem, us - que, us -
 as though death had come for me, as though death, as though
p
 Tri - stis est a - ni - ma
 Deep is the sad - ness in

cresc.
mf
 que ad - mor - tem; tri - stis est
 death, as though death had come; in my soul,
mf
 me - a ad - mor - tem, tri - stis est
mp *cresc.*
 my soul as though death had come, in my soul,
mf
 Tri - stis est a - ni - ma me - a, a - ni - ma
 such as though death had come; deep is the
mf
 Tri - stis est a - ni - ma
 Deep is the sad - ness, deep is the

Obr. 1

V cyklu dále najdeme jak prokomponovanou imitaci (díky níž vznikají i některé z již zmíněných septakordů), tak imitaci založenou pouze na rytmické složce (viz obr. 2). Několikanásobnou rytmickou imitací autor vytvořil dynamické i harmonické napětí.

fi - at vo - lun - tas tu - a, fi - at vo - lun - tas tu - a,
 let thy will, thy will be done, let thy will, thy will be done,
 fi - at vo - lun - tas tu - a, fi - at vo - lun - tas tu - a,
 let thy will, thy will be done, let thy will, thy will be done,
 fi - at vo - lun - tas tu - a, fi - at vo - lun - tas
 let thy will, thy will be done, let thy will, thy will

Obr. 2

Cyklus je pro zpěváky velmi dobře přístupný. V melodických liniích hlasu se neobjevují nezpěvné kroky, nesložitou melodií jsou hlasy přivedeny do zajímavých souzvuků. Jako pěvecky vhodný se ukazuje i styl zahušťování akordů, jaký autor často volil: daný hlas začne frázi na jednom tónu, hned v dalším taktu se však rozdvojí (do dvou akordických tónů, nebo do souzvuku sekundy).

Pokud se zaměříme na roli jednotlivých hlasů, zjistíme, že jsou si navzájem rovnocenné, což odkazuje na tradici staré hudby. Bas nezpívá pouze základní tóny, hlavní melodie není svěřena výhradně sopránu a dva prostřední hlasy netvoří jen tzv. harmonickou výplň. Všimněme si i zesílené úlohy mužských hlasů. (Pravděpodobně souvisí s působením Tučapského v PSMU.) Projevuje se např. výraznými a zpěvnými melodiemi v basové lince (v čísle 4 a 5 – viz obr. 3 a 4.).

sa-bac-ta - ni, lam - ma sa-bac-ta - ni,
 sa-bac-ta - ni, lam - ma sa-bac-ta - ni,
 sa-bac-ta - ni, lam - ma sa-bac-ta - ni,
 lam - ma sa-bac-ta - ni, lam - ma sa-bac-ta - ni,

Obr. 3

5

com-men - do spir - ri - tum me - um,
I now de - liv - er my spir - it,

com-men - do spir - ri - tum me - um,
I now de - liv - er my spir - it,

com-men - do spir - ri - tum me - um, in ma - nus
I now de - liv - er my spir - it, in - to thy

Pa - ter, in ma - nus tu - as
Fa - ther, in - to thy keep - ing

mf

10

com - men - do Spi - ri - tum me - um.
I now de - liv - er my spir - it.

mf *pp*
com - men - do Spi - ri - tum me - um.
I now de - liv - er my spir - it. *dim.*

tu - as com - men - do spi - ri - tum me - um.
keep - ing I now de - liv - er my spir - it.

mf
in - ma - nus tu - as com - men - do spir - ri - tum
in - to thy keep - ing I now de - liv - er my

Obr. 4

Důležitost mužských hlasů se ukazuje také na sólovém projevu tenoru (číslo 3). Hlasy skladatel často spojil do dvojice (nejvíce je to patrné v párových imitacích), nejčastěji soprán a alt, tenor a bas – vznikl tak zajímavý typ otázky a odpovědi mužské nebo ženské části sboru. (Občas se setkáme i se spojením podobné melodické linky sopránů a tenoru.) Časté je také rozdělení některého z hlasů do dvojhlasu, aby bylo dosaženo zajímavější harmonie.

Melodická linka není složitá a dobře se zpívá. Setkáváme se převážně se sekundovými kroky a terciovými obkroky. V melodice nicméně nenacházíme žádné líbivé či lidové motivy. Téměř ve všech částech cyklu se střídají motivy melodicky výrazné s motivy vysloveně rytmického charakteru (viz výše zmínku o imitaci).

Všimněme si stavby dynamických ploch. Začínají z krajních poloh (piano – čísla 1 a 5, forte až fortissimo – čísla 2 a 4) a jsou vedeny dlouhou crescendovou či diminuendovou plochou do opačného extrému. Obecně lze říci, že Tučapský často staví gradaci pozvolně, na základě postupného přibývání hlasů (vzhledem k jejich imitačním nástupům). V tom se jeho skladatelský styl podobá Lukášovu.

Zajímavá barva sboru se ukazuje zejména v disonancích: v zahuštěných akordech a různých septakordech. Moteta však nejsou psána s účelem ohromit zajímavostí barvy sboru, skladatel se více zaměřoval na polyfonní práci a stavbu dynamických ploch.

5.3 Vztah hudby a textu

Při analýze vztahu hudby a textu se budeme soustředit nejdříve na rytmickou složku, dále na obsah textu a práci s dynamikou. Následně detailněji pojednáme o třetí a páté větě cyklu.

Všimněme si, že rytmus často kopíruje kvantitu slabik v latinském jazyce. Hned v první části je předložka *ad* vyjádřena krátkou osminovou notou (navíc před těžkou dobou), dále zde najdeme skvěle zrytmizovaný úsek *Sustinete* či *Vigilate* (jako dvě osminové a dvě čtvrté noty). Tento rytmus se opakuje v částech 2 (*Nisibibam*) a 5 (*Consummatum*), kde opět vychází z latinských přízvuchných dob. (Vzhledem k častému výskytu této rytmické figury by se snad dalo hovořit až o monotematismu.)

Autor využil mnoho rozličných hudebních technik, aby zdůraznil zásadní momenty příběhu či obsah textu. Pracoval s rytmem (část 1: *Tristis est anima mea* – slovo *mea* – moje zhudebňuje dlouhou půlovou notou s tečkou, viz obr. 5),

The image shows a musical score for the first part of a motet, titled "1. Tristis est anima mea". The tempo is marked "Andante" and the dynamics are "p" (piano) and "legarissimo" (very slowly). The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part has the lyrics: "Tri - stis est a - ni - ma me - a" and "Deep is the sad - ness in my soul". The other three voices (Alto, Tenor, and Bass) have rests in this section.

Obr. 5

stejně jako s melodií (část 1: *Tristis est anima mea* – při slově *smutná* použil ve všech hlasech malou sekundu, tj. disonantní interval, který smutek velmi dobře charakterizuje, viz obr. 1 výše).

Práce s melodií je patrná i v části 2: *Pater meus in manus tuas* – na těchto místech melodie ve všech hlasech stoupá na první slabiku, takže melodický vrchol vyjadřuje latinský přízvuk (viz obr. 6).

5. Pater meus

Andante tranquillo

Soprano
 Fa - ther, Fa - ther, in - to thy keep - ing

Alto
 Fa - ther, Fa - ther, in - to thy keep - ing

Tenor
 Fa - ther, Fa - ther, in - to thy keep - ing

Bass
 Fa - ther, Fa - ther, in - to thy keep - ing

Obr. 6

Místa vypjatá obsahově jsou zdůrazněna i odpovídající harmonií. V části 1 se při slově *mortem* (smrt) objevuje disonantní akord, který vytváří tzv. harmonickou příčnost (zní zároveň tóny „b“ i „h“ – viz obr. 7).

15
 a - ni - ma me - a us - que ad mor - tem;
 deep is the sad - ness, such as though death had come;

a - ni - ma me - a us - que ad mor - tem;
 deep is the sad - ness, such as though death had come;

me - a us - que, us - que ad mor - tem;
 sad - ness, sad - ness, such as though death had come;

me - a us - que, us - que ad mor - tem;
 sad - ness, sad - ness, such as though death had come;

Obr. 7

V části 2 je harmonicky vyjádřen předěl mezi vypjatým zvoláním Krista a jeho pokornou odevzdaností. První díl této části končí otevřeným závěrem na dominantním kvintsextakordu, ten je rozveden v dílu druhém do prosté a čisté harmonie G dur, která je i přes občasná zahuštění stále stvrzována basovou prodlevou.

V cyklu nalezneme celou dynamickou škálu (od *pp* až po *ff*), převažuje spíše nižší dynamika vyjadřující kontemplativní náladu textu a pocit smíření – často je spojena i s klidnější harmonií a nižšími polohami hlasů. V prosbách směřujících k Hospodinu

se naopak objevuje dramatické *forte* vyjadřující zoufalou žádost. Vyšší dynamiku autor použil i v melodicky vypjatějších místech (zejména u sopránových vyšších poloh), nebo ke zdůraznění obsahu (číslo 5 – *Lamma sabactani*).

Při pozorném studování skladeb zjistíme, že zadržené akordy velmi často pokračují až do dalšího taktu, kde skončí po čtvrt'ové notě. Jako by autorovi nestačily doby v taktu a potřeboval hudební či textovou myšlenku tzv. „dodýchat“ do konce. Nová fráze tak přichází až na druhou dobu (vznikne lehká synkopa) – to téměř vypadá jako snaha o zobrazení vzlyku či nářku (v čísle 1 – *Vigilate mecum* a v čísle 5 – *In manus tuas*). Ještě častěji se však setkáváme s tím, že fráze začíná na druhou dobu a přichází po čtvrt'ové pomlce. Ta vytváří dost času pro nádech, který je tak přirozený, jako by Tučapský snad chtěl zhudebnit i jej. (V čísle 2 – *Fiat voluntas tua*, 3 – *Beate steriles, Sed super, Cadite*, 4 – *Lamma sabactani* a *Ut quid dereliquisti me*, 5 – *Commendo spiritum meum, Consummatum est*.)

V cyklu je cítit velké napětí, které může být spojeno s důležitostí a naléhavostí sdělení. Této naléhavosti je dosaženo častým opakováním vyřčených vět (v každé části mnohokrát za sebou) a s ním související rytmickou imitací. V čísle 1 (*Sustinete hic*), 2 (*Pater mi, Si non potest hic, Nisibibam illum*), 3 (*Sed super vos, Beate steriles*). Rytmická imitace může být spojena i s pocití odevzdání se a smíření – to vidíme v čísle 2 (*Fiat voluntas tua*) nebo v čísle 5 (*Consummatum est*).

Zkoumání pod drobnohledem si zaslouží třetí věta Motet, která je svojí stavbou výjimečná. Jak jsme již zmínili, Kristus zde přímo promlouvá k lidem. Tato promluva je vyjádřena tenorovým sólem připomínajícím gregoriánský chorál (viz obr. 8).

The image shows a musical score for the third motet, '3. Filiae Jerusalem'. The score is written for five voices: Tenor Solo, Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked 'Allegro moderato, ritmicamente'. The Tenor Solo part begins with a 'poco f' dynamic and features a melodic line with lyrics: 'Fi - li - ae Je - ru - sa - lem, no - li - te fle - re su - per me' and 'Daugh - ters of Je - ru - sa - lem, for me do not weep, do not cry;'. The other voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with a 'p' dynamic and sing 'sed su - per but for your -' and 'sed su - per but for your -'. The score includes musical notation such as notes, rests, and bar lines.

Obr. 8

Nutno také říci, že Ježíšova slova mají zvolací charakter, a tak se přímo nabízí použít tento volně rytmizovaný způsob kompozice bez přesného metrického určení. Rytmické figury sborových partů by se na první pohled mohly jevit jako úsečné a strohé (někdo by si je mohl vyložit jako Ježíšovu zlost na lid), bude však přiléhavější je interpretovat jako velmi naléhavé varování. Zajímavým předělem je místo, které se nachází přesně ve dvou třetinách celého cyklu (tedy již zmiňovaný zlatý řez). Skladatel využil kombinace sóla a sboru (text *Cadite supernos et colibus, operite nos*, viz obr. 9), čímž chtěl zřejmě docílit ještě větší dramatickosti a silnějšího účinku.

Tempo I

"Ca - di - te su - per nos," et col - li - bus: "O - pe - ri - te
 "Fall, moun - tains. fall on us, and of the hills: "Cov - er us, cov - er

"Ca - di - te su - per nos," "O - pe - ri - te
 f "Fall on us, fall on us", "Cov - er us and

"Ca - di - te su - per nos," "O - pe - ri - te
 f "Fall on us, fall on us", "Cov - er us and

"Ca - di - te su - per nos," "O - pe - ri - te
 f "Fall on us, fall on us", "Cov - er us and

"Ca - di - te su - per nos," "O - pe - ri - te
 "Fall on us, fall on us" "Cov - er us and

Obr. 9

Po této frázi přichází dramatická pauza, po níž následuje hudba zcela jiného charakteru. Text *Quia si non viridi ligno haec faciunt, in arido quid fiet?* přináší hlubokou otázku, která snad již není mířena jen lidu, je to spíše otázka, kterou by se měl zabývat každý z nás. Možná proto ji Tučapský umístil do samotného zlatého řezu a při zhudebnění použil složitou polyfonii (jedná se o nejsložitější polyfonně prokomponovaný díl z celého cyklu).

Zajímavým prvkem je využití čtyř hlasů jako jakési ozvěny ve čtvrtém dílu cyklu. Ke konci tohoto dílu se totiž střídají (a částečně překrývají) sborové party se čtveřicí osamostatněných hlasů (SATB) – *Ut quid dereliquisti me* a *Deus meus*. Slova *Deus meus* (pravděpodobně míněná jako ozvěna) by měla být zpívána ve slabé dynamice – i harmonie je klidná. Skoro jako by je Ježíš neříkal nahlas, ale pouze se tiše snažil spojit se před smrtí s Bohem. (Viz obr. 10.)

The image shows a musical score for a vocal piece, likely a Mass. It is divided into two systems. The first system has two staves: the top staff is for 'Soli' (Solo) and the bottom for 'Tutti' (Tutti). The 'Soli' part begins with a *pp sempre* dynamic marking and the lyrics 'De - us me - us, Fa - ther, Fa - ther,'. The 'Tutti' part begins with a *mf* dynamic marking and the lyrics 'li - qui - sti me, for - sak - en me, ut quid de - re - li - qui - sti why hast thou - for - sak - en'. The second system continues the 'Soli' part with the same lyrics and the 'Tutti' part with 'me, me, De - us me - us, Fa - ther, Fa - ther.' The 'Tutti' part in the second system has dynamic markings of *p* and *pp*. The score includes musical notation such as notes, rests, and bar lines.

Obr. 10

Za zmínku stojí také závěr cyklu, a to pro svou metrickou, harmonickou a dynamickou stavbu. Nejdříve tedy k metru: zatímco části 1-4 začínají vždy na lichém (3/4) metru a v jejich průběhu se metrum mění, část 5 začíná jako jediná v metru sudém (4/4) a podržuje si je po celou dobu. Nyní k harmonii a dynamice: poslední Ježíšova slova jsou zhudebněna jak uklidněnou harmonií, tak slabou dynamikou. Zajímavé je, že textu *Pater meus in manus tuas commendo spiritum meum* Tučapský přiřadil delší hodnoty. Možná chtěl „zpomalit čas“, aby na posluchače plně dolehla tíha tohoto momentu, snad i umírajícímu Kristovi vyšla poslední slova z úst těžko a pomalu. Po posledních slovech (podle Janova evangelia) *Consummatum est* přichází velká koruna na taktové čáře. Zřejmě chtěl autor naznačit, že tady Ježíšův život již opravdu skončil. Po delší koruně však následuje návrat ke slovům z evangelia Matoušova, která přece jen přináší naději (*Pater meus...*).

Přestože je účinek hudby se znalostí textu daleko větší, je nutné podotknout, že i hudba samotná bez textu by posluchače oslovovala – „promlouvala by“. Zvláště polyfonní a melodicky neobvyklé části jsou zajímavé i pro ucho posluchače, který není tak do hloubky seznámen s pašijovou tematikou. Pro plný účinek tohoto cyklu je však žádoucí, aby na koncertech bylo v programu uvedeno znění textu i s jeho překladem.

5.4 Shrnutí

Z příkladu detailněji analyzovaných vět cyklu je zřejmé, že Moteta představují jeden z vrcholů celé Tučapského tvorby. Nepřekvapí nás proto, že cyklus se stal nejoblíbenějším dílem i samotného autora.⁴²

Při celkovém hodnocení Motet vyzdvihneme jejich odvážnou stavbu. Tučapskému se podařilo vybrat z pašijového příběhu několik klíčových momentů a vyjádřit jimi závažnost celého Ježíšova utrpení. Snad nebude přehnané, když řekneme, že Moteta jsou jakýmsi „malými pašijemi“ – cyklus začíná Kristovými slovy v Getsemanské zahradě (na Zelený čtvrtek před poslední večeří), končí posledními slovy na kříži (na Velký pátek po poledni). Takový přístup předpokládá jistou posluchačovu obeznámenost s dějovou linkou pašijí. To lze však snadno obhájit, neboť příběh evangelií je (i v dnešní době) obecně znám. Ještě silněji to platí pro verzi s anglickým textem, který je v dnešní době mnohem srozumitelnější než text latinský (i když se jedná o starou angličtinu).

Toto kompoziční východisko nabízí možnosti, které ve „velké“ formě pašijí nacházíme jen zřídka. Pojednává příběh sevřenou formou, která je celistvá a pro posluchače lépe srozumitelná. Při dvanáctiminutové délce cyklu může posluchač dostatečně bedlivě vnímat každý detail, a zároveň neztratit ze zřetele celek. Takový cyklus splňuje estetickou kvalitu jednotného vnímání uměleckého díla, jejíž důležitost (byť v oblasti literatury, potažmo poezie) popsal např. E. A. Poe.⁴³

⁴² Viz: KORBIČKA, Michael. *Antonín Tučapský: skladatel a dirigent*. Olomouc, 2011, s. 88. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy.

⁴³ Viz: POE, Edgar Allan. *Filosofie básnické skladby*. In: ZÁBRANA, Jan, ed. *Jak se dělá báseň*. Praha: Mladá fronta, 1999, s. 10.

6 Milostivé léto

V roce 1988 zkomponoval Tučapský menší cyklus s názvem Dva hymnické zpěvy s částmi: *Milostivé léto* a *Živ bud', národe*. Stejně jako Moteta jsou i Zpěvy určeny smíšenému sboru a cappella. Textovou předlohou mu byl krátký a méně známý česky psaný spis J. A. Komenského *Polnice milostivého léta*.

Konec 80. let představoval pro Tučapského klidnou životní etapu. Sžil se s anglickým prostředím, pokračoval v komponování a úspěšně se etabloval jako vysokoškolský profesor na Trinity College. Ani rodinný život nepřinášel žádné nepříjemné zvraty. Na druhou stranu ale bezpochyby těžce nesl, že ani 13 let po emigraci se v jeho vlasti nezměnila politická a občanská situace k lepšímu.

Před samotným rozbořem je třeba upozornit, že se věnujeme pouze první části cyklu, totiž *Milostivému létu*. Pro toto omezení nacházíme hned několik dobrých důvodů. Prvním z nich je omezený rozsah naší práce, který bychom neradi výrazným způsobem překračovali. Další důvod je ovšem věcný a ukazuje, že při rozboru pouze první části cyklu se nedopustíme zásadního interpretačního prohřešku. Zatímco totiž v Motetech je sdělení a závažnost jednotlivých částí vyrovnaná (stejně jako jejich délka), ve Zpěvech je situace odlišná. První zpěv přináší závažné sdělení doprovázené dramatickým vývojem (obsahovým i hudebním). Odpovídá tomu také jeho rozsah – cca 8 minut. Zpěv druhý má pak pouze apelativní charakter. Jeho sdělení je sice rovněž důrazné, obsah však mnohem prostší (lze ho v podstatě shrnout slovy názvu, totiž *Živ bud', národe*). Tomu odpovídá i jeho kratší rozsah – cca 3 minuty. Nutno ještě podotknout, že ani v oblasti kompozičních prostředků a práce s textem se ve druhém zpěvu nesetkáváme s ničím novým. Konečně třetím důvodem je fakt, že *Milostivé léto* lze s Motety dobře srovnávat.

6.1 Textová složka

Jak jsme již uvedli, Tučapský zpracovává text Komenského *Polnice milostivého léta*. Prozkoumáme-li Komenského motivaci pro napsání tohoto krátkého (asi 20stránkového) spisku, ukáže se nám i důvod skladatelovy textové dramaturgie. Popud „učitele národů“ nám prozrazuje celý název dílka: *Polnice milostivého léta pro národ český, zvěstující zarmouceným potěšením, lkajícím radost, zajatým vysvobozením, rozptýleným shromážděním*. Vysvítá tedy, že cílem Komenského bylo utěšit český národ utlačovaný násilnou rekatolizací, vzbudit v něm naději a odvahu. Nepřekvapí nás, že tato Komenského myšlenka Tučapského zaujala. Český národ se totiž v podobně bolestné situaci ocitl

i během normalizace a zřejmě i Tučapský chtěl vyjádřit soucit s nepříznivými dějinnými okolnostmi a podpořit své krajany.

Další zajímavou paralelu tvoří životní osudy obou osobností. Stejně jako Komenský psal *Polnici* v polské emigraci (v Lešně v letech 1631-1632) a v době, kdy se věnoval též pedagogické činnosti, tak i Tučapský komponoval Zpěvy mimo svou vlast a v době komponování působil jako vysokoškolský pedagog. Není bez zajímavosti, že Komenský volil jako jazyk spisku češtinu v naději, že se do rodné země brzy vrátí. Určitě i Tučapský toužil po návratu domů a věřil, že budoucí poměry mu to umožní.

Nyní se už soustředíme na samotný text *Polnice*. Komenský v ní vytvořil paralelu mezi osudy rozptýleného židovského národa, hledajícího svou zemi, a osudem utlačovaných Čechů, kteří svou vlast sice obývali, avšak pod útlakem cizích panovníků. Čerpal ze starozákonních textů (zvláště z prorockých knih a žalmů), které mírně přeformuloval, zkrátil či doplnil tak, aby vytvořily souvislý celek – dialog mezi polnicí (zvěstováním Hospodina poselství) a rozptýlenými. *Polnice* zvěstuje lidem naději, svolává je k sobě, posiluje jejich odhodlanost, statečnost a nabádá k vytrvalosti. Lidé se však bojí, hlasu *polnice* zprvu nedůvěřují, obávají se, že jejich snaha by byla vzápětí přemožena. Spis ale končí přesvědčivým hlásáním naděje.

Nyní zkoumejme Tučapského zpracování tohoto textu. Podobně jako v Motetech i zde pracoval skladatel s detailem: vybral si pouze několik klíčových pasáží z krátkého úseku textu. Jedná se o tyto úseky textu: „Vyjdi, lide můj, z pokoje, do něhož jsi vešel v čas mého hněvu, otevři dveře a vyjdi, neboť přešel hněv můj. Prociťte vy, kteří ležíte na zemi, ožijte, moji mrtví. (...) Dnové smutku tvého jsou dokonáni, vyplněna jsou uložena léta. (...) Jděte proto, poslové rychlí, k národu rozptýlenému a zloupenému, jehož zemi řeky roztrhaly [Tučapský: rozervaly], (...) aby se mohl jeden každý (...) navrátiti k statku svému, (...) neboť přišlo nyní léto milostivé. (...) Obrat' se k nám, ó, Bože, a uděl nám pomoci před nepřáteli, neboť nemáme v kom jiném doufati, marná jest zajisté všecka pomoc lidská. Obrat' se k nám, ó, Bože, neboť přišlo léto milostivé.“⁴⁴

Tučapský také text Jan Amose obohacuje formulací „[k národu], jehož zemi vojny vyplenily.“ Jedná se zřejmě o aktualizaci textu, o odkaz na okupaci v roce 1968 (a to přesně 20 let po ní). Toto rozšíření jinak biblického textu ale nepůsobí rušivě (jako by

⁴⁴ KOMENSKÝ, Jan Amos. *Polnice milostivého léta pro národ český*. Kutná Hora: P. J. Chráska, 1945, s. 26-27.

tomu bylo, domníváme se, například u Motet, kde autor do textu nic nepřidal), pouze doplňuje charakteristiku zbídačeného národa.

Závěrem textového rozboru zmiňme, v čem se text *Léta* liší od Motet. Zatímco Moteta zpracovávají text evangelií, tedy Nového zákona, *Léto* čerpá z textů starozákonních, které navíc prošly mírnou úpravou Komenského. Další odlišností je duchovní rozměr textu. Zatímco dramaticnost Ježíšova příběhu přináší poselství obecně lidské, zvolání polnice se soustředí na posílení národního uvědomění. V prvním cyklu se Tučapský zabývá údělem člověka, v druhém cyklu vyznává svou lásku k národu a starost o něj.

6.2 Hudebně-výrazové prostředky

V rámci rozboru *Milostivého léta* zároveň provedeme srovnání tohoto díla s Motety podle kritérií, která jsme určili v kapitole 5.2. (Těmito kritérii jsou: forma, zlatý řez, harmonie, polyfonie, pěvecké nároky, práce s hlasy a s melodikou, dynamika a barva.)

Na základě hudebně-formového rozboru bychom mohli *Milostivé léto* označit za velkou šestidílnou formu (ABCDEF). Navzdory neustálému vývoji skladby (ať už harmonickému či motivickému) nelze opomenout jistou motivickou spřízněnost všech dílů (kromě dílu D). Té je docíleno zejména použitím výrazného rytmického útvaru – velké trioly. Díky ní skladba působí soudržně.

I v *Létu* najdeme tzv. zlatý řez, o kterém jsme mluvili už u Motet. Zde tuto vrcholnou část tvoří díl D – Andante maestoso. Přináší hlubokou myšlenku a je spojen i s obsahovým zlomem („*Přišlo léto milostivé*“). Závažnost je (stejně jako v Motetech) vyjádřena tou nejkomplicovanější polyfonií z celé skladby, konkrétně fugatem (které Tučapský využil i v motetu 1).

Harmonická složka *Léta* se Motetům podobá, v lecčems je však ještě bohatší a složitější. Podobu najdeme ve využití septakordů a zahuštěných akordů nebo v častém používání průchodných tónů. U obou cyklů také sledujeme časté změny tónorodu.

Oproti Motetům najdeme v *Milostivém létu* nonové akordy, častější paralelní kvinty i vzdálenější harmonie. Například díl D – zmiňovaný zlatý řez – začíná in G, následně se však harmonie rozvíjí takto: C, f, B, b, F, Des. Jedná se tedy o sled mimotonálních dominant, spojený se střídáním tónorodu a závěrečným nepravidelným rozvodem dominanty do tóniky paralelní tóniny. Charakteristickou harmonií představuje rovněž dvakrát využitý zvukově výrazný zvětšený akord, obohacený o sekundu, která tvoří

prodlevu v basu (v dílu C a na konci dílu E). Tučapský také odvážněji použil průtahy. Díky nim vznikají kvartové a kvintové harmonie, nebo případně bolestné sekundové průtahy místy rozvedené na lehkou dobu do akordického tónu (viz např. sled takových průtahů v posledním dílu). Tyto průtahy netvoří pouze disonance č. 4 nebo v. 2, ale také (bolestnější) zv. 4 nebo zv. 5.

Polyfonie *Léta* se naopak příliš od Motet neodlišuje. Již výše jsme se zmínili o využití fugata v obou cyklech (díl D a moteto 1). Stejně jako v předchozím cyklu i zde Tučapský dokázal vést každý hlas samostatně a hojně užíval imitaci (např. ve velmi podobných imitačních částech v dílu C z *Léta* a z v dílu B z moteta 2 – viz níže).

Pěvecky se *Milostivé léto* ukazuje jako náročnější než Moteta. Skladba má na zpěváky vyšší nároky jak v oblasti rozsahu (*Léto* – celkový rozsah F – a2, Moteta – celkový rozsah G – g2), tak v oblasti dechové techniky. Zpěváci (a dirigent) musejí být i rytmicky zdatní. Často se totiž ve skladbě objevují (už zmíněné) velké trioly (syrrytmicky ve dvou i více hlasech), mění se metrum a jednotlivé díly jsou téměř vždy (kromě přechodu A – B) odděleny i změnou tempa. Zpěvákům se hůře nacházejí tóny pro nástup, ba ani melodické linky nejsou zdaleka tak zpěvné jako u předchozího cyklu. K obtížnosti díla přispívá i netypická formová stavba, intonačně čisté interpretaci často brání složitější harmonie a méně zpěvné melodické linie.

S hlasy skladatel pracoval v mnohém podobně jako u Motet: jsou poměrně rovnocenné a nacházíme zde i jejich spojení do syrrytmických dvojic (nejzřetelněji v párových imitacích dílu C). Dalším ukazatelem spřízněnosti s Motety by mohlo být místy samostatné vedení basu (v dílech A, E) či rozdvojování jednotlivých hlasů, které obohacuje barvu sboru i dynamické poměry mezi hlasy. Najdeme však také znaky od Motet odlišné. Melodické linky jednotlivých partů jsou méně zpěvné, na úkor kroků a obkroků se v nich objevují obtížnější skoky (to je zřejmě způsobeno užitím složitějších harmonií – viz výše), z nich nejčastějším a nejtypičtějším je skok kvinty.

Rozsah dynamiky je větší než u Motet, přestože najdeme též mnohá místa v *pp*. Tomu odpovídají i použité výrazové prostředky (s nimiž se v Motetech setkáváme minimálně): *agitato*, *accelerando*, *marcato*. Tento jev lze odůvodnit textovým podkladem. Jak jsme již zmiňovali, *Léto* představuje výrazný apel k národu, kdežto Moteta spíše vnitřní hluboký žal a posléze smíření s vlastním osudem. Barevně se *Léto* od Motet také liší. Tučapský využil robustnějšího a výraznějšího zvuku sboru.

6.3 Vztah hudby a textu

V tomto oddíle nejprve zmíníme prvky podobné Motetům, následně ukážeme odlišnosti ve zhudebnění Motet a *Léta* (které odpovídají odlišnému charakteru textů) a nakonec uvedeme několik příkladů zhudebnění, které jsou typické pouze pro *Milostivé léto* a v Motetech se nevyskytují.

Podobně jako v Motetech Tučapský v *Létu* využil častých nástupů na druhé době po čtvrt'ové pomlce. Zřejmě i zde se ukazuje autorova snaha zachytit hloubku textu a dramatickou pauzou zvýraznit závažnost sdělení. Toto používání nádechu před promluvou vyznívá vzhledem ke zhudebněvanému obsahu velice přirozeně. Dalším znakem společným pro obě skladby je změna metra. V *Létu* se nicméně změny objevují častěji než v Motetech a jsou také daleko prudší a dramatičtější. Snad nejpodobnější částí *Léta* a Motet je imitační část v G dur, kterou najdeme konkrétně v motetu 2 (díl B) a v dílu C v *Létu* (viz níže).

Přes všechny podobné znaky ale atmosféra Motet a *Léta* vyznívá velmi odlišně. Moteta jsou niterným vyjádřením pokory a smířenosti. Ježíš, přestože naříká a pláče, se svým osudem nebojuje, přijímá ho, tuší totiž, že to tak „má být“. Cítí, že nemá smysl vzdorovat, nic by tím totiž nezměnil. *Léto* je naopak velmi bolestné (již zmíněnými průtahy), nesmířené s osudem, vzdorovité. Text přináší myšlenku, že situace českého národa taková „být nemá a ani taková být nemusí“, proto je snad *Léto* o tolik bolestnější a více burcuje. (Pro úplnost se zmiňme o charakteru druhé věty cyklu – v krátké a úsečné formě přináší výhradně výzvu k aktivitě.)

Prozkoumejme nyní, jak se odlišná nálada odráží v hudbě. Nejnázornější bude porovnat nejpodobnější části, totiž imitační část z moteta 2 (díl B: „*fiat voluntas tua*“) a imitační část z *Léta* (díl C: „*Dnové dokonání*“, „*vyplněna léta*“, „*jděte poslové k národu*“, „*aby se mohl jeden každý navrátiti*“).⁴⁵ Vidíme, že v obou částech se text obsahově uklidňuje, přichází smíření a klid.

Začněme tím, že uvedeme společné rysy obou srovnávaných děl: fráze začínající na druhou dobu v taktu, klesající melodie v rámci jedné imitace, opakování imitace pokaždé ve vyšší poloze a její průběh nad prodlevou. Počet opakování imitace i použitá

⁴⁵ Rozvineme tak myšlenku Dr. Korbičky, že Tučapský při komponování *Léta* vědomě čerpal z Motet. Viz: KORBIČKA, Michael. *Antonín Tučapský: skladatel a dirigent*. Olomouc, 2011, s. 93. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy.

harmonie působí velmi podobně, při bližším zkoumání ale najdeme zásadní rozdíly. V Motetech se imitace opakuje třikrát (ve třetím opakování se objevuje vrchol) a následuje krátký dovětek (v němž tuto imitaci uslyšíme ještě jednou). V *Létu* se imitace objevuje také třikrát, tvoří však vyšší celek, který je uveden celkem třikrát, Tučapský zde tedy použil kombinaci 3×3. Až po této trojitě trojitě imitaci následuje krátký dovětek (obdobný s Motety).

Rozdílnosti nacházíme rovněž v práci s akordy. Zatímco v Motetech se harmonie zdržuje v akordu G dur (případně obohaceném o velkou septimu), v *Létu* se ukazuje daleko zajímavěji a propracovaněji. Opět začíná na G dur akordu (obohaceném o spodní malou či horní velkou septimu), dále se ale rozvíjí do větší bolestnosti. U prvního vrcholu („*dokonání*“) nacházíme polozmenšený septakord, ze kterého převodem vzniká zmenšený septakord od téhož základního tónu. Místo jednoho tritonu tak vzniknou dva – a tato napjatá harmonie není rozvedena, pouze krátká generální pauza ji odděluje od další hudby. Ve druhém vrcholu („*mému*“) se vyskytuje už zmíněný charakteristický akord (zvětšený kvintakord opřený o sekundu jako basovou prodlevu). Až během třetího vrcholu („*rychlí*“) se napětí mírně uvolní (rozvod III → S⁶, tedy h moll → C dur sextakord), v dovětku (na konci dílu) ale znovu narůstá: Tučapský uvádí polozmenšený septakord, který není rozveden ani na začátku dalšího dílu.

(Pro lepší orientaci viz obr. 11-17 níže.)

25 *pp* *p*

fi - at vo - lun - tas tu - a, _____ fi - at yo - lun - tas tu - a, _____
 let thy will, thy will be done, _____ let thy will, thy will be done, _____

pp *p*

fi - at vo - lun - tas tu - a, _____ fi - at vo - lun - tas tu - a, _____
 let thy will, thy will be *pp* done, _____ let thy will, thy will be *p* done, _____

fi - at vo - lun - tas tu - a, _____ fi - at vo - lun - tas
 let thy will, thy will be done, _____ let thy will, thy will

pp *p*

fi - at vo - lun - tas tu - a, _____ fi - at vo - lun - tas
 let thy will, thy will be done, _____ let thy will, thy will

Obr. 11

Tempo I. *mf* **5** *Lento è tranquillo* (*♩ = 66*) *pp*

přc- íel hnév můj. Dnové smutku tvého jsou dokoná -

přc- íel hnév můj.

6 **2** **6** **2**

ni, dnové smutku tvého jsou dokoná -

pp

Dnové smutku tvé - ho jsou dokoná - ni

Obr. 12

30

fi - at vo - lun - tas tu a,
 let thy will, thy will be done,

fi - at vo - lun - tas tu a,
 let thy will, thy will be done,

tu a, fi - at vo - lun - tas tu a,
 be done, let thy will, thy will be done,

tu a, fi - at vo - lun - tas tu a,
 be done, let thy will, thy will be done,

Obr. 13

ni, dnové smut - ku tvé

dnové smutku tvé - ho jsou doko - ná - ni dnové smutku

ho jsou doko - ná - ni, vypl - ně - na jsou u - lo - je - ná

tvé - ho jsou doko - ná - ni.

lé - ta jděte proto po - slo - vě rychlé

vyplněna jsou u - lo - je - ná lé - ta jděte proto po - slo - vě

Obr. 14

jděte knárodu rozplylenému a zloupené- mu kná- ro- du
 ry- chlí, jde- te kná- rodu zloupené- mu, jděte proto kná- rodu
Tranquillo
 mé- mu, jehož zemi ře- ky rozerva- ly,
 mé- mu, jehož zemi ře- ky
 jehož zemi voj- ny vypleni- ly
 rozerva- ly jehož zemi voj- ny vypleni-

Obr. 15

pp
 fi - at vo - lun - tas tu a. done.
 let thy will, thy will be done.

pp
 fi - at vo - lun - tas tu a. done.
 let thy will, thy will be done.

pp
 fi - at, thy will, fi - at vo - lun - tas tu - a. done.
 let thy will, thy will be done.

pp
 fi - at, thy will, fi - at vo - lun - tas tu - a. done.
 let thy will, thy will be done.

Obr. 16

poco f *accelerando* *agitato*
 jdě - te poslo - vě rych - lí aby se mohl
 ly jdě - te poslo - vě rych - lí aby se mohl

Andante maestoso (♩=76)
 jeden každý navrá - ti - ti k sta - tku své - mu
 jeden každý navrá - ti - ti k sta - tku své - mu ne - boť při - slo

Obr. 17

Po srovnávací analýze se několika slovy zmiňme o výrazných odlišnostech mezi *Létem* a Motety. Asi nejpodstatnějším rozdílem je časté užití velké trioly – vždy na slovech dramatických a závažných. Oproti Motetům (kde se na závažných momentech objevuje imitace – *Sustinete; Vigilate; Pater, si non potest hic calix transire; Nisibibam illum; Fiat voluntas tua; Consummatum est*) je tedy pro *Léto* typická triola. (Viz obr. 18.)

The image shows a musical score for a piece titled 'Lento'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'lé- to mi- lo- sti- vé. Obrat' se k nám, ó', 'lé- to mi- losti- vé.', 'Bo- že, a u- děl nám po- mo- ci', 'O- brat' se k nám, ó', 'Bo- že, u- děl nám po- mo- ci'. The tempo is marked 'Lento'. There are several instances of triplets (triolas) indicated by a '3' over the notes, particularly on the words 'Obrat' se k nám, ó' and 'u- děl nám po- mo- ci'.

Obr. 18

Všimněme si, že se objevuje na veškerých imperativních tvarech sloves (a také na dalších závažných slovech): *v pokoji, otevři, procit'te, ležíte, ožijte, poslové, vyplnily, obrat' se, uděl nám pomoci, marná jest, milostivé.*

Tento rys můžeme po analýze Motet a *Léta* (a také na základě naší další zkušenosti s Tučapského dílem) snadno zobecnit jako jeden z typických znaků Tučapského hudby: důležité myšlenky se snaží nějak srozumitelně a hudebně výrazně vyjádřit. Toto zhudebnění pak opakuje, a dociluje tak dramatickosti a silného posluchačského účinku.

Závěrem tohoto oddílu chceme ještě zmínit hudební odkaz, který nacházíme v dílu A v pasáži, kde je dvakrát zhudebněn text „*neboť přešel hněv můj*“. V prvním zhudebnění totiž slyšíme tzv. kvinty lesních rohů, tedy kompoziční prostředek, s nímž se často setkáváme ve Smetanově hudbě. Vzhledem k národně-apelativnímu charakteru *Léta* se domníváme, že zde Tučapský skryl odkaz na Smetanu, poťážmo i na celou tradici

české národní hudby. Podruhé je text zhudebněn spojením hlasů do unisonových dvojic, což vyznívá jako chorální zpěv, ve kterém se zračí klid a utišení. To by zase mohlo být připomenutím nejstarší české hudby (např. chorálu *Svatý Václave*). Tučapský by se tak tímto (byť drobným) odkazem zařadil po bok velikánů české hudby, kteří s nejstarší hudební tradicí vědomě pracovali (kromě Smetany a Dvořáka např. Suk v symfonické básni *Praga* nebo Tučapského současník Karel Husa v *Hudbě pro Prahu 1968*).

6.4 Shrnutí

V předchozí analýze jsme se pokusili ukázat především dvojí: jednak to, že i *Milostivé léto*, potažmo Dva hymnické zpěvy, můžeme zařadit mezi hodnotná a zajímavá, byť méně prováděná Tučapského díla, jednak to, že jeho kompoziční prostředky vycházejí z prostředků Motet, dále se však rozvíjejí, prohlubují a obohacují. Názorně z toho vyplývá, že Tučapského skladatelský vývoj se nezastavil ani v jeho pozdějším věku a že spíše než o zlomech lze hovořit o kontinuitě jeho tvorby.

Pokusili jsme se vysvětlit opodstatněnost shod i rozdílů mezi *Létem* a Motety na základě analýzy zvolených textů a příběhů, které přinášejí. Zatímco Moteta ukazují obecně přijatelné smíření člověka s osudem, *Léto* představuje jednoznačnou výzvu ke změně určenou jednomu konkrétnímu národu. Z užitých kompozičních prostředků jsme se blíže zaměřili na párovou imitaci jako na znak shodný s Motety (a v *Létu* dále rozvinutý) a také na hojně užití triol (a jejich apelativní vyznění), s nimiž se v Motetech naopak nesetkáme.

Závěr

Cílem mé práce bylo na příkladu vybraných skladeb zjistit, jaké jsou charakteristické rysy Tučapského duchovní tvorby pro sbory a čím jeho hudba oslovuje tak velké množství lidí. Při hledání odpovědí na tyto nelehké otázky jsem se v průběhu práce snažila co možná nejpochopivěji prozkoumat Tučapského život a dílo, stejně jako kontext jeho tvorby, a detailně zanalyzovat vybrané kompozice.

Největší přínos pro mě měly poslední dvě kapitoly, v nichž jsem se ponořila do vybraných dvou skladeb. Porovnáním Pěti postních motet a *Milostivého léta* jsem získala přehled o skladatelem nejčastěji využívaných hudebních prostředcích. Typickým rukopisem Tučapského je využívání zahuštěné harmonie, která působí velmi moderně a svěže. To může být jeden z důvodů, proč mladí lidé tuto hudbu tak rádi zpívají. Skladatelova záliba v imitační polyfonii může být dalším oceňovaným hudebním prostředkem. Člověku je přece opakování a nápodoba vlastní už od narození a v návratu ke známému se cítí jistě. Tučapský tak možná svojí hudbou mluví k přirozené podstatě člověka. Posluchače i interprety oslovuje i Tučapského smysl pro stavbu melodií a jeho cit pro sborový zpěv, který je tak přirozený, že jej zpěváci i posluchači lehce přijmou za vlastní.

V další analýze jsem se soustředila na vztah hudby a textu. Tučapský uměl velmi dobře podpořit zajímavá a podstatná sdělení odpovídající hudbou. Sdělení textu díky tomu promlouvá k posluchači (i interpretovi) daleko silněji. To jsem vyzorovala jak na detailech (např. využívání velkých triol pro zvýraznění imperativů sloves v *Milostivém létu*), tak na celkové stavbě skladby, která dokáže vždy přesně vyjádřit atmosféru celku textu (např. Ježíšovo smíření s osudem v Motetech). Domnívám se, že takové hledání souvislostí mezi textem a hudbou je ve vokální tvorbě nezbytné. Současná analýza obou složek totiž často může přinést komplexní porozumění, které by bylo při rozboru samostatných složek obtížné, někdy až nemožné. Skladba se stane pro zpěváky srozumitelnější, a oni tak mohou mnohem lépe předat posluchačům zamýšlené sdělení. Zřejmě i díky promyšlenému sepětí hudby a textu jsou nám Tučapského kompozice velmi blízké a přinášejí nám silný emocionální prožitek.

V úvodu práce jsem Antonína Tučapského zařadila mezi velikány české sborové tvorby 20. století. Tento náhled jsem obhajovala v kapitole třetí (při srovnání s kompozičními technikami Ebenovými a Lukášovými) a dále jej podložila analytickými zjištěními v kapitolách páté a šesté. Ukázalo se, že Tučapského hudba nabízí svébytný a vyrovnaný

styl hudebního vyjadřování. Promyšlená, a přeci přirozená volba hudebně-výrazových prostředků ve vztahu k textu přispívá k hlubokému hudebnímu zážitku z poslechu Tučapského hudby. Díky perfektnímu zachycení atmosféry, dokonalému smyslu pro stavbu skladby i hluboké pokoře k hudbě dokázal Tučapský vytvořit hudební díla přitažlivá pro interprety i posluchače. Obloukem se tedy vracím k tomu, že tato hudba spojuje zdánlivě vzdálené skupiny lidí a ve své pokornosti jim přináší naději.

Na úplném konci práce bych ještě chtěla poukázat na její limity a možnosti jejího dalšího rozvíjení. Přestože mým cílem bylo pojednat o Tučapského duchovní tvorbě pro sbory a cappella, analyzovat tuto tvorbu v její úplnosti by přesahovalo požadovaný rozsah práce, stejně jako hranice mých možností. Přesto se ale domnívám, že se podařilo můj záměr naplnit a přispět k porozumění Tučapského duchovní sborové tvorbě.

Kdybych měla větší prostor věnovat se tomuto tématu, vydala bych se některou z následujících cest. Bylo by možné závěry této práce podpořit, zpřesnit, či korigovat analýzou dalších Tučapského děl z téhož žánru, případně z žánrů příbuzných (například velkých vokálně-instrumentálních děl). Dále bych mohla prozkoumat autorův rukopis v jiných oblastech tvorby (instrumentální díla, případně také „druhá větev“ sborové tvorby, totiž úpravy lidových písní). Ráda bych také zjistila, zda sleduje Tučapského tvorba jednotnou hudební linii (jako je tomu např. u zakladatelů české národní hudby Smetany a Dvořáka), nebo se rozděluje do několika linií více méně samostatných a vzájemně odlišných (jak se s tím setkáváme například u Prokofjeva).

Seznam použitých zdrojů

Partitury

TUČAPSKÝ, Antonín. *Dva hymnické zpěvy* [partitura]. Lyon: Edition a Cour Joie, [rok vydání nezjištěn]. Rozmnožila Unie českých pěveckých sborů.

TUČAPSKÝ, Antonín. *Pět postních motet* [partitura]. Toronto: E. C. Kerby, 1982.

Knihy

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad. Přeložili Miloš BIČ, Josef Bohumil SOUČEK a Jindřich MÁNEK. Praha: Česká biblická společnost, 2006. ISBN 80-85810-42-5.

KOMENSKÝ, Jan Amos. *Polnice milostivého léta pro národ český.* Kutná Hora: P. J. Chráska, 1945.

Monografie

HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby VI.: Hudba 20. století (2).* Praha: Euromedia Group, k.s. – Ikar, 2007. ISBN 978-80-249-0978-3.

KORBIČKA, Michael. *Antonín Tučapský: skladatel a dirigent.* Olomouc, 2011. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy.

MARHOUNOVÁ, Jana. *Svět hudby na plátně doby.* Praha: Empatie, 1993. ISBN 80-901618-3-9.

MRVA, Jiří. *Zlatá stopa.* Vídeň: Verlag C. K. Doppler, 2013.

NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století.* Ostrava-Mariánské Hory: MONTANEX, a.s., 2000. ISBN 80-85300-26-5.

NEDĚLKA, Michal. *Mše v soudobé české hudbě.* Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1014-0.

PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba III/A: (od poloviny 20. století).* Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2017. ISBN 978-80-7290-932-2.

SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7460-069-2.

Články

BUČEK, Miloslav. Život a dílo Antonína Tučapského. In: *Cantus choralis '03: mezinárodní symposium o sborovém zpěvu*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 1993, s. 34-40. ISBN 8070445505.

EBEN, Petr. Česká duchovní hudba 20. století. In: NOVÁKOVÁ, Marie, ed. *Symposium musicae sacrae*. Roma: Consociatio Internationalis Musicae Sacrae, 1994, s. 87-89.

HONS, Miloš. Sborová tvorba v kontextu české hudby druhé poloviny 20. století. In: VIMR, Zdeněk, red. *ZDENĚK LUKÁŠ, hudební skladatel*. Praha: ASN repro, 2010, s. 25-29. ISBN 978-80-85468-00-7.

JEŽIL, Petr. Dětské sbory. In: VIMR, Zdeněk, red. *ZDENĚK LUKÁŠ, hudební skladatel*. Praha: ASN repro, 2010, s. 41-50. ISBN 978-80-85468-00-7.

KOLÁŘ, Jiří. Ženské sbory (charakteristika a interpretace). In: VIMR, Zdeněk, red. *ZDENĚK LUKÁŠ, hudební skladatel*. Praha: ASN repro, 2010, s. 36-40. ISBN 978-80-85468-00-7.

KORBIČKA, Michael. Setkání s Antonínem Tučapským. *Opus musicum: hudební revue*. Brno: Opus musicum, 2008, roč. 40, č. 2, s. 43-44. ISSN 00862-8505.

KUDLÍK, Otakar. Z kroniky Pěveckého sdružení moravských učitelů (1963-1982). In: *80 let PSMU*. Ostrava: Profil, 1983, s. 46-65.

MAZUREK, Jan. Antonín Tučapský a Pěvecké sdružení moravských učitelů. In: *Cantus choralis '03: mezinárodní symposium o sborovém zpěvu*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 1993, s. 41-44. ISBN 8070445505.

NAVRÁTIL, Miloš. PSMU trvá 80 let. In: *80 let PSMU*. Ostrava: Profil, 1983, s. 12-16.

ONDERKA, Arnošt. PhDr. Antonín Tučapský – skladatel a dirigent. In: *Cantus: časopis pro sborové umění*. Praha: Unie českých pěveckých sborů, 1993, č. 1, s. 9-10.

POE, Edgar Allan. Filosofie básnické skladby. In: ZÁBRANA, Jan, ed. *Jak se dělá báseň*. Praha: Mladá fronta, 1999, s. 7-23.

STRAŇÁK, Dušan. Příběh českého muzikanta. [Novinový výstřižek, bližší bibliografické údaje neznámé, dostupné v Městské knihovně v Praze pod heslem „Antonín Tučapský (soubor výstřižků)“.]

ŠTĚDRONĚ, Bohumír. Antonín Tučapský. In: *80 let PSMU*. Ostrava: Profil, 1983, s. 34.

TUČAPSKÝ, Antonín. Kladu si dvě otázky. In: *80 let PSMU*. Ostrava: Profil, 1983, s. 40-41.

VAŠÁK Václav: Putování s polodrahokamem. *Xantypa*, 2002, č. 5, str. 82-85.

VIMR, Zdeněk. Skladatelovy životní osudy. In: VIMR, Zdeněk, red. *ZDENĚK LUKÁŠ, hudební skladatel*. Praha: ASN repro, 2010, s. 5-9. ISBN 978-80-85468-00-7.

VIMR, Zdeněk. Smíšené sbory. In: VIMR, Zdeněk, red. *ZDENĚK LUKÁŠ, hudební skladatel*. Praha: ASN repro, 2010, s. 30-35. ISBN 978-80-85468-00-7.

Seznam příloh

Příloha č. 1: Pět postních motet

Příloha č. 2: Milostivé léto

Památce mých rodičů
(In memory of my parents)

FIVE LENTEN MOTETS

for Four-Part Chorus of Mixed Voices, a cappella

Duration: 2' 00"

ANTONÍN TUČAPSKÝ

1. Tristis est anima mea

First 1977

Andante
p *legatissimo*

Soprano
Tri - stis est a - ni - ma me - a
Deep is the sad - ness in my soul

Alto

Tenor

Bass

(for rehearsal only)

Andante
p *legatissimo*

5

us - que ad mor - tem, us - que, us -
as though death had come for me, as though death, as though

p *cresc.*

Tri - stis est a - ni - ma
Deep is the sad - ness in

5

p *cresc.*

10 *cresc.* *mf*

que ad - mor - tem; tri - stis est
 death, as though death had come; in my soul,

mf

me - a ad - mor - tem, tri - stis est
mp my - soul as though death had come, in my soul,

cresc. *mf*

8 Tri - stis est a - ni - ma me - a, a - ni - ma
 such as though death had come; deep is the

mf

Tri - stis est a - ni - ma
 Deep is the sad - ness, deep is the

10

13

a - ni - ma me - a us - que ad mor - tem;
 deep is the sad - ness, such as though death had come;

a - ni - ma me - a us - que ad mor - tem;
 deep is the sad - ness, such as though death had come;

8 me - a us - que, us - que ad mor - tem;
 sad - ness, sad - ness, such as though death had come;

me - a us - que, us - que ad mor - tem;
 sad - ness, sad - ness, such as though death had come;

15

20

p su-sti-ne - te hic, *mf* su-sti-ne - te hic,
 keep watch here with me, keep watch here with me,

mp su-sti-ne - te hic, *mf* hic, —
 keep watch here with me, with me,

8 *p* su-sti-ne - te hic, *mf* su-sti-ne - te
 keep watch here with me, keep watch here with

su-sti-ne - te hic, su-sti-ne - te
 keep watch here with me, keep watch here with

p *mp* *mf*

25

f su-sti-ne - te hic, et vi - gi - la - te
 re-main here with me and let us pray to -

su-sti-ne - te hic, et vi - gi - la - te
 re-main here with me and let us pray, —

8 hic, su-sti-ne - te su-sti-ne - te 'hic
 me, re-main here, ah! Re-main here with me

hic, su-sti-ne - te su-sti-ne - te hic
 me, re-main here, ah! Re-main here with me

25

f

30

me - - cum, et vi-gi-la - te me - cum, *dim.*
 geth - - er and let us pray to - geth - er, *dim.*

et vi-gi-la - te me - cum, et vi-gi-la - te, et vi-gi-la - te
 and let us pray to - geth - er. Ah! Re-main here with me, re-main here with *dim.*

8 et vi-gi-la - te, et vi-gi-la - te, et vi-gi-la - te me - and
 and let us pray. — Ah! Re-main here with me, re-main here with me

et vi-gi-la - te me - cum, me - cum, et vi-gi-la - te
 and let us pray to - geth - er, let us, let us pray to -

30 *dim.*

p 35

— vi-gi-la - te me - cum, — vi-gi-la - te me - cum.
 — let us pray to - geth - er, — re-main here with me.

me - cum, me - cum, me - cum.
 me, with me, with me, with me. *p*

8 cum, et vi-gi-la - te me - cum. *p*
 pray. Ah! Re-main here with me, with me.

me - cum, et vi-gi-la - te me - cum, me - cum.
 geth - er, ah! Re-main here with me, here with me.

35 *p*

Památce mých rodičů
(In memory of my parents)

FIVE LENTEN MOTETS

for Four-Part Chorus of Mixed Voices, a cappella

Duration: 2' 10"

ANTONÍN TUČAPSKÝ

2. Pater mi

Moderato

Soprano *f* 5

Alto *f*

Tenor *f*

Bass *f*

Pa - ter mi, pa - ter mi,
Fa - ther mine, Fa - ther mine,

Pa - ter mi, pa - ter mi,
Fa - ther mine, Fa - ther mine,

Pa - ter mi, pa - ter mi, pa - ter,
Fa - ther mine, Fa - ther mine, Fa - ther,

Pa - ter mi, pa - ter mi, pa - ter,
Fa - ther mine, Fa - ther mine, Fa - ther,

Moderato

(for rehearsal only)

mf 10

pa - ter mi, pa - ter, si non po-test hic
Fa - ther mine, Fa - ther, de - liv - er me from

pa - ter mi, pa - ter, si non po-test hic
Fa - ther mine, Fa - ther, de - liv - er me from

pa - ter mi, si non po-test hic cá - lix
Fa - ther mine, de - liv - er me from drink - ing

pa - ter mi, si non po - test hic ca - lix
Fa - ther mine, de - liv - er me from drink - ing

mf 10



ca - lix trans - i - re, pa - ter, si non po - test hic
 drink - ing this bit - ter chal - ice, Fa - ther, de - liv - er me, my

ca - lix trans - i - re, pa - ter, si non po - test hic
 drink - ing this bit - ter chal - ice, Fa - ther, de - liv - er me, my

8 — hic ca - lix trans - i - re, si non po - test hic ca - lix,
 — this bit - ter chal - ice, de - liv - er me, my Fa - ther,

— hic ca - lix trans - i - re, si non po - test hic ca - lix,
 — this bit - ter chal - ice, de - liv - er me, my Fa - ther,

poco f

ca - lix trans - i - re, ni - si bi - bam il - lum,
 Fa - ther, de - liv - er me; but if it must be drunk, not

ca - lix trans - i - re, ni - si bi - bam il - lum,
 Fa - ther, de - liv - er me; but if it must be drunk, not

8 — hic ca - lix trans - i - re, ni - si bi - bam il - lum, ni - si bi - bam
 — de - liv - er me; if it must be drunk, but if it must be

— hic ca - lix trans - i - re, ni - si bi - bam il - lum, ni - si bi - bam
 — de - liv - er me; if it must be drunk, but if it must be

f

15



20

ni - si bi - bam il - lum, pa - ter mi;
as I wish but as thou wilt, Fa - ther mine,

ni - si bi - bam il - lum, pa - ter mi;
as I wish but as thou wilt, Fa - ther mine,

il - lum, ni - si bi - bam il - lum, pa - ter mi;
drunk, not as I wish but as thou wilt, Fa - ther mine;

il - lum, ni - si bi - bam il - lum pa - ter mi;
drunk, not as I wish but as thou wilt, Fa - ther mine;

20

25

pp fi - at vo - lun - tas tu - a, *p* fi - at vo - lun - tas tu - a,
let thy will, thy will be done, let thy will, thy will be done,

pp fi - at vo - lun - tas tu - a, *p* fi - at vo - lun - tas tu - a,
let thy will, thy will be done, let thy will, thy will be done,

fi - at vo - lun - tas tu - a, fi - at vo - lun - tas
let thy will, thy will be done, let thy will, thy will

pp fi - at vo - lun - tas tu - a, *p* fi - at vo - lun - tas
let thy will, thy will be done, let thy will, thy will

25

pp *p*

mf 30

fi - at vo - lun - tas tu a,
 let thy will, thy will be done,

mf *f*

fi - at vo - lun - tas tu a,
 let thy will, thy will be done,

mf *f*

tu - a, fi - at vo - lun - tas tu - a,
 be done, let thy will, thy will be done,

tu - a, fi - at vo - lun - tas tu - a,
 be done, 30 let thy will, thy will be done,

mf *f*

pp 35

fi - at vo - lun - tas tu a.
 let thy will, thy will be done.

pp

fi - at vo - lun - tas tu a.
 let thy will, thy will be done.

pp

fi - at, fi - at vo - lun - tas tu - a.
 thy will, let thy will, thy will be done.

pp

fi - at, fi - at vo - lun - tas tu - a.
 thy will, let thy will, thy will be done.

pp 35

Památce mých rodičů
(In memory of my parents)

FIVE LENTEN MOTETS

for Four-Part Chorus of Mixed Voices, a cappella

Duration: 2' 40"

ANTONÍN TUČAPSKÝ

3. Filiae Jerusalem

Libero *poco f* **Allegro moderato, ritmicamente**

Tenor Solo

Soprano

Alto

Tenor

Bass

(for rehearsal only)

Fi - li - ae Je - ru - sa - lem, no - li - te fle - re su - per me
Daugh - ters of Je - ru - sa - lem, for me do not weep, do not cry;

sed su - per
but for your -

sed su - per
but for your -

Libero **Allegro moderato, ritmicamente**

5 *mf*

vos ip - sas fle - te et su - per fi - li - os
selves do weep, for your - selves do weep and al - so for your sons,

vos ip - sas fle - te et su - per fi - li - os
selves do weep. for your - selves do weep and al - so for your sons,

8 *p* sed su - per vos ip - sas fle - te et su - per
p but for your - selves do weep, for your - selves do weep and al - so

sed su - per vos ip - sas fle - te et su - per
but for your - selves do weep, 5 for your - selves do weep and al - so

mf

111

10

ves-tros fle-te, sed su-per vos ip-sas
 in-deed, do-weep, in-deed, in-deed, for your-selves

ves-tros fle-te, sed su-per vos ip-sas
 in-deed, do-weep, in-deed, in-deed, for your-selves

8 fi-li-os ve-tros sed su-per vos ip-sas
 for your sons, your sons, in-deed, in-deed, for your-selves,

fi-li-os ves-tros sed su-per vos ip-sas
 for your sons, your sons, in-deed, in-deed, for your-selves,

10

15

fle-te et su-per fi-li-os ves-tros, fi-li-os ves-tros.
 wo-men, do cry, in-deed, in-deed, and for your sons, for your sons, wo-men, weep.

fle-te et su-per fi-li-os ves-tros, fi-li-os ves-tros.
 wo-men, do cry, in-deed, in-deed, and for your sons, for your sons, do weep.

8 fle-te et su-per fi-li-os ves-tros, fi-li-os ves-tros.
 wo-men, do cry, in-deed, in-deed, and for your sons, for your sons, do weep.

fle-te et su-per fi-li-os ves-tros, fi-li-os ves-tros.
 wo-men, do cry, in-deed, in-deed, and for your sons, for your sons, do weep.

15

Libero

Tempo I

Quo-ni-am ec-ce ve-ni-ent di-es, in-qui-bus di-cent:
 For, behold, the days are ap-proach-ing when they will say:

Be-a-tae
 Bless'd be the

Be-a-tae
 Bless'd be the

Be-a-tae
 Bless'd be the

Libero

Tempo I

20

ste-ri-les, be-a-tae ste-ri-les et ven-tres qui non ge-nu-
 bar-ren, bless'd be the bar-ren whose wombs, whose wombs have ne-ver

ste-ri-les, be-a-tae ste-ri-les et ven-tres qui non
 bar-ren, bless'd be the bar-ren whose wombs, whose wombs have

ste-ri-les, be-a-tae ste-ri-les et ven-tres qui non
 bar-ren, bless'd be the bar-ren whose wombs, whose wombs have

Be-a-tae ste-ri-les, be-a-tae ste-ri-les et qui non
 Bless'd be the bar-ren, bless'd be the bar-ren whose wombs have

20

///

25 A tempo *mf*

rit.

e - runt, be - a - tae ste - ri - les, be - a - tae ste - ri - les
 giv'n birth, bless'd be the bar - ren, bless'd be the bar - ren

mf

ge - nu - e - runt, be - a - tae ste - ri - les, be - a - tae ste - ri - les
 nev - er giv'n birth, bless'd be the bar - ren, bless'd be the bar - ren

mf

8 ge - nu - e - runt, be - a - tae ste - ri - les, be - a - tae ste - ri - les
 nev - er giv'n birth, bless'd be the bar - ren, bless'd be the bar - ren

mf

b qui non ge - nu - e - runt, be - a - tae ste - ri - les, be - a - tae
 nev - er giv'n birth, bless'd be the bar - ren, bless'd be the

25 A tempo *mf*

30

f

et u - be - ra quae non lac - ta - ve - runt, be - a - tae,
 whose breasts nev - er gave suck, nev - er gave suck, be they bless'd,

f

et u - be - ra quae non lac - ta - ve - runt, be - a - tae,
 whose breasts nev - er gave suck, nev - er gave suck, be they bless'd,

f

8 et u - be - ra quae non lac - ta - ve - runt, be - a - tae,
 whose breasts nev - er gave suck, nev - er gave suck, be they bless'd

f

ste - ri - les et u - be - ra quae non lac - ta - ve - runt, be - a - tae,
 bar - ren whose breasts nev - er gave suck, nev - er gave suck, be they bless'd,

30

35 Libero

Tunc in - ci - pi - ent di - ce - re mon - ti - bus:
Then some will start to ask of the moun - tains:

be - a - tae!
be they - bless'd!

be - a - tae!
be they - bless'd!

be - a - tae!
be they - bless'd!

be - a - tae
be they - bless'd!

35 Libero

Tempo I

"Ca - di - te su - per nos," et col - li - bus: "O - pe - ri - te
"Fall, moun - tains, fall on us, and of the hills: "Cov - er us, cov - er

"Ca - di - te su - per nos," "O - pe - ri - te
f "Fall on us, fall on us", "Cov - er us and

"Ca - di - te su - per nos," "O - pe - ri - te
f "Fall on us, fall on us", "Cov - er us and

"Ca - di - te su - per nos," "O - pe - ri - te
f "Fall on us, fall on us", "Cov - er us and

Tempo I "Ca - di - te su - per nos," "O - pe - ri - te
"Fall on us, fall on us", "Cov - er us and

40 **Meno mosso**

nos. us. *mf* *p*

nos. bu-ry us. Qui - a si non vi - ri - di li - gno haec fa - ci-unt,
For if, when the tree is green, things such as these are done,

nos. bu-ry us. Qui - a si non vi - ri - di li - gno haec fa - ci-unt,
If, when the tree is green, still green, things such as these are done,

8 nos. bu-ry us. Qui - a si non vi - ri - di li - gno haec
For if, the tree be - ing still green, things such as,

nos. bu-ry us. Qui - a si non vi - ri - di li - gno haec fa-ci-unt
If, the tree is green, the tree is green, such as these,
when when

40 **Meno mosso**

mf *p*

45 *mf* *p* 50 *pp*

in a - ri - do, in a - ri - do quid fi - et?
what are they to do, what, when the wood will be dry?

in a - ri - do, in a - ri - do quid fi - et?
what are they to do, when the wood, when the wood, will be dry?

8 fa - ci-unt, in a - ri - do, in a - ri - do quid fi - et?
such as these, what are they to do, when the wood, when the wood is dry?

fa - ci-unt, in a - ri - do quid fi - et, fi - et?
such as these, what are they to do - when the wood will be et?
dry?

45 *mf* *p* *pp*

Památce mých rodičů
(In memory of my parents)

FIVE LENTEN MOTETS

for Four-Part Chorus of Mixed Voices, a cappella

Duration: 2'00"

ANTONÍN TUČAPSKÝ

4. Eli, Eli

Lento

(for rehearsal only)

Soprano *ff* E - li, E - li, lam - ma *p*

Alto E - li, E - li, lam - ma *p*

Tenor E - li, E - li, lam - ma *p*

Bass E - li, E - li, lam - ma *p*

Piano *ff* *p*

Soprano *mp* sa - bac - ta - ni, lam - ma sa - bac - ta - ni, *mp*

Alto sa - bac - ta - ni, lam - ma sa - bac - ta - ni, *mp*

Tenor sa - bac - ta - ni, lam - ma sa - bac - ta - ni, *mp*

Bass *p* lam - ma sa - bac - ta - ni, *mp* lam - ma sa - bac - ta - ni, *mp*

Piano *mp*

IV.

mf lam - ma sa - bac - ta - - ni. *p*

mf lam - ma sa - bac - ta - - ni. *p*

mf lam - ma sa - bac - ta - ni, sa - bac - ta - ni. *p*

mf lam - ma sa - bac - ta - ni, sa - bac - ta - ni. *p*

mf *p*

[15] *ff* De - us me - us *p* ut quid de-re-
 Fa - ther, ther, Fa - ther, why hast thou -

ff De - us me - us *p* ut quid de-re-
 Fa - ther, ther, Fa - ther, why hast thou -

ff De - us me - us *p* ut quid de-re-
 Fa - ther, ther, Fa - ther, why hast thou -

ff De - us me - us *p* ut quid de-re-
 Fa - ther, ther, Fa - ther, why hast thou -

[15] *ff* *p*

(IV)

4

20 *pp sempre*

Soli De - us me - us,
Fa - ther, Fa - ther,

Tutti *mf*
li - qui - sti me,
for - sak - en me,
mf ut quid de-re - li - qui - sti
why hast thou - for - sak - en

20 *mf*

25

Soli De - us me - us.
Fa - ther, Fa - ther.

Tutti *p*
me, De - us me - us.
me, Fa - ther, Fa - ther.
pp

25 *p* *pp*



e.c. kerby ltd.
198 DAVENPORT ROAD
TORONTO, ONTARIO
CANADA M5R 1J2
Tel.: (416) 922 9934



Památce mých rodičů
(In memory of my parents)

FIVE LENTEN MOTETS

for Four-Part Chorus of Mixed Voices, a cappella

Duration: 2' 15"

ANTONÍN TUČAPSKÝ

5. Pater meus

Andante tranquillo

p

Soprano
Pa - ter me - us, in ma - nus tu - as
Fa - ther, Fa - ther, in - to thy keep - ing

Alto
Pa - ter me - us, in ma - nus tu - as
Fa - ther, Fa - ther, in - to thy keep - ing

Tenor
Pa - ter me - us, in ma - nus tu - as
Fa - ther, Fa - ther, in - to thy keep - ing

Bass

(for rehearsal only)

Andante tranquillo

p

5

com - men - do spir - ri - tum me - um,
I now de - liv - er my spir - it,

com - men - do spir - ri - tum me - um,
I now de - liv - er my spir - it,

com - men - do spir - ri - tum me - um, in ma - nus
I now de - liv - er my spir - it, in - to thy

p

Pa - ter, in ma - nus tu - as
Fa - ther, in - to thy keep - ing

5

mf **10** *pp*

com - men - do Spi - ri - tum me - um.
I now de - liv - er my spir - it.

mf *pp*

com - men - do Spi - ri - tum me - um.
I now de - liv - er my spir - it.

mf *dim.*

tu - as com - men - do spi - ri - tum me - um.
keep - ing I now de - liv - er my spir - it.

mf

in - ma - nus tu - as com - men - do spir - ri - tum
in - to thy keep - ing I now de - liv - er my

mf cresc. *dim.*

Un poco animato **15** *mp*

Con - sum - ma - tum est.
Now has come the end.

mp

Con - sum - ma - tum est.
Now has come the end. *mf*

mp

Con - sum - ma - tum est.
Now has come the end.

mf

Con - sum - ma - tum
Now has come the

mf *div.*

me - um. spir - it. Con - sum - ma tum est.
Now has come the end.

Un poco animato

mp cresc. *mf*

mf con-sum-ma-tum est. now has come the end. 20

mf con-sum-ma-tum est. now has come the end.

est, end, con-sum-ma-tum est, con-sum-ma-tum now has come the end, now has come the

est, end, con-sum-ma-tum est, con-sum-ma-tum now has come the end, now has come the 20

p *sostenuto* con-sum-ma-tum est. now has come the end. Molto tranquillo *pp*

unis. *p* con-sum-ma-tum est. now has come the end. *pp* Pa - ter
Fa - ther,

est, end, con-sum-ma-tum est. now has come the end. *pp* Pa - ter
Fa - ther,

est, end, con-sum-ma-tum est. now has come the end. unis. *pp* Pa - ter
Fa - ther,

p *sostenuto* *dim.* Molto tranquillo *pp*

V.

25

me - us, in ma - nus tu - as com - men - do
Fa - ther, in - to thy keep - ing I now de -

me - us, in ma - nus tu - as com - men - do
Fa - ther, in - to thy keep - ing I now de -

8 me - us, in ma - nus tu - as com - men - do
Fa - ther, in - to thy keep - ing I now de -

me - us, in ma - nus tu - as
Fa - ther, in - to thy keep - ing

25

cresc.

30

spi - ri - tum me - um.
liv - er my spir - it.

spi - ri - tum, spi - ri - tum me - um.
liv - er my spir - it, my spir - it.

8 spi - ri - tum, spi - ri - tum me - um.
liv - er my spir - it, my spir - it.

com - men - do spi - ri - tum me - um.
I now de - liv - er my spir - it.

30

Milostivé léto

(Smíšený sbor na slova J.A. Komenského)

I. část cyklu

S 994

Andante con moto (♩ = 84)

Soprano: *mf* Vy- jdi li- de můj - z pokoje - , do něhož jsi ve- šel

Alto: *mf* do něhož jsi ve- šel.

Tenor: *mf* Vy- jdi li- de můj - vy-

Bass: *f* Vy- jdi li- de můj

Soprano: *mf* v čas mého hně- vu, *f* vy- jdi, vy- jdi li- de

Alto: *mf* vy- jdi, vy- jdi li- de

Tenor: *mf* jdi li- de můj *f* vy- jdi li- de můj

Bass: *f* z pot ko- je, vy- jdi, li- de

můj vyjdi lide můj, o-tevři dveře a

vy-jdi li-de můj, vyjdi lide můj o-te-vři a

vy-jdi, neboť pře-šel hněv můj, vy-jdi ne-bol' neboť pře-šel

vy-jdi ne-bol' pře-šel hněv můj, vy-jdi ne-bol' pře-šel

neboť přešel hněv můj. Prociťte vy

neboť přešel hněv můj. Pro-ciť-te vy,

kteri le-zi-te na zemi, o-zij-te, moji mrtvi, ne. boť

kterí le-ží-te na ze-mi, o- zj- te mo- ji mrt- ví, ne- boť

kle- ři jste na ze- mi, o- zj- te, moji mrtví, ne- boť

Tempo I. *Lento è tranquillo (♩. 66)*

pře-šel hněv můj. Dnové smutku tvého jsou dokoná-

pře-šel hněv můj.

ni, Dnové smutku tvé- ho jsou dokoná- ni

6 2 6 7/8

ni, dnové smut- ku tvé -

mf dnové smutku tvé- ho jsou doko- ná- ni *f* dnové smutku

4 6 sub.p 5

ho jsou doko- ná- ni, *sub.p* vypl- ně-na jsou u- lo- že- ná

tvé- ho jsou doko- ná- ni.

6 6 mf 2 4

lé- ta *mf* jděte proto po- slo- vé rychlí

Vyplně na jsou u- lo- žená lé- ta *f* jděte proto po- slo- vé

ALLEGATO

f *3*
 jdete knárodu rozptýlenému a zloupenému knárodu

ry- chlí, jde- te kná- rodu zloupené- mu, jdete proto kná- rodu

Tranquillo

sub. pp
 mé- mu, jehož zemi ře- ky rozerva- ly,

pp
 mé- mu, jehož zemi ře- ky

p *3*
 jehož zemi voj- ny vypleni- ly

mf
 ro- zerva- ly jehož zemi voj- ny vypleni-

poco f *accelerando* *agitato*

jdě-te poslové rych- lí aby se mohl

poco f *mp*

ly jdě-te poslové rych- lí aby se mohl

mp

agitato

Andante maestoso (♩=76)

jeden každý navrá-ti-ti k statku své- mu

jeden každý navrá-ti-ti k statku své- mu

neboť při- slo

neboť při- slo

mf marc.

neboť při- slo k nám ne- bot'

šlo neboť při- slo, ne- bot' při- slo lé- to

marc.

ne- bot' při- slo k nám lé- to mi- lo-

marc. f

k nám ny- ní, ne- boť při- slo k nám lé- to,
 při- slo, ne- boť při- slo k nám lé- to .
 mi- lo- sti- vé, ne- boť při- slo k nám lé- to
 sti- vé, ne- boť při- slo ny- ní lé- to

Lento

lé- to mi- lo- sti- vé. Obrat' se k nám, ó

lé- to mi- losti- vé.

ff

Bo- ie, u- děl nám po- mo- ci
 O- brat' se k nám, ó Bo- ie, u- děl nám po- mo- ci
 Bo- ie

před nepřátele
neboť ne-má-me

před nepřátele
ne-boť ne-má-me v kom jiném doufali

neboť ne-má-me v kom jiném dou-fati marná jest

boť ne-má-me v kom ji-ném dou-fa-ti, mar-ná jest

Andante maestoso

zaji-sté všecka pomoc lid-ská. O-brat' se k nám, ó

zaji-sté všecka po-moc lid-ská. O-brat' se k nám, o-brat' se

Bo-
ze, o-
brať se
k nám, ó
Bo-
ze,
o-
brať se
k nám, ó
Bo-
ze.

o-
brať se
k nám
ó
Bo-
ze, ne-
boť při-
šlo lé-
to
ne-
boť při-
šlo k nám
při-
šlo lé-
to

ne-
boť při-
šlo
ne-
boť při-
šlo
lé-
to
ne-
boť při-
šlo
lé-
to

mi-
losti-
vé
lé-
to
mi-
losti-
vé.
při-
šlo

mi-
losti-
vé
při-
šlo
lé-
to
mi-
losti-
vé.
lé-
to
mi-
losti-
vé,
lé-
to
mi-
losti-
vé.

London 3.H. 88

Stojan 1910