

Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Hudební katedra

**Antonín Dvořák: Čtyři písně na slova srbské
lidové poezie
(analytický pohled)**

Diplomová práce

Autorka:	Kroupová Ludmila
Studijní program:	N7504 Učitelství pro střední školy
Studijní obor:	Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na učitelství základních uměleckých škol Učitelství pro střední školy - hudební výchova
Vedoucí práce:	MgA. Jan Kyselák



Zadání diplomové práce

Autor: PhDr. Ludmila Kroupová, PhD.

Studium: P14P0777

Studijní program: N7504 Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na učitelství základních uměleckých škol, Učitelství pro střední školy - hudební výchova

Název diplomové práce: a) Závěrečný diplomový koncert - zpěv b) Antonín Dvořák: Čtyři písně na slova srbské lidové poezie (analytický pohled)

Název diplomové práce AJ: a) Diploma Final Concert - Vocals b) Antonin Dvorak: Four Songs on the Words of Serbian Folk Poems (The Analytical View)

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Diplomová práce je složena ze dvou částí. První část je tvořena sólovým koncertním výkonem, jehož předpokladem je vysoká úroveň technických dovedností studenta. Koncertní vystoupení má na základě vhodně zvolené dramaturgie prezentovat interpretační kvality diplomanta, jeho schopnost adekvátního stylového přístupu k interpretaci jednotlivých skladeb. Ke koncertnímu výkonu se váže druhá, teoretická písemná část v rozsahu cca 30 - 40 stran. Téma práce se váže na písňový cyklus zkomponovaný Antonínem Dvořákem na české překlady textů srbské lidové poezie (konkrétně se bude jednat o cyklus Čtyři písně na slova srbské lidové poezie, op. 6). Práce bude obsahovat rozbor jednotlivých písní a metodickou problematiku jejich přesahu do interpretace. Rozbor budou doplněny srovnávacími tabulkami textů, dynamickými schématy a notovými ukázkami.

BORECKÝ, Jaromír. Antonín Dvořák v písni. In Antonín Dvořák - o něm. Sborník statí o jeho díle a životě. Praha: Umělecká beseda, 1912. 56 s. BURGHAEUSER, Jarmil. Antonín Dvořák. Tematický katalog. Bibliografie. Přehled života a díla. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1960. 263 s. JANEČEK, Karel. Harmonie rozbor. Praha: Supraphon, 1982. 213 s. KITTNAROVÁ, Olga. Analýza interpretačního výkonu v hudbě. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 1999. 114. s. ISBN 80-86039-93-5. ŠOUREK, Otakar. Život a dílo Antonína Dvořáka. I. - IV. díl. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1916

Garantující pracoviště: Hudební katedra,
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: MgA. Jan Kyselák
MgA. Jan Kyselák

Oponent: MgA. Petr Špaček, Ph.D.
MgA. Petr Špaček, Ph.D.

Datum zadání závěrečné práce: 9.1.2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala pod vedením vedoucího diplomové práce MgA. Jana Kyseláka samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové, dne 24. 6. 2016

Ludmila Kroupová

Poděkování

Děkuji vedení Hudební katedry Pedagogické fakulty Univerzity Hradec Králové, že mi umožnilo realizovat navazující magisterské studium na svém pracovišti, a vedoucímu práce MgA. Janu Kyselákovi za odborné a metodické vedení práce. PhDr. Daně Souškové, Ph.D. a PhDr. Tomáši Bandžuchovi děkuji za odborné konzultace v průběhu vzniku práce.

Anotace

KROUPOVÁ, Ludmila. *Antonín Dvořák: Čtyři písně na slova srbské lidové poezie (analytický pohled)*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2016. 29 s. Diplomová práce.

Práce obsahuje analýzu Dvořákova písňového cyklu, který byl důležitou součástí autorčina diplomového koncertu. Je strukturována do čtyř kapitol: první z nich přináší krátkou studii o skladatelově písňové tvorbě na lidovou poezii jiných národů, druhá stručně vymezuje srbskou historii a kulturu jako jeden z pramenů inspirace pro díla českého romantismu. Stěžejní částí práce je kapitola třetí, která obsahuje souhrn okolností vzniku cyklu, vlastní analýzy jednotlivých písní a krátké shrnutí obsahové stránky cyklu. Jednotlivé rozbory ve své první polovině předkládají srovnání původní básnické předlohy a textu písně ve skladatelově úpravě, formu, vztah hudby a textu a průběh melodické linky i klavírního doprovodu. Druhou polovinu pak tvoří interpretační rozbor, který se zabývá vykreslením atmosféry písní a interpretačními specifiky při jejich ztvárnění. Rozbory jsou doplněny dynamickými schématy a notovými ukázkami. Závěr jako část čtvrtá rekapituluje získané poznatky.

Klíčová slova: Antonín Dvořák, romantismus, Srbsko, píseň, analýza, interpretace

Annotation

KROUPOVÁ, Ludmila. *Antonin Dvorak: Four Songs on the Words of Serbian Folk Poems (The Analytical View)*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2016. 29 p. Diploma Dissertation.

The diploma dissertation contains the analysis of Dvorak's song cycle which played an important part in Diploma Final Concert of author. It consists of four chapters: the first of them brings a short treatise on the composer's song work by the folksongs of other nations, the second specifies the Serbian history and culture as the inspiration for the works of the Czech Romanticism. The crucial part of diploma dissertation is its third chapter which contains circumstances of rising the given cycle, the analytical part as well as the final summation concerning the content part of the cycle. The individual analysis in their first part include: comparing table of the text (the original text and the text in composer's adaptation), the form, the mutual relation between music and text, the flow of melodic line including the piano accompaniment of the particular parts. The second part represents the interpretation analysis dealing with drawing the atmosphere of the songs as well as with specification of the interpretation while they are being performed. The analysis is completed by dynamical schemas as well as by notation samples. The conclusion as the fourth part recapitulates ascertained findings.

Keywords: Antonin Dvorak, Romanticism, Serbia, song, analysis, interpretation

Prohlášení

Prohlašuji, že diplomová práce je uložena v souladu s rektorským výnosem č. 1/2013 (Řád pro nakládání se školními a některými jinými autorskými díly na UHK).

V Hradci Králové, dne 24. 6. 2016

Ludmila Kroupová

Obsah

Úvod	1
1 Písňová tvorba Antonína Dvořáka na lidovou poezii jiných národů	4
2 Srbská kultura a její vývoj na pozadí srbských národních dějin: jeden z pramenů inspirace pro díla českého romantismu	7
3 Čtyři písně na slova srbské lidové poezie, op. 6	11
3.1 Vznik cyklu	11
3.2 Analýza jednotlivých písní	12
3.2.1 Panenka a tráva	12
3.2.2 Připamatování	16
3.2.3 Výklad znamení	20
3.2.4 Lásce neujdeš	23
3.2.5 Obsahová stránka cyklu a jeho interpretační specifika	26
4 Závěr	27
Použité prameny a literatura	28
Seznam příloh	

Úvod

Cíl a úkoly práce

Obecným cílem diplomové práce je rozšíření stávajícího množství poznatků, které se týkají doposud poněkud opomíjené části Dvořákova díla, a sice jeho písní. Formou analýzy vybraného cyklu (*Čtyři písně na slova srbské lidové poezie, op. 6*), jenž stojí i v rámci skladatelova písňového díla dosti stranou, chce autorka vyzdvihnout a přiblížit tyto konkrétní písně, a pokud možno tak podpořit četnost jejich interpretace - nebo případně konstatovat, že k jejich opomíjení pravděpodobně nevedou žádné objektivní příčiny, nýbrž je způsobeno například kolísavou uměleckou hodnotou¹ (či pojetím) cyklu jako takového.

Ve svém důsledku pak přináší toto téma konkrétněji vymezené úkoly: především prezentovat píseň ve Dvořákově podání jako svébytný útvar zcela rovnocenný jeho ostatním, známějším dílům, dále v těchto písních poukázat na důležitost vztahů mezi texty básnických předloh a hudbou a v neposlední řadě vždy na základě teoretické analýzy provést její přesah i do interpretační roviny.

Dynamická schémata notového zápisu písní: jejich využití při rozbořech, jejich struktura a omezení²

Každá z analyzovaných písní má své grafické ztvárnění (dynamické schéma) přispívající k lepší orientaci v jejím průběhu. Toto přehledné zobrazení tvoří spolehlivou oporu při formálních i interpretačních rozbořech - umožňuje vidět píseň jako celek se všemi vnitřními souvislostmi a zároveň poskytuje možnost srovnání jejích jednotlivých částí.

Použitý typ grafu se nazývá spojnicový - tento typ je obvykle používán pro zaznamenání průběhu vztahu dvou vzájemně závislých veličin. Všechny grafy jsou dynamické - tj. osu y tvoří dynamické stupně v celkovém rozpětí od ppp do ff. Dva z grafů zobrazují písně, během nichž se zásadním způsobem nemění tempové předpisy. Tyto grafy tak vyjadřují dynamický průběh v závislosti na prostorovém umístění daného taktu (s příslušnou dynamickou hodnotou) v písni - osu x tedy tvoří čísla taktů. V levém horním rohu je zapsáno

¹ Autorka si tímto nikterak neosobuje právo určovat umělecká kritéria, avšak jako interpretku písňové tvorby Dvořákovy i jeho současníků si troufá alespoň v hrubých rysech rozpoznat, zdali konkrétní dílo v některých směrech svou kvalitou nějak zásadně vybočuje.

² Tuto podkapitolu převzala autorka ze své monografie, neboť se v ní dynamickými schématy také zabývá, ovšem pro potřeby této práce ji upravila a zestručnila.

tempo a takt písňě, případně malé odchylky od základního tempa (např. *ritardando*) jsou vepsány přímo do příslušných taktů. Dynamická schémata druhých dvou písni, během nichž se tempové předpisy zásadním způsobem mění, ukazují dynamiku v závislosti na čase - osu x tvoří čas vyjádřený ve vteřinách. Při prostém zachycení počtu taktů by v tomto případě totiž díky rozdílným tempovým předpisům docházelo ke zkreslení vzájemného poměru jednotlivých částí písňě. Tyto časové grafy slouží k zobrazení dynamického průběhu písni v reálném čase a jako jejich základ slouží konkrétní provedení zachycené na CD.³ Jejich plocha je rozdělena do jednotlivých polí obsahujících vždy časový úsek vyměřený dynamickým změnám odehrávajícím se v rámci příslušného tempového předpisu. Tato pole jsou barevně vyšrafována - šrafování slouží k jejich zvýraznění, přičemž jeho intenzita je v přímé úměře k rychlosti tempového předpisu. Pro snazší orientaci v písni jako celku jsou v horní části hlavní mřížky tohoto typu zapsány i takty - každý pátý a ty, ve kterých dochází ke změně tempa. V levém horním rohu se pak nachází pouze informace, v jakém je písňě taktu.

Oba typy grafu sledují dynamický průběh dvou složek písňě zároveň - pěvecké linky a doprovodného partu. Protože průběh obou složek je z pochopitelných důvodů často shodný (i když zdaleka ne tak často, jak by se dalo očekávat), pro větší přehlednost jsou od sebe odlišeny nejen barevně, nýbrž i odsazením pěvecké linky o jednu desetinu bodu vzhůru. Dvě soustavy barevně odlišených úseček v dolní části hlavní mřížky znázorňují formu písňě⁴ a průběh jejího tonálního plánu, rámeček pod nimi ještě přináší informaci o celkovém rozsahu pěvecké linky. Grafická zobrazení vychází vždy ze zápisu dynamických i tempových označení, která jsou uvedena v kritických vydáních jednotlivých písňových cyklů, případně z dostupných nahrávek. Přestože jsou díky grafům jednotlivé analýzy výrazně zpřehledněny, má toto řešení své nedostatky. K nim patří především nereálnost zpětné přesné reprodukce zápisu a nemožnost zachytit veškeré odstíny v dynamice i tempu - především drobné agogické změny. Tyto nedostatky ovšem souvisí se skutečností, že notový zápis nemůže sám o sobě nikdy dostatečně a beze zbytku vystihnout reálně znějící hudbu - toto je úkolem interpreta. Faktem rovněž je, že lidský hlas dosahuje rozdílných dynamických hodnot oproti hudebnímu nástroji (v tomto případě jde o klavír). Přestože je tedy například dynamický předpis v pěvecké i doprovodné lince shodný v notové předloze, a tím pádem i v grafickém

³ V tomto případě se jedná o jednu ze dvou dostupných českých nahrávek: DVOŘÁK, A. *Písňě*. Studio Matouš, 1995. Milada Čechalová, Stanislav Předota - zpěv, Adam Skoumal - klavír.

⁴ Jednotlivé části jsou kvůli přehlednosti označovány zkratkami: *i* - introdukce, *a*, *a'*, *b*... - jednotlivé části, *m* - mezihra, *k* - coda.

znázornění, žádoucím a očekávaným výsledkem bude sólový hlas klavírním doprovodem pouze podbarvený. V některých momentech doprovodná linka podle zápisu dokonce dynamicky převyšuje linku pěveckou, což je při interpretaci nepravděpodobné - žádný pěvec se nenechá zastínit doprovodným nástrojem. Přesné zachycení konkrétního provedení samozřejmě ilustruje věrohodněji všechny dynamické i tempové odstíny písně, ovšem je z pochopitelných důvodů hůře ověřitelné a bylo by při každé interpretaci minimálně částečně odlišné.

Srovnávací tabulky textu - jejich funkce a význam pro analýzu

Každá z písní začíná tabulkou, v níž autorka porovnává původní básnický text a text v podobě, jakou skladatel v té které písni použil. Změny v textu jsou vyznačeny kurzivou v levém sloupci, text, který je ve skladatelově verzi navíc, je opět kurzivou vyznačen ve sloupci pravém. Jednotlivé sloky - má-li je báseň rozlišeny - jsou od sebe v tabulce vizuálně odděleny výraznější čarou. Je-li báseň psána jako jeden celek, jsou od sebe takto odděleny jednotlivé části písně. Tato úprava slouží lepší orientaci v následných analýzách, neboť autorka v nich na sloky či části písní často odkazuje.

1 Písňová tvorba Antonína Dvořáka na lidovou poezii jiných národů

Ve Dvořákově hudební řeči je nezřídka vyzdvihována úspěšná snaha o její obecně slovanský ráz - skladatel se nechal často inspirovat lidovou hudbou, ovšem na rozdíl od „staršího“ Bedřicha Smetany (a zároveň v souvislosti s dobově aktuální myšlenkou panslavismu) nehledal předlohy pro své písně pouze v české národní tvorbě, nýbrž nacházel zdroje i ve folkloru jiných národů,⁵ především slovanských. Důkazem toho je několik více či méně známých písňových cyklů, z nichž nejranějším dílem jsou *Čtyři písně na slova srbské lidové poezie*, op. 6 (o nich je podrobně pojednáno níže).

Chronologicky nejbližší⁶ jim stojí cyklus *Tři novořecké básně*, op. 50,⁷ který zkomponoval Antonín Dvořák v létě roku 1878⁸ k plánované příležitosti svého prvního samostatného koncertu, jenž se konal 17. listopadu téhož roku v sále pražského Žofína. Autor se zde poprvé pražskému publiku představil jako skladatel i jako dirigent a písně zazněly v podání barytonisty Josefa Lva.⁹ Textovou předlohou byly básně ze sbírky *Novořecké národní písně*, která vyšla v roce 1864 v Praze v knihkupectví H. Dominika a jejíž překlad obstaral obrozenecký básník Václav Bolemlír Nebeský. Každá z básní sice pochází z jiného oddílu sbírky - balada *Koljas* z Písní kleftských,¹⁰ *Nereidy* z oddílu Balady a hrdinsko-elegický *Žalozpěv Pargy* z Písní historických¹¹ - ale mají společný rys v podobě baladického charakteru s dramatickým zakončením.

Přesná podoba prvního znění písní není známa, nicméně podle dochovaných fragmentů¹² je zřejmé, že měly orchestrální doprovod. Toto byl mimochodem pravděpodobně jeden

⁵ Zvlášť by potom stála básnická tvorba cizích autorů a např. původní afroamerická nebo indiánská hudba - o těchto zdrojích však tato kapitola nepojednává.

⁶ Uvedená časová posloupnost se týká pouze sólových písní s textovou předlohou pocházející z jiných slovanských zemí - během tohoto období zároveň vznikala písňová díla jako *Písně na slova z Rukopisu královédvorského*, op. 7, *Večerní písně* op. 31 nebo *Ave Maria*, op. 19b.

⁷ Zde je nutné připomenout nedostatečně zdůrazňovaný fakt o národním směřování romantického Řecka: v tomto období se neobracelo ke svým slavným starověkým kořenům, nýbrž tíhlo k (ostatním) balkánským zemím. V uvedeném kontextu nepůsobí Dvořákův výběr řecké textové předlohy tak výrazně exoticky.

⁸ Byly dokončeny ve stejný den jako *Slovanské tance*, tj. 22. srpna.

⁹ Tento pěvec a hudební skladatel působil v Národním (respektive v době zmiňované premiéry v Prozatímním) divadle a s Antonínem Dvořákem se přátelil – premiéroval mu například i *Večerní písně*, op. 31.

¹⁰ Termín kleft původně označoval řecké bandity nebo dokonce zloděje, ale s přihlédnutím k pozdějšímu vývoji řecko-tureckých vztahů je dnes vnímán spíše pozitivně a označují se jím Řekové žijící v tehdejší době, především utečenci stíhaní osmanskou správou.

¹¹ Původní pořadí písní bylo *Nereidy*, *Žalozpěv Pargy*, *Koljas*.

¹² Part prvního hoboje a zaznamenané referáty z premiéry.

z důvodů, proč byly písně při své premiéře přijaty poměrně rozpačitě - ač byl Josef Lev výborným pěvcem, hutný doprovod jej nejspíše ve velké míře překrýval. Skladatel poté písně pro první vydání tiskem přepracoval a změnil jejich pořadí, a doprovod ponechal pouze klavírní. Nejprve cyklus nabídl berlínské firmě Bote und Bock, ale vzhledem k rozdílným představám o podobě díla nakonec písně v roce 1883 vyšly u nakladatele Hainauera ve Vratislavi (Wróclaw).¹³

Jakkoliv se nedá říci, že by zde skladatel použitými hudební prvky zcela vystihl ducha řecké národní hudby (což koneckonců ani nebylo jeho hlavním záměrem), přesto je hudební řeč písní velmi specifická, a už i například spoji jednotlivých tónin uvnitř písní, neobvyklými závěry nebo modulacemi vytvořil v rámci své tvorby poněkud netypické dílo, které je však interpretováno nepoměrně častěji než výše uvedený opus č. 6.

Ač to na první pohled není jednoznačné, do této skupiny náleží i velmi známý cyklus *V národním tónu*, op. 73.¹⁴ Ač je původ jeho textových předloh v odborné literatuře obvykle označován jako „slovácký“, poznámka ve skladatelově rukopisu určuje tři ze čtyř původních písní jako „Slowakisch“. Navíc ve druhé polovině devatenáctého století bylo obyvatelstvo Slovácka chápáno jako etnicky slovenské.¹⁵ Moravsko-uherská hranice byla v tomto místě dosti propustná (nejsou zde hory nebo jiná přírodní překážka) a obyvatelé obou oblastí žili a mluvili víceméně stejně. Vzhledem k současnému státoprávnímu uspořádání se tedy tento cyklus pro označení „poezie jiných národů“ plně kvalifikuje.

Skladatel zamýšlel zkomponovat cyklus písní na lidové texty již v létě roku 1885, ale k vlastní práci se nakonec dostal až v následujícím roce, a to z několika důvodů, z nichž nejvýznamnějším pro něho byl pociťovaný nedostatek vhodných textových předloh. Nakonec vytvořil čtyři písně na slova lidové poezie, z nichž jsou tři původem slovenské (*Dobrá noc*, *Žalo dievča*, *žalo trávu*, *Ej, mám já koňa faku*) a jedna česká (*Ach, není tu*). Z jejich původních lidových nápěvů přejal jen některé prvky, které dále rozvinul vlastní melodickou, harmonickou a rytmickou invencí. V roce 1887 vyšel cyklus u Simrocka v Berlíně s původním textem i v německém a anglickém překladu a premiéra se odehrála ke konci téhož roku v Praze.

¹³ Wróclaw leží na území dnešního Polska, je však třeba si uvědomit, že v 19. století byla jedním z nejvýznamnějších měst tehdejšího Německa.

¹⁴ O něm autorka podrobně pojednává ve své bakalářské práci *Písňová tvorba Antonína Dvořáka na lidovou poezii (analýza vybraných cyklů)*.

¹⁵ Čemuž nasvědčuje i pojmenování „Moravské Slovensko“, případně tedy Mährische Slowakei či Моравская Словакия.

Písňe pro sólový hlas nestojí osamoceně - na lidovou poezii jiných národů zkomponoval (nebo upravil) Dvořák rovněž několik sborových cyklů, z nichž pravděpodobně nejznámější jsou *Ruské písňe* - šestnáct ruských lidových písní vybraných ze sbírky "*Песни русского народа*" (*Písňe ruského národa*) – vesměs všechny vznikly v období, kdy se skladatel sborovou tvorbou intenzivněji zabýval.¹⁶ Je tedy více než zřejmé, že i když těžiště Dvořákovy rozsáhlé písňové tvorby leží jinde, tento typ kompozic do jeho repertoáru neodmyslitelně patří.

¹⁶ Tj. v letech 1876 – 78, kdy vznikly cykly *Z kytice národních písní slovanských*, op. 43, *Pět mužských sborů na texty litevských národních písní*, op. 27 a upravené *Dvě irské písňe*. Výjimku tvoří právě zmíněné *Ruské písňe*, které byly zkomponovány až v roce 1883.

2 Srbská kultura a její vývoj na pozadí srbských národních dějin: jeden z pramenů inspirace pro díla českého romantismu

Srbsko, jedna ze „zemí na Dunaji“, nezřídka vnímané jako spojnice mezi východem a západem, je republikou ležící ve vnitrozemí Balkánského poloostrova,¹⁷ dnes známou pravděpodobně především v souvislosti s občanskou válkou v Jugoslávii. Proces jejího formování však patřil v historii k těm komplikovanějším a dodnes se tato země vyznačuje různorodou kulturou i náboženským smýšlením.¹⁸ Právě tato demografická i religiózní rozmanitost tvoří kulturně-historické pozadí, z něhož vycházejí díla v mnohém podobná našim, avšak s příchutí „jižanské“ exotiky.

Do 12. století¹⁹ bylo Srbsko prakticky pouhým shlukem držav střídavě buď samostatných, nebo podléhajících vládě Byzance, zpod jejíhož područí se definitivně osvobodilo až za vlády dynastie Nemanjićů: v této době rovněž došlo k, pro další směřování kulturního vývoje zásadnímu, rozšíření křesťanství.²⁰ Během panování této dynastie Srbsko výrazně expandovalo a obohatilo svou kulturu například o makedonské a řecké vlivy. Ve 14. století však postupně převážily nevýhody heteroetnicity: protože chyběl silný panovník-sjednotitel, regionální šlechta si začala upevňovat své mocenské postavení, což nutně vedlo k rozpadu velké říše na mnoho malých (a slabých) panství. Této nestability využili sílící Turci²¹ a četnými nájezdy zemi ještě více oslabovali. Vojenské aktivity vyvrcholily v roce 1389 v bitvě na Kosově poli,²² kde bylo Srbsko poraženo tureckou přesilou.²³ Přes další boje i diplomatická vyjednávání ztrácelo Srbsko postupně svá území a po pádu hlavního města²⁴ se na několik staletí ocitlo pod osmanskou nadvládou.

¹⁷ Republika sousedí s Maďarskem, Chorvatskem, Bosnou a Hercegovinou, Černou Horou (ta se Srbskem tvořila do r. 2006 federaci Státní společenství Srbsko a Černá Hora) s Kosovem (o jehož přesný status se dodnes vedou spory), s Makedonií, s Bulharskem a Rumunskem.

¹⁸ Většinovým náboženstvím je pravoslaví, které vyznávají Srbové a Rumuni, k islámu se hlásí Albánci a samozřejmě turecká menšina. Římské katolíky zde zastupují Maďaři - ti žijí převážně v severní části nazvané Vojvodina, jež až do konce první světové války patřila k uherskému království.

¹⁹ Příchod slovanských etnik do země je datován do 6. století a první srbský stát je doložen v 10. století.

²⁰ pravoslavného

²¹ Výraz „Turci“ je zde používán v souladu s evropskou tradicí jako souhrnný název pro muslimské obyvatele „Turecka“ neboli Osmanské říše. Ve skutečnosti však v této říši tvořili etničtí Turci pouhou menšinu obyvatelstva vyznávajícího islám.

²² Čím je pro české dějiny Bílá Hora, tím je pro Srby tato bitva.

²³ Údajně také zradou jednoho ze srbských vojenských velitelů - ale byť je toto téma v literatuře s patřičnou emotivností zpracováváno (např. v díle *O království Slovanů* z počátku 17. století), zůstává pravděpodobně pouze legendou.

²⁴ Smederevo bylo obsazeno v roce 1459.

Přes všechny uvedené skutečnosti se dá říci, že právě v tomto čase nejistoty prodělalo Srbsko období, které by se dalo nazvat „zlatým věkem“ jeho písemnictví. Spolu s novým architektonickým stylem, tzv. moravskou školou, která zrodila inovativní pojetí sakrálních staveb a obrazů připomínajících kombinacemi barev a liniemi postav byzantské mozaiky, se prudce rozvíjí srbská literární tvorba a soustředí se do několika okruhů. Vznikají překlady byzantských kronik, případně přímo nové historické práce postupně mapující dějiny Srbska. Velká skupina děl je zaměřena na hagiografii²⁵ a biografii - ta zahrnuje převážně životopisy panovníků. Opominuty nezůstávají ani milostné lyrické verše a překlady v Evropě nesmírně populárních rytířských románů zdůrazňujících žádoucí morální kategorie jako hrdinství, čest, věrnost, spravedlnost nebo zbožnost. Dlouhodobým - a logickým - námětem mnoha srbských lidových (junáckých) písní je boj s osmanskými Turky.

Pod nadvládou Turků se do srbské kultury nesmazatelně dostává orientální vliv - v první řadě dochází k postupné islamizaci²⁶ a uplatňování islámských zákonů. Toto období, trvající v podstatě až do 19. století, je tradičně spojováno s útlumem společenských vztahů a v důsledku toho i kultury, ovšem skutečnost je složitější. Na jednu stranu ze srbských dějin mizí na čtyři staletí vlastní stát a Srbsko splývá s ostatními balkánskými provinciemi osmanského impéria (a dosud samostatná srbská pravoslavná církev se podřizuje církevní správě v Cařihradu). Na stranu druhou, soužití s Osmany srbskou kulturu²⁷ hluboce poznamenává v negativním, ale i pozitivním smyslu slova (např. mnohé turecké výrazy se natrvalo stávají nedílnou součástí srbské slovní zásoby - a s novým jazykem přichází i nové vlivy do literatury). Dalším kulturním impulsem se stává masivní migrace příslušníků všech sociálních vrstev na sever - především na uherské území,²⁸ kde se postupně vytváří nové kulturní, náboženské, ale i hospodářské středisko Srbů. Uherští panovníci měli (především v 15. - 17. století) zájem na zabezpečení své jižní hranice, a tak srbští kolonisté, kteří ji hájili, měli nezvykle široká práva právě v náboženské i kulturní oblasti - a všechna svá privilegia si dokázali až do konce 18. století také udržet. Toto přesunutí kulturního života na sever, mimo Osmanskou říši, znamenalo zcela zásadní civilizační posun: uherští Srbové se náhle dostali do styku s aktuálními evropskými myšlenkami i uměleckými směry, což předznamenalo jejich další směřování.

²⁵ Písemnictví s náměty životních osudů a činů světců - oblibě se těší zejména sv. Petka.

²⁶ Nutno dodat, že tato islamizace probíhala postupně a převážně dobrovolně. Část obyvatel na islám přestoupila poměrně záhy, neboť to s sebou neslo značné praktické výhody. Nemuslimové mohli víceméně svobodně vyznávat své náboženství, ale zůstávali občany druhé kategorie. Tato skutečnost byla samozřejmě zdrojem neustálého napětí.

²⁷ Zde hovoříme o srbské kultuře, ale situace byla stejná i u jiných balkánských národů.

²⁸ Menší část pak směřovala pod ochranu Benátské republiky - mimo jiné i do dnešního Chorvatska.

Jednoznačnou cestu k opětovné autonomii nastoupili Srbové na začátku 19. století, a to sérií povstání, z nichž první začalo jako pouhý lokální protest, ale brzy se přelilo do celého „bělehradského sandžaku“.²⁹ Došlo během něj i k vyjednávání srbské reprezentace s Ruskem a nakonec i s Cařihradem a povstání se postupně přetavilo do osvobozenécké války, na jejímž konci sice Srbové nedosáhli samostatnosti, ale dočkali se mnohých výhod. Status autonomního knížectví dostalo Srbsko až po povstání druhém a po řadě lokálních šarvátek i větších bojů dosáhlo roku 1867 úplné nezávislosti. V této spletité situaci se konečně kromě Ruska, na něž je politicky dost orientováno, přiklání i k zemím západní Evropy - a zároveň se postupně osvobozuje od vlivu Německa a Rakouska.³⁰

Srbská písemná kultura se - jako ostatně kultury jiných malých slovanských národů - minimálně celou první polovinu 19. století potýkala s problémem spisovného jazyka³¹ a jmenovitě s českým prostředím měla společnou skutečnost, že se její kvalita často poměřovala spíše jazykovými než obecně uměleckými kritérii. Navíc vlastní historií zmítaná srbská společnost nebyla přece jenom ještě stále dostatečně vyzrálá na to, aby v ní mohla vzniknout literatura srovnatelná s velkými literaturami Evropy. Přesto se zde zrodily osobnosti, které se spolupodílely na utváření evropského romantismu.³² Petar Petrović Njegoš,³³ Branko Radičević³⁴ a především legendární Vuk Stefanović Karadžić (1787 - 1864). Tento všestranně nadaný učenec, který je považován za reformátora srbského jazyka a zakladatele moderní srbské literatury, byl zároveň sběratelem lidových písní a pohádek. Díky němu se tak do evropského podvědomí dostala do té doby ústně (a lokálně) tradovaná srbská hrdinská epika, která „...v tehdejší éře romanismu způsobila nadšení a výrazně zvýšila sympatie pro srbský boj proti turecké nadvládě...“,³⁵ což souznělo s obecným vnímáním romantismu jako období úzce spjatým s národním hnutím, folklorní tematikou a oslavou národní minulosti. Za velkou výhodu by se v tomto případě dal označit fakt, že principy hrdinského eposu srbské literatury odpovídají principům známým ze starého Řecka nebo z raně středověkých rytířských příběhů, ovšem ještě navíc mají příměs balkánské plnokrevnosti.

²⁹ Jednotlivé sandžaky byly oblasti odpovídající krajům.

³⁰ K definitivnímu odpoutání od rakouského vlivu došlo víceméně až na začátku 20. století - po vyvraždění panovnického rodu Obrenovićů.

³¹ Což bylo v přímé souvislosti s bojem za moderní podobu národa a národní literatury.

³² Neopominutelným faktem však zůstává, že doboví autoři získávali vesměs vzdělání a rozhled v institucích Rakousko-Uherska a hojně cestovali po Evropě, takže se setkali s dobovými idejemi a mohli jimi být ovlivněni.

³³ Autor rozsáhlé lyrickoepické básnické skladby *Horský věnec*.

³⁴ Básník těžící ze srbské lidové slovesnosti.

³⁵ Dějiny Srbska, s. 208.

Byť se srbská literatura vyvíjela v absolutně odlišných historických a společenských souvislostech, do kontaktu s českým prostředím se dostala - mimo výše zmíněné události, které vedly k přesunu velké části srbské kultury do Uher - poměrně záhy v rámci myšlenky slovanské vzájemnosti a panslavismu.³⁶ Srbská lidová poezie se nachází³⁷ například v třísvazkovém vydání Čelakovského *Slovanských národních písní* z roku 1827: k jejím základním charakteristikám lze pro zajímavost uvést poměrnou stručnost a jednoduchost sdělení (což ovšem nevylučuje bohatost obsahu), které od počátku bez zdržování rozvíjí děj.³⁸

Do poloviny 19. století bylo do češtiny přeloženo zhruba tři sta textů ze srbochorvatštiny - srbské písně překládali např. i Karel Jaromír Erben nebo František Sušil,³⁹ pohádky pak mimo jiné i Božena Němcová. Je tedy zřejmé, že vydání dvousvazkových *Zpěvů lidu srbského* nebylo v roce 1871 ničím zas tak neobvyklým a Dvořákův výběr byl v rámci dobového zájmu o vše slovanské⁴⁰ (posíleného o paralelu srbského a českého boje o vlastní národní identitu) jenom logickou volbou.

³⁶ Tyto myšlenky se staly náplní např. i Slovanského sjezdu v roce 1848.

³⁷ Vedle písní českých, ale též ruských, ukrajinských, polských, slovinských nebo bulharských.

³⁸ Dotkneme-li se v krátkosti například pohádek, tak i v nich za zmínku stojí fakt, že jejich hlavní postavy obvykle nemají jména a oproti nejčastějšímu českému „Bylo, nebylo...“ nebo „Za devaterými lesy...“ se téměř nikdy nezabývají popisem prostředí, nýbrž vesměs ihned míří k podstatě příběhu.

³⁹ Ten se soustředil především na srbské katolické písně.

⁴⁰ A skladatelovy vlastní počínající inklinace k této tématice.

3 Čtyři písně na slova srbské lidové poezie, op. 6⁴¹

3.1 Vznik cyklu

Čtyři písně na slova srbské lidové poezie z roku 1872 jsou jedním z prvních děl, které vykazují odklon od autorova „novoromantického“ období konce 60. let a zároveň jsou prvním Dvořákovým dílem, v němž se obrací k lidovým textům. Jako básnickou předlohu si skladatel vybral čtyři básně z prvního svazku dvoudílné sbírky *Zpěvy lidu srbského*, a sice hned z prvního oddílu⁴² „*Mládí a milost*“.⁴³ Sbírkou rok před tím vyšla v Praze v rámci antologie světové poezie, a při této příležitosti ji do češtiny přeložil Siegfried Kapper⁴⁴. Z volby básní je zřejmé Dvořákově směřování ke slovanské tematice, která se v jeho díle v plné síle objeví o několik let později.

Rovněž poprvé se zde projevuje přístup, který je pro skladatelovu další tvorbu příznačný - opomíjí původní hudební myšlenku, neparafrázuje ani neharmonizuje melodie lidových písní, jak bylo dosud zvykem.⁴⁵ Místo toho nechává převládnout atmosféru „lidovosti“ nad skutečnou lidovou předlohou a z původních písní si bere jen textový podklad, na němž vytváří osobité stylizace písňových útvarů. Přesně v duchu své doby tak předkládá podstatu lidové hudby v romantizující podobě a nesnaží se o její přesnou nápodobu.⁴⁶ Cyklus vyšel v roce 1879⁴⁷ v Simrockově nakladatelství a věnován byl altistce Amalii Joachimové, manželce houslového virtuosa Josepha Joachima, který byl Dvořákovým přítelem. Toto vydání neobsahovalo český text, pouze jeho německý (přel. Josef-Srb Debrnov) a anglický (přel. Natalia MacFarren) překlad.⁴⁸ Dvořákův rukopis je ovšem otextován výhradně česky.

⁴¹ Původně nesl cyklus opusové číslo 16, ale po revizi, při níž skladatel některá svá díla vyřadil, byl označen číslem 6. V jeho těsné blízkosti vznikl např. *Klavírní kvintet A dur*, jenž měl původně opusové číslo 15, po revizi pak 5, nebo *Písně z Rukopisu královédvorského* s původním opusovým číslem 17, posléze pak 7.

⁴² Stejný oddíl sbírky zaujal rovněž Josefa Suka, který si z něj v roce 1900 vybral texty pro své *Čtyři zpěvy pro mužský sbor*, op. 18. Zvolil však básně odlišného charakteru – *Bán Varaždinský a král Matiaš*, *Raněný*, *Klid se tratí*, *Chud'as*.

⁴³ Za zmínku stojí, že ve sbírce jsou básně seřazeny v opačném pořadí, než jsou uspořádány v cyklu, tj. *Lásce neujdeš*, *Výklad znamení*, *Připamatování*, *Paněnka a tráva*.

⁴⁴ Romantický básník Siegfried Kapper měl k jihoslovanské kultuře blízko - několik let působil jako lékař v Chorvatsku a kromě Itálie a Německa procestoval i Srbsko, Bosnu, Bulharsko nebo Rumunsko. Neomezoval se pouze na překlady - jeho literární tvorba zahrnovala čtivé cestopisy, ale i básně (psané německy) inspirované českou a srbskou lidovou poezií. Některé z nich byly zhudebněny J. Brahmem.

⁴⁵ K tomuto typu práce s lidovou předlohou se vrací ještě několikrát v dílech, jako jsou *Moravské dvojzpěvy* nebo písňový cyklus *V národním tónu*, op. 73.

⁴⁶ Stejným způsobem později postupuje např. Vítězslav Novák.

⁴⁷ Ovšem datum ani místo premiéry nejsou známy.

⁴⁸ *Album písní A. Dvořáka*, vydané v roce 1907 sice obsahovalo dvě z písní s českým textem, ovšem tento text vypracoval některý z redaktorů tím způsobem, že přeložil německý překlad zpět do češtiny, přičemž příliš nedbal na deklamační stránku.

3.2 Analýza jednotlivých písní

3.2.1 Panenka a tráva

Srovnávací tabulka

Původní básnická předloha	Text použitý v písni
Usnula panenka, usnula v travičce; ⁴⁹	Usnula panenka, usnula v travičce,
<i>travička panence s tváří ruměnec,</i>	vzala jí s tváří travička ruměnec,
<i>travičce panenka odňala zeleň.</i>	travičce panenka zeleň zas odňala,
	<i>travičce panenka zeleň zas odňala.</i>
Když <i>po tom</i> ze spaní panenka procitla,	Když potom ze spaní panenka procitla,
s trávou se vadila, k soudu ji pohnala:	s trávou se vadila, k soudu ji pohnala:
„Vrat’ mi, vrat’, <i>zlá trávo</i> , vrat’ mi můj ruměnec!“	„Vrat’ mi, vrat’, trávo zlá, vrat’ mi můj ruměnec,
	<i>vrat’ mi, vrat’, zlá trávo, vrat’ mi můj ruměnec!“</i>
A na to travička panence vyčítá:	A na to travička panence vyčítá:
„Vrat’ mi dřív zeleň mou, kterous mi odňala,	„Vrat’ mi dřív zeleň mou, kterous mi odňala,
vrátím ti, panenko, vrátím ti ruměnec!“	vrátím ti, panenko, vrátím ti ruměnec,
	<i>vrátím ti, panenko, vrátím ti ruměnec!“</i>
Dlouho se hádaly, tuze se vadily;	Dlouho se hádaly, tuze se vadily;
na konec před kadim ⁵⁰ tak tak se smířily.	nakonec před kadim tak tak se smířily.

⁴⁹ V původní básni jsou verše poloviční – tj. jednotlivé sloky (pokud jsou celé) mají každá šest řádků, nikoliv tři. Zde zvolená forma se však autorce zdála přehlednější a zároveň na ní lze lépe poukázat na skladatelem provedené změny ve stavbě jednotlivých částí.

⁵⁰ Kadi (též kádí, kazi, quadi) – v islámských zemích označuje soudce jmenovaného panovníkem a vázaného souhlasným názorem odborníků.

První píseň cyklu je zároveň poslední z básnických předloh - je čtyřicátá čtvrtá z celkových čtyřiceti osmi básní prvního oddílu sbírky,⁵¹ z něhož pocházejí všechny předlohy cyklu. Ze všech čtyř písní se nejvíce odlišuje od původní básně: i když ve druhé sloce je provedená změna víceméně deklamační a při opakování se vrací k původnímu textu, ve sloce první sice skladatel zachovává smysl textu, ale vyjadřuje jej pomocí rozdílných (a srozumitelnějších) slovních spojení. Třetí a čtvrtá zkrácená sloka jsou v základu zachovány beze změn, pouze ve třetí sloce se, stejně jako v předchozích dvou, opakuje její druhá polovina. Jako v celém cyklu, je i zde zachována přímá řeč.

Píseň má formu stroficko-variační (*a, a', a'', a'''*) se zúženým posledním dílem, což koresponduje se zkrácením posledního verše básnické předlohy: každá z prvních tří částí zhudebňuje přesně v patnácti taktech jednu celou sloku básně, poslední dva verše jsou zpracovány do devíti taktů. Dvoutaktová introdukce, která se vrací ve všech mezihrách (nikoliv však v codě), přináší rytmické i tonální ozvláštnění (viz níže) a společně s předepsanými tempovými změnami (pravidelně se střídá *Moderato* a *Allegro*) přináší do neustále variovaného, a tím víceméně předvídatelného hudebního proudu příjemné vzruchy.

Zatímco melodická linka je ve všech částech až na drobné rytmické odchylky totožná - používá převážně sekundové a terciové kroky a výrazně se odvíjí od akordických tónů aktuální harmonie - klavírní doprovod ohraničuje svou stylizací jednotlivé části dosti ostře. Byť se klavírní part opět téměř výhradně odvíjí od práce s akordickými tóny, přistupuje k nim v částech s předpisem *Moderato* několika různými způsoby: první sloka je podložena kombinací dvojhmatů a akordů v pravidelných čtvrtových hodnotách a příznávkového doprovodu, druhá střídá příznávkový doprovod s akordickými rozklady (tento styl práce s akordy se znovu objevuje v krátké codě). Shodně v obou slokách pak vrchní hlas doprovodu důsledně kopíruje melodickou linku. Třetí sloka je doprovázena velmi střídavě - do obou osnov jsou kladeny akordy vesměs v dlouhých hodnotách - a poslední, zúžená část, je z větší části podložena tremolem. Naproti této rozmanitosti jsou části *Allegro* doprovázeny shodně, a sice přesným kopírováním pěvecké linky v pravé ruce, k němuž levá ruka dodává spodní decimu. Totožné jsou i mezihry, jejichž první dvoutaktí variuje předchozí melodický motiv a ve druhém se, jak bylo zmíněno výše, doslovně vrací introdukce.

Za zvláštní zmínku rozhodně stojí tonální plán - píseň velmi neotřelým způsobem osciluje mezi *d moll* (v introdukci a mezihrách) a *C dur* (většina hudební plochy). Navíc obsahuje dvě náhlá jednotaktová tonální vybočení (viz. dynamické schéma) podkládající stejný úsek

⁵¹ Tento první díl sbírky má celkem šest oddílů, z nichž první, *Mládí a milost*, je zdaleka nejobsáhlejší.

melodie druhé a třetí sloky (viz ukázka č. 1) mimořádně bohatou harmonií s množstvím chromatických postupů.

ukázka č. 1

(takt 28 - 31)

mf *[f]* *so* *[dim.]*

k sou - du ji po - hna - la: „Vrať mi, vrať, trá - vo zlá,
führt' es zum Rich - ter hin: „Gieb zu - rück, bö - ses Gras,
vor dem Ge - richt ver - klagt: „Bö - ses Gras, gib zu - rück
To take her case to court: „Hate - ful grass, hark to me,

mf *[f]* *dim.*

(takt 46 - 49)

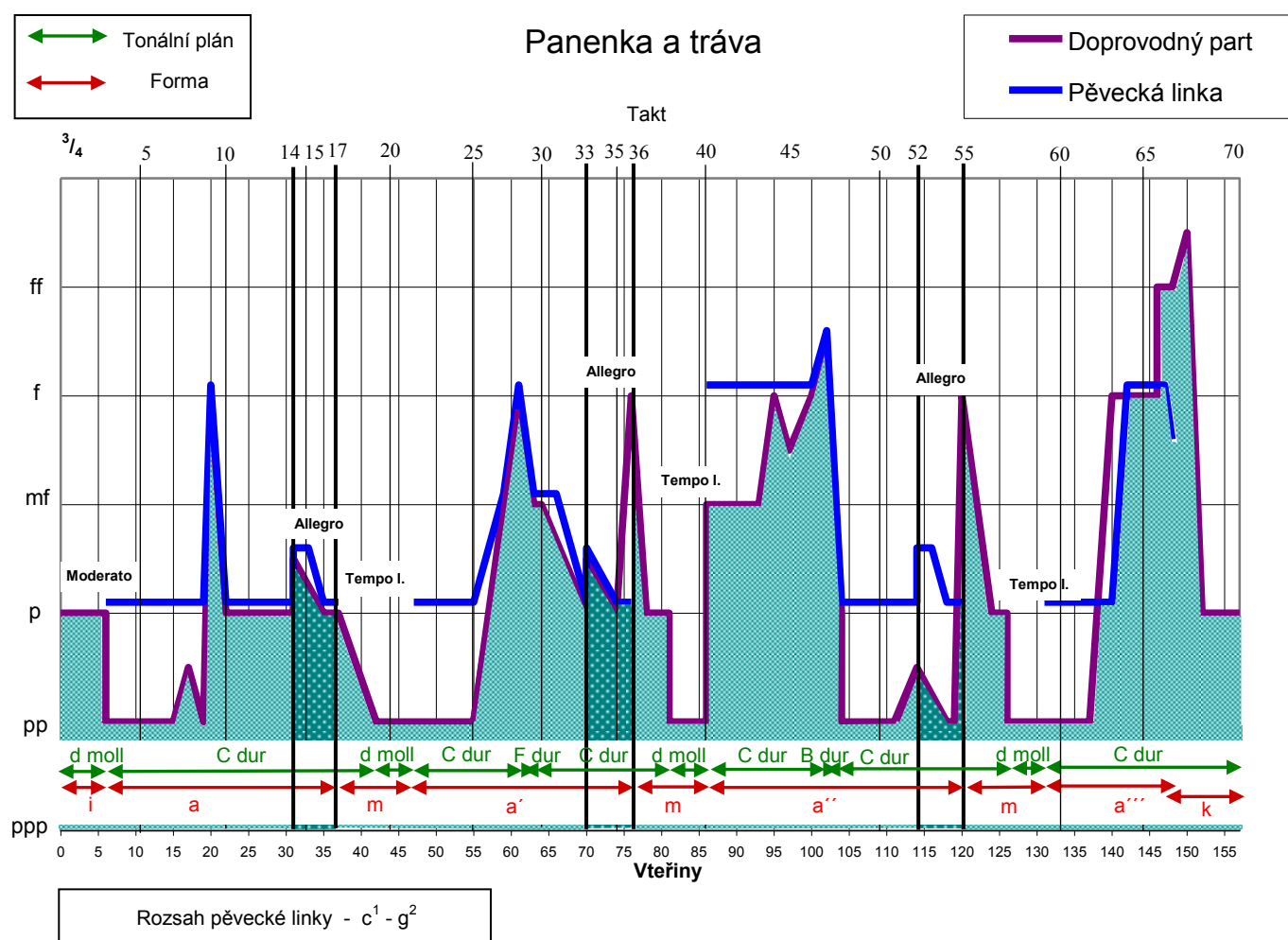
[f] *in tempo* *so*

ze - leň mou, kte - rous mi od - ňa - la, vrá - tím ti, pa - nen - ko,
grü - ne Farb', die du mir heim - lich nahmst, dann geb' ich all - so - gleich
Grün zu - rück, denn die - ses Grün war mein! Dann geb' ich dir so - gleich
I must see My green come back to me; This de - mand you'll ob - ey

rit. *in tempo*

f(z) *p* *pp* *dimin.*

Dynamické schéma notového zápisu písně č. 1



Interpretační rozbor

Panenka a tráva je díky počtu slok své textové předlohy nejdelší písní cyklu,⁵² nicméně emoční ladění všech těchto slok je poměrně stabilní – nebýt pravidelně vkládaných částí *Allegro*, jež jsou pojaty téměř tanečně, tak by se zde ve své podstatě poměrně suše popisoval probíhající soudní spor. Tato nesporná strohost však vychází z výše zmíněného srbského pojetí národní hudby: stejně jako hudební motivy obvykle nepřesahují dvoutaktí, se shodnou stručností jsou vyjádřeny i jednotlivé básnické myšlenky. Atmosféru dokresluje stále se opakující motiv introdukce, který otevírá každou sloku dosti formálně - plní tak úlohu významného odkašlání před produkcí. Díky výrazným tempovým změnám, které se neodehrávají pouze náhle v místě změny předpisu, nýbrž se při návratu do původního tempa

⁵² Vzhledem k tomu, v jak malé míře je písňový cyklus interpretován, nelze provést srovnání četnosti provádění jednotlivých písní.

mění pozvolna, bez přesného určení, klade píseň poměrně velké nároky na souhru s korepetitorem.

První sloka je okamžitým uvedením do děje - poněkud nezaujatým jazykem predestinuje zápletku, přičemž z bohorovnosti ji vyvede až akcentované zrychlení při opakování posledního verše. Druhá sloka se víceméně vrací do původního klidu, ovšem díky o něco intenzivnější dynamice i hutnějšímu doprovodu působí o něco živěji. Svou roli zde hraje i několikanásobné opakování rozkazovacího sousloví „vrať mi“.

Text třetí sloky směřuje k řešení, ovšem bez smíření znesvářených stran - od počátku rozmáchlá dynamika i gradace vzájemného obviňování naopak přináší vášeň, která naplno vyšlehne v zatěžkaném vrcholu písně (viz dynamické schéma), jinak však zůstává víceméně v pouhém náznaku, neboť tempo sloky se ihned vrací do původního předpisu *Moderato* a klavírní doprovod je poměrně minimalistický. Poslední, zvláště stojící dvouverší, se vrací k dějově zhuštěnému a emočně poněkud zdrženlivému úvodu písně a bez jakéhokoliv romantického sentimentu konstatuje očekávané rozuzlení.

Panenka a tráva, úvodní píseň cyklu, nese mnohé známky své jihoevropské inspirace, ovšem jejím hlavním znakem je umírněnost veškerého vyjadřování. Pro věrohodnou interpretaci svého narativního rázu vyžaduje výrazně legatový tón a uvědomělou práci s agogikou jako potvrzení kontroly nad provedením postupně gradující básnické předlohy.

3.2.2 Připamatování

Srovnávací tabulka

Původní básnická předloha	Text použitý v písni
Nezapomeň, družičko má, nikdy,	Nezapomeň, družičko má, nikdy,
kterak's na mém klíně plakávala,	kteraks na mém klíně plakávala,
slzy roníc mně si naříkala:	slzy roníc mně si naříkala:
„Bůh nebeský trestej každé děvče,	„Bůh nebeský trestej každé děvče,
jež mládencům na upřímnost věří!“	jež mládencům na upřímnost věří!“
Jaké nad námi prý nebe bývá,	Jaké nad námi prý nebe bývá,
brzy jasné, brzy zatažené,	brzy jasné, brzy zatažené,

taká upřímnost že mládenecká.	taká upřímnost je mládenecká.
Líbá-li tě, praví: „Vezmu si tě!“	Líbá-li tě, praví: „Vezmu si tě!“
Zulíbal-li: „Jenom v podzim čekej!“	Zulíbal – li: „Jenom v podzim čekej!“
Podzim-li tu: „Jen co zima mine!“	Podzim-li tu: „Jen co zima mine!“
Zima mine, jaro nové kyne,	Zima mine, jaro nové kyne,
a on vše zas znova říká jiné!	a on vše zas, <i>a on vše zas</i> znova říká jiné!

Druhá píseň je třicátou sedmou básní oddílu, tedy třetí v pořadí zvolených básnických předloh. Je psána jako jednolitý útvar - není členěna do slok. Oproti poměrně bohatě upravované písni předchozí je v ní odlišností minimum: pouze záměna slov („že“ - „je“) v osmém verši a relativně obvyklé zopakování sousloví v rámci verše závěrečného.

Forma písně by se dala nejlépe vyjádřit způsobem $A(a, b), a'$ ⁵³ - v základním vymezení je sice stejně jako ostatní písně cyklu stroficko-variační, ale zároveň obsahuje i prvky prokomponovanosti. Obě krajní části si rámcově odpovídají, přestože jsou díky použité přímé řeči jinak frázovány, vložené šestitaktí zpracovávající prostřední tři verše je pak kontrastní po stránce melodie i doprovodu. Za samostatnou zmínku pak stojí doprovodná harmonie, která je z velké části založená na dominantním septakordu (respektive dominantním sekundakordu), z něž těži i introdukce a závěr pěvecké linky (viz ukázka č. 2).

ukázka č. 2 (takt č. 1 - 3)



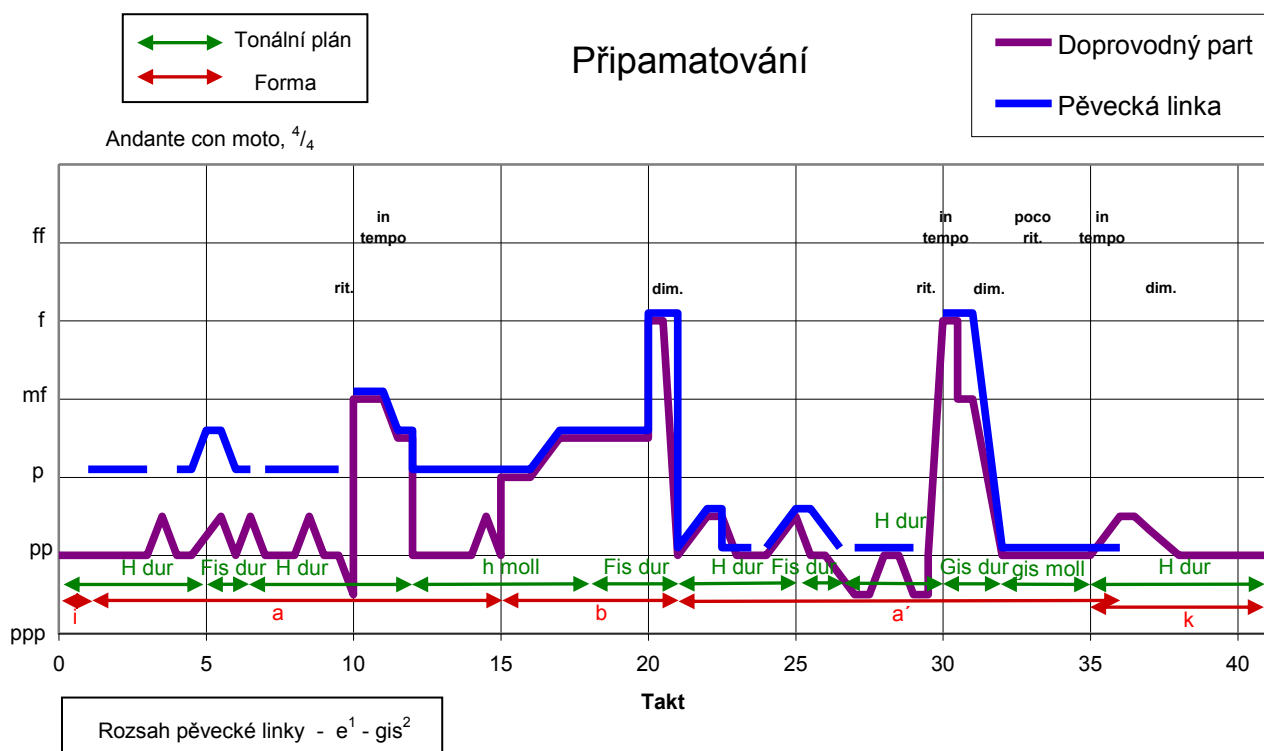
Melodie krajních částí písně vychází ve své první polovině z motivu, který je v mírných obměnách opakován při zhudebnění všech tří veršů (opakovaný tón, vzestupný terciový krok a více či méně pozvolný sestup na spodní kvintu), což ještě zřetelněji vynikne díky krátkým mezihrám mezi nimi. Oba verše druhé poloviny částí sice rovněž končí na spodní kvintě, jsou tam však dovedeny za pomoci větších skoků a chromatických postupů. Pěvecká linka

⁵³ Pro lepší orientaci jsou v dynamickém schématu zobrazeny pouze části a, b, a' .

prostřední části je naopak velmi úsporná - skládá se ponejvíce ze sekundových a terciových kroků, přičemž převažují intervaly malé.

Klavírní doprovod v obou osnovách podkládá melodii krajních částí zpočátku akordy rytmizovanými vesměs shodně s pěveckou linkou, přičemž tato je zároveň vrchním hlasem doprovodu kopírována. Ve druhé polovině udržují obrys melodie pravidelné triolové akordické rozklady v pravé ruce doplněné střídavě rytmizovanou oktávou v ruce levé. Střední části přidávají na neotřelosti akordické rozklady vedené unisono a náhlé zastavení na tónickém kvintakordu čtyřčtvrt'ové hodnoty v jejím závěru. Řetěžením připojená coda znovu připomene úvodní takty písně včetně nestabilního postavení na dominantním sekundakordu, který však v závěru rozvede do očekávané tóniky.

Dynamické schéma notového zápisu písně č. 2⁵⁴



Interpretace písně

Druhá píseň je z celého cyklu výrazově nejrozmanitější: v první řadě díky neotřele pojatému a zároveň poměrně košatě rozpracovanému tématu zklamání, ale nemalou roli v tom bezpochyby hraje i její formální výstavba s nepravidelnostmi ve svém členění, a především

⁵⁴ Píseň je komponována v H dur, autorka ji pro potřeby svého diplomového koncertu transponovala o velkou sekundu níže.

skladatelovo celkově velkorysé pojetí. Oproti ostatním písním navíc umožňuje interpretovi rozmach, který je místy téměř operní.

První tři verše vytvářejí konstantní napětí - popisují, jak je dívka nešťastná k slzám, ale neuvádějí, proč tomu tak je. Každý z nich má navíc dostatek vlastního prostoru, neboť jejich účinek může doznívat v krátkých mezihrách, jimiž jsou proloženy. Následující dvouverší je stylizováno jako varování před lehkomyšlností („*Bůh nebeský trestej každé děvče...*“), důrazné až k hněvu díky náhle exponované melodii i strohé rytmitizaci textu.

Střední část je zjevnou stížností, byť poměrně poeticky podanou, která však jen konstatuje a nijak nehodnotí. Zhuštěním textu připomíná operní recitativy, především ve svém závěru, kde je klavírní doprovod okleštěn na minimum - je to jediné místo písně, kde se klavírní doprovod skládá z jiných než čtvrt'ových a kratších hodnot (viz. ukázka č. 3).

ukázka č. 3 (takt 19 - 21)

br - zy za - ta - že - né, ta - ká u - přim - nost je mlá - de - nec - ká.
 wet - ter - dro - hend wie - der, ach, so wan - del - bar ist sei - ne Treu'.
 im - mer un - be - stän - dig, ganz ge - nau so sind die Bur - schen von heut'!
 rain may soon be teem - ing; Boys' sin - ce - ri - ty can change at a whim.

Poslední části, v níž se konkretizují důvody dívčina neštěstí (*Líbá-li tě, pravi: „Vezmu si tě!“*), sluší lehká nadsázka, která přirozeně včlenění krátké repliky přímé řeči, odlehčí vážnost prožívaného zklamání, jež má díky ní daleko ke sklíčenosti, a zčásti rozbije přetrvávající varovný tón textové předlohy. Důsledné dodržení značného dynamického kontrastu posledního dvouverší (*f* – *pp*) bude pravděpodobně možné pouze do určité míry: přetrvávající pianissimo (byť by při něm byl zohledněn melodický pohyb vzhůru) by závěru, který je vygradován spíše do hněvu než zármutku, ubral na přesvědčivosti.

Textová předloha písně *Připamatování* navozuje svým obsahem plným ponaučení dojem, že půjde o velmi vážný kus, ale díky skladatelově příjemně odlehčenému pojetí má píseň náladu téměř radostnou, i navzdory některým nepochybně dramatickým okamžikům.

3.2.3 Výklad znamení

Srovnávací tabulka

Původní básnická předloha	Text použitý v písni
Přání svá, duše, zasázej,	Přání svá, duše, zasázej,
k sadu pak pilně docházej;	k sadu pak pilně docházej;
žlutý-li vzejde měsíček,	žlutý-li vzejde měsíček,
tož mne, má milá, oplakej;	tož mne, má milá, oplakej;
bílá-li vzejde <i>basalka</i> ,	bílá-li vzejde bazalka,
to ke mně večer docházej;	to ke mně večer docházej;
modrá-li vzejde fialka,	modrá-li vzejde fialka,
	<i>modrá-li vzejde fialka,</i>
budem se líbat, má milá!	budem se líbat, má milá
	<i>budem se líbat, má milá!</i>

Básnická předloha pro třetí píseň cyklu je přesně v polovině básnického oddílu (jako dvacátá čtvrtá), z vybraných básní tedy druhá v pořadí. Je nejkratší ze všech textů – pouhých osm veršů - a v zásadě neobsahuje žádné, ani deklamační, změny ve slovech (pouze zanedbatelný přepis „*basalka*“ - „*bazalka*“), zato však opakuje dva celé verše, přičemž toto opakování je situováno na konec. Ne však ve formě obvyklejšího repetování závěrečného dvouverší jako celku, nýbrž skladatel pracuje s každým veršem zvlášť.

Píseň má formu stroficko-variační (*a*, *a'*) s rozšířeným druhým dílem, jehož rozsah přesně odpovídá navýšení básnické předlohy o dva verše, tj. o jednu třetinu jeho celkové délky. Zhudebnění básně je téměř dokonale pravidelné – každý verš (kromě posledního, jenž je mírně rozvolněn) zabírá přesně dva takty.⁵⁵ Se svými pětadvaceti takty je píseň z celého cyklu suverénně nejkratší – všechny změny v ní díky tomu působí prudčeji, než na první přečtení predikuje text. Dvoutaktová introdukcí předjímá převládající pravidelné rytmičné členění pěvecké linky i klavírního doprovodu (viz ukázka č. 4).

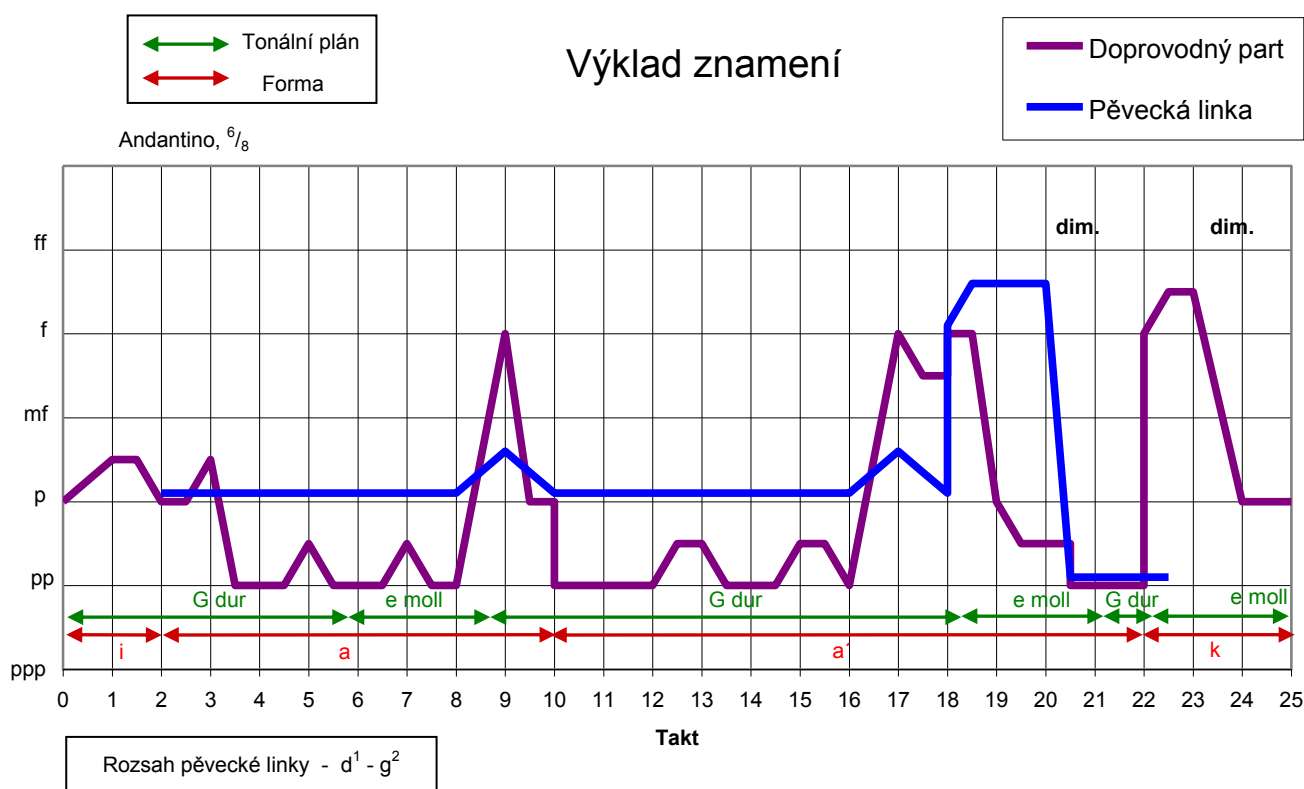
⁵⁵ Touto pravidelností připomíná *Výklad znamení* jinou Dvořákovu píseň - *Ej, mám já koňa faku*, jež je však pravidelně rozčleněná skutečně beze zbytku.

ukázka č. 4 (takt 1 - 2)



Nejnápadnějším momentem melodické linky je použití lytické kvarty v úvodu obou částí, což nenásilně připomene „nestředoevropský“ původ písně, ovšem nejvíce se opakujícím prvkem jsou vzestupně vedené kvintakordy v začátcích veršů – v podstatě je téměř každý lichý takt melodie⁵⁶ akordickým vzestupem a sudý jeho různě zkomponovanou cestou zpět, což je dodrženo i ve velkoryseji vedeném opakovaném závěrečném dvouverší.

Dynamické schéma notového zápisu písně č. 3



Klavírní doprovod zpočátku vychází z introdukce, avšak postupně je obohacován jednotlivými tóny vesměs kopírujícími pěveckou linku. Výraznější samostatný moment v něm přinesou pouze dvě kratičké figurace jako náznaky mezihry mezi slokami a v rámci rozšíření druhého dílu, jinak víceméně plní úlohu prosté harmonizace pěvecké linky. Coda je návratem

⁵⁶ Výjimku tvoří pouze začátky druhých veršů obou slok.

k poslednímu verši, jemuž však netvoří obvyklý dozvuk, nýbrž jej bez jakékoliv přípravy předestře ve výrazně vyšší dynamice.

Interpretační rozbor

Přestože pochází z 19. století (v němž zaznamenala květomluva - na kterou básnická předloha odkazuje - jeden ze svých rozmachů), dala by se píseň *Výklad znamení*⁵⁷ pravděpodobně nejlépe přirovnat k české meziválečné filmové tvorbě – neboli „filmům pro pamětníky“, s nimiž souzní nekomplikovaností pojetí a především svou mile sentimentální atmosférou. Přestože jsou jednotlivé myšlenky stejně jako v písni první předkládány se vši stručností, vzhledem ke značně skromnějšímu rozsahu, poměrně svižnému tempu i celkovému rozfrázování to v tomto případě působí příjemně osvěžujícím dojmem.

První sloka písně se nese celá v duchu dychtivé činorodosti, a byť se v závěru hovoří o oplakávání, je to jen krátký povzdech (zdůrazněný mírným zvlněním dynamické hladiny), který se vzápětí přelije do roztouženého očekávání sloky druhé, v níž se přes totožné zhudebnění počáteční dychtivost postupně mění ve vroucnost.

Jednolitost hudebního proudu je porušena až de facto v samém závěru, kdy je verš „*budem se líbat, má milá*“ předestřen v náhlém forte, tj. o tři dynamické stupně výše než se odehrává zbytek písně, a vzápětí se do umírněné dynamiky za současného zvolnění tempa stejně tak náhle vrací. Tento moment může být ještě podtržen použitím *mezza voce*, které – byť není předepsáno – účinek závěru písně svým témbrovým odlehčením dokonale dokreslí, stejně jako důsledné dodržení osminové pauzy před posledním slovem (viz ukázka č. 5).

ukázka č. 5 (takt 19 - 23)



Píseň *Výklad znamení* je krátkým oddechovým časem před zakončením cyklu, což ovšem neznamená její nadbytečnost – úkolem interpreta je v ní odhalit její nenápadnou, líbeznou přívětivost a prezentovat ji bez zbytečného ironizování, k němuž kontext dobových rozdílů bezpochyby svádí.

⁵⁷ V tomto případě se nedá než podotknout, že přeložené názvy – *Blumendeutung*, *Flowery omens* – vystihují ducha písně přesněji.

3.2.4 Lásce neujdeš

Srovnávací tabulka

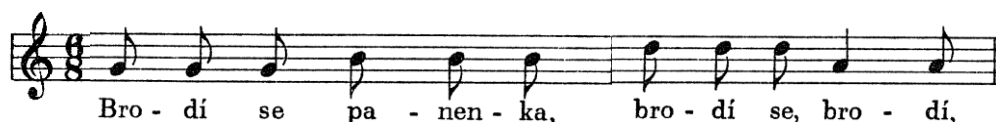
Původní básnická předloha	Text použitý v písni
Brodí se panenka, brodí	Brodí se panenka, <i>brodí se</i> , brodí,
přes ty troje vody,	přes ty troje vody,
tváře se jí červenají,	tváře se jí červenají,
bělají se nohy.	bělají se nohy.
Za ní mladík na koníku,	Za ní mladík na koníku,
a ten se jí směje:	a ten se jí směje:
„Brod’ se, brod’ se, má panenko,	„Brod’ se, brod’ se, má panenko,
přece budeš moje!“	přece budeš moje,
	<i>brod’ se, brod’ se, má panenko,</i>
	<i>přece budeš moje!“</i>
„Kdybych, <i>hochu</i> , <i>věděla to</i> ,	„Kdybych to věděla, <i>můj milý hochu</i> ,
tvá že jistě budu,	tvá že jistě budu,
mlékem bych umývala,	mlékem bych se umývala,
abych byla bílá,	abych byla bílá,
růže květem utírala,	růže květem utírala,
červenější byla,	červenější byla,
<i>hedbávím</i> se opásala,	hedvábím se opásala,
abych <i>hbita</i> byla!“	abych svěží byla,
	<i>hedvábím se opásala,</i>
	<i>abych svěží byla. “</i>

Závěrečná píseň cyklu je jako báseň číslo devět naopak první z básnických předloh. Je poměrně rozsáhlá a skladatel ji ještě rozšířil doslovným opakováním celých závěrečných dvojverší obou slok. Kromě toho je hned v prvním verši zdvojeno sousloví „*brodí se*“ a v úvodu sloky druhé skladatel (kvůli stejné rytmicizaci s prvním veršem básně) rovněž přidává sousloví „*můj milý*“. Další, byť zanedbatelnou, změnou je transkripce „*hedbáví*“ jako „*hedvábí*“. Posledním zásahem do textové předlohy je záměna slova „*hbita*“ za „*svěží*“, ovšem o této změně je zmínka ve Vydavatelské zprávě v závěru kritického vydání cyklu z roku 1971, kde vydavatelé vysvětlují: „*Ve 4. písni jsme zaměnili v t. 47 a 51 slovo „hbita“ slovem „svěží“, protože spojení slov „abych hbita“ je ve zpěvu srozumitelně nevyslovitelné.*“⁵⁸

Forma písně je stroficko-variální (*a, a'*), přičemž obě sloky si plně odpovídají. Jednotlivé verše jsou stejně jako ve třetí písni cyklu kompozicí rozvrženy víceméně pravidelně – pouze s mírným rozvolněním v závěrech částí. Dvoutaktová introdukce, která svou stylizací opět předjímá klavírní doprovod - tentokrát však pouze úvodního *Andante* - tvoří zároveň mezihru i vstup do cody. Změnou tempového předpisu vprostřed každé sloky i charakterem části *Poco allegro* připomíná *Lásce neujdeš* jednu z později vzniklých *Cigánských melodií*.⁵⁹ Všemi částmi písně velmi jemně prolíná náznak mixolydického charakteru.

Melodická linka je stejně jako v písni předchozí z velké části založena na akordických tónech, ba přímo na vzestupných kvintakordech, ovšem jejím nejvýraznějším prvkem je poněkud nezvyklé násobné opakování těchto tónů (viz ukázka č. 6), především v části *Andante. Poco allegro* je celkově vedeno melodicky velkoryseji, nicméně i zde se opakování tónů vyskytuje, ale je ponejvíce spojeno se sestupnými kvartovými skoky, které tak jsou nenásilným způsobem zdůrazňovány.

ukázka č. 6 (takt č. 3 - 4)



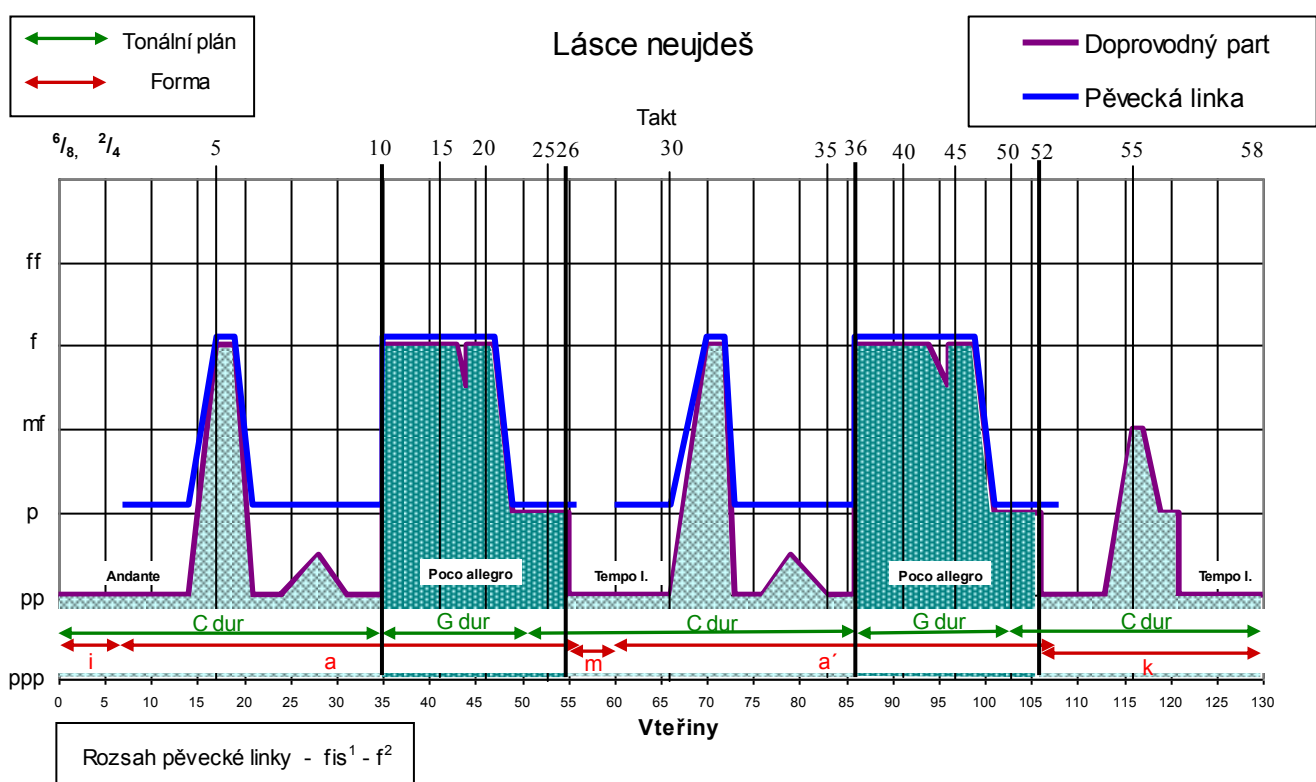
Klavírní doprovod, přestože je v obou osnovách opět víceméně pouhou harmonizací zpěvu a nemá žádný výraznější samostatný moment, působí oproti třetí písni o poznání

⁵⁸ Čtyři písně na slova srbské lidové poezie, s.16

⁵⁹ Jednalo by se o píseň č. 5 – *Struna naladěna*, jejíž vnitřní členění i stylizace klavírního doprovodu částí *Poco allegro* se této písni více než blíží. Totožná je i tónina (e moll), ovšem na rozdíl od *Cigánské melodie* se zde spolu s tempovým předpisem mění i takt.

sofistikovaněji. To je sice do velké míry předurčeno náhlými změnami tempa, ale velkou roli hrají i proměny stylizace, přestože se klavír ani na moment neodchýlí od práce s vesměs nekomplikovanými akordy. Části *Andante* jsou podloženy pravidelně rytmizovanými akordickými rozklady, přičemž se levá ruka téměř vždy vrátí k oktávě C - c. V první polovině částí *Poco allegro* rozklady zůstávají (tentokrát bez ostinátního C - c), ale jsou rytmizovány v souladu se změnou tempa a taktu. Navíc obě ruce hrají celou dobu unisono. Druhou polovinu pak tvoří harmonicky hrané akordy rytmizované shodně s pěveckou linkou. Šestitaktová coda píseň zaokrouhluje návratem k původnímu doprovodnému stylu.

Dynamické schéma notového zápisu písně č. 4



Interpretace písně

Poslední píseň, *Lásce neujdeš*, patří v cyklu k těm delším. Jejím na první pohled nejzřetelněji vystupujícím rysem jsou opakující se náhlé změny tempového předpisu. Na rozdíl od úvodní písně cyklu, která zřetelně ohraničené změny tempa též obsahuje, se však nejedná o vložené kratší úseky, nýbrž je zde každá ze slok rozdělena do dvou co do délky textu víceméně vyvážených, tempově i výrazově odlišných, částí.

První čtyřverší vystoupí z introdukce téměř snově: obraz dívky brodící se vodou je vykreslen sice s obvyklou stručností, ale za pomoci velmi zvukomalebného jazyka. Atmosféra

jeho závěru pak přímo houstne očekáváním, které je naplněno zlomem do druhé půli sloky. Ta se přes akcentovanou pěveckou linku i dynamický vzestup nese s rozvernou lehkostí a její druhé dvouverší má díky použité stylizaci lovecký nádech, což s textovou předlohou více než souzní („*brod' se, brod' se, má panenka, přece budeš moje*“). Závěrečné opakování je stejně jako v předchozí písni předloženo v umírněném duchu, byť tentokrát ne tak výrazně.

Druhá sloka básně je psána velmi osobním stylem, a tak i píseň ve své druhé části působí při stejné kompozici o poznání vřeleji. Navíc je tato část celá sjednocená použitou přímou řečí - tempový předěl se díky tomu nezdá být tak výrazný, neboť v něm bez přerušení pokračuje již započatá myšlenka. I závěr písně – potažmo tedy celého cyklu – na dramatickosti spíše ubírá a vrací se do původní měkké zastřenosti.

Lásce neujdeš svou stavbou koresponduje s první písni cyklu, a stejně jako ona vyžaduje velkou kantilénu i uvědomělou výrazovou zdrženlivost: byť je tato píseň zajímavá už při běžném zahrání, podstatnou část jejího kouzla tvoří právě přísné dodržení jejího vnitřního kontrastu.

3.2.5 Obsahová stránka cyklu a jeho interpretační specifika

Všechny písně pochází z jednoho oddílu sbírky veršované srbské lidové poezie, nazvaného „*Mládí a milost*“ – a i když by bylo příliš odvážné nazvat byť i jen některé z nich milostnou poezií, rozhodně se vesměs⁶⁰ drží tématu více či méně zdařilých námluv.

V krajních písních (jejichž shodné pojetí velkou měrou přispívá k celkové vyváženosti cyklu) hraje velkou roli výrazová uměřenost - naproti tomu obě „vnitřní“ písně cyklu ponechávají interpretovi širší výrazové pole. Přes již vícekrát zmíněnou strohost textových předloh vycházející z historicko-kulturních souvislostí, zde hraje velkou roli zvukomalebný jazyk (např. se v básních neobvykle často objevují jednotlivé barvy) a vytváření pomyslných interakcí: písně spíše než aby popisovaly pocity, staví skutečné osoby do konkrétních situací a nechávají je jednat.⁶¹

Více než v první řadě velký a dramatický hlas potřebuje cyklus hlas tvárný, s velkým rozsahem, a interpreta, který nebude v zajetí zavedených představ o romantické písni. Současné české písňové scéně je tento cyklus téměř neznámý a je pochopitelně zbytečné upozorňovat na fakt, že je to k velké škodě posluchačů - mnohem větší službu písním prokáže jejich kvalitní a poučená prezentace.

⁶⁰ Výjimku tvoří první píseň cyklu.

⁶¹ Nejméně konkrétní je v tomto případě píseň třetí.

4 Závěr

Písňový cyklus *Čtyři písně na slova srbské lidové poezie, op. 6* vznikl v roce 1872 (a zrevidován byl o sedm let později): patří tedy do etapy nejdůležitějšího Dvořákova uměleckého obratu, v němž se již objevuje jeho osobitý kompoziční styl. Svým zaměřením navíc předjímá skladatelovo další období, které se vyznačuje příklonem k lidové tvorbě a inspirací hudbou jiných slovanských národů.

Přestože právě díla Dvořákova „slovanského“ období patří k těm dodnes nejhranějším, *Čtyři písně* tvoří nepochopitelnou výjimku - jejich zastoupení na koncertních pódiiích je mizivé a nahrány byly za posledních třicet let⁶² pouze dvakrát.

Nezdá se však, že by k této jejich absenci v kulturním životě vedly nějaké relevantní, objektivní důvody. Formální stránka je konzistentní s jinými skladatelovými cykly (namátkou uveďme cyklus *V národním tónu* nebo slavné *Cigánské melodie*), způsob zpracování sice úzce souvisí s básnickou předlohou, ale přestože po této stránce písně nevynikají tak výrazně jako např. již zmíněné *Cigánské melodie* nebo pozdější *Biblické písně*, a zvláště klavírní doprovod nepřináší mnoho klíčových myšlenek, i tak písně bezpochyby nestojí nijak zásadně mimo skladatelův standard. Nároky na interpreta jsou sice poměrně značné, avšak drží se stále v rámci splnitelných požadavků. Zdá se, že na překážku není ani textová předloha písní, která zcela jistě má svá specifika, ovšem rozhodně v nich převažují pozitiva, navíc její původní destinace není – tak trochu oproti autorčině původnímu očekávání - v dobové provozovací praxi a celkově v českém kulturním prostředí jako zdroj inspirace ničím ojedinělým (viz. kapitola č. 2).

Lze tedy konstatovat, že na rozdíl například od *Cypřišů*,⁶³ jejichž kvalita je skutečně mírně kolísavá a způsob pojetí v souladu se skladatelovým tehdejším mládím a nezkušeností, nemají analyzované písně žádné vady, které by je předurčovaly k zapomnění. Naopak - vyznačují se atraktivní kombinací počínající skladatelské jistoty a neotřelého půvabu.

⁶² Pro uvedení případných starších nahrávek nemá autorka spolehlivé zdroje.

⁶³ Hovoří-li autorka o *Cypřiších*, má na mysli dvanáct písní, které byly z původního počtu osmnácti vybrány k přepracování a vyšly jako *Písně, op. 2* a *Písně milostné, op. 83*. Výběr z těchto písní se však na pódiiích objevuje, byť poněkud sporadicky.

Použité prameny a literatura

- BORECKÝ, J. Antonín Dvořák v písni. In: *Antonín Dvořák - o něm. Sborník statí o jeho díle a životě*. Praha: Umělecká beseda, 1912. 56 s.
- BURGHAEUSER, J. *Antonín Dvořák. Tematický katalog. Bibliografie. Přehled života a díla*. Praha: SNKLHU, 1960. 735 s.
- Čarodějný prsten: srbské pohádky ; ze srbských orig. vybral a přeložil Jaroslav Pánek*; 1. vyd. Praha: Albatros, 1982. 170 s.
- HONS, M. *Česká sborová tvorba 20. století: analytické stylové sondy*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2000. 221 s. ISBN 80-7044-282-4
- JANEČEK, K. *Harmonie rozbořem*. Praha: Supraphon, 1982. 213 s.
- JIROUŠKOVÁ - LUHANOVÁ, S. Fenomén komorní písně. In: *Písňový žánr ve vážné hudbě 20. století*. 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita, 2002. 125 s. ISBN 80-7082-947-8
- KITTNAŘOVÁ, O. *Analýza interpretačního výkonu v hudbě*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 1999. 114. s. ISBN 80-86039-93-5
- KITTNAŘOVÁ, O. *Rozeznělé partitury*. 1. vyd. Praha: ARSCI, 2002. 246 s. ISBN 80-86078-20-5
- KOHOUTEK, C. *Novodobé skladatelské směry v hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965. 270 s.
- PELIKÁN, J. *Dějiny Srbska*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. 670 s. ISBN 80-7106-671-0.
- RYCHLÍK, J. *Mezi Vídní a Cařihradem*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2009. 399 s. ISBN 978-80-7021-957-7.
- ŠESTÁK, M. *Dějiny jihoslovanských zemí*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2009. 758 s. ISBN 978-80-7106-375-9.
- ŠOUREK, O. *Život a dílo Antonína Dvořáka. I. - IV. díl*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1916.
- VYSLOUŽIL, J. Ke vztahu slova a tónu u Dvořáka a Janáčka. In: *Muzikologické rozpravy*. Praha: Panton, 1986. 151 s.
- ZAPLETAL, Z. *Literatura národního obrození*. 1. vyd. Praha: SPN, 1976. 181 s.
- Zpěvy lidu srbského*. Přeložil Siegfried Kapper. V Praze: E. Grégr, 1874. 138 s.

Notové prameny:

DVOŘÁK, A. *Čtyři písně na slova srbské lidové poezie, op. 6 (Kritické vydání podle skladatelova rukopisu)*. Praha: Společnost Antonína Dvořáka, Editio Supraphon, 1971

Internetové stránky:

<http://www.antonin-dvorak.cz/dilo>

Jiné prameny:

KROUPOVÁ, L. *Písňová tvorba Antonína Dvořáka (analýza vybraných cyklů)*. Ústí nad Orlicí: OFTIS, 2014. 144 s. ISBN 978-80-7405-350-4

KROUPOVÁ, L. *Písňová tvorba Antonína Dvořáka na lidovou poezii (analýza vybraných cyklů)*. Bakalářská práce. Hradec Králové, 2014. 27 s.