

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Fakulta pedagogická
Katedra hudební výchovy



Diplomová práce

Ludvík Kuba a jeho sběratelství slovanských písní

České Budějovice

Erika Feitová

Prohlášení:

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích, dne 29. dubna 2011

Podpis:

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu diplomové práce, panu PaedDr. Janu Holcovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné připomínky a trpělivost během průběhu zpracování diplomové práce a dále panu Ladislavu Staňkovi za důležité informace při zpracování a také, že mi umožnil nahlédnout do jeho cenné sbírky a používat tento vzácný materiál.

Anotace:

Diplomová práce mapuje Ludvíka Kubu nejen jako folkloristy, cestovatele a malíře, ale hlavně jako obyčejného člověka, jehož velkou snahou bylo sesbírat a sjednotit materiál a zanechat po sobě odkaz Slovanství. Zápisky v jeho denících mají velmi široký záběr a rozhodně stojí za povšimnutí. Komu se dostane do rukou Kubův nezaměnitelný rukopis, snadno se vcítí do hudebníkových i malířových prožitků.

Část diplomové práce se zabývá rozbořením písní, které nastřádal a ulovil při návštěvách cizích zemí. Ukazuje porovnání českých, slovenských, polských i dokonce balkánských písní včetně mnohotvárnosti jejich tónin a rytů.

Přílohu této práce tvoří množství obrázků a dalších materiálů ilustrujících život a práci Ludvíka Kuby.

Annotation:

This thesis describes life of Ludvik Kuba not only as a folklorist, traveller and painter, but mainly as a ordinary person, whose goal was to collect Slavonic art and describe Slavonic culture. There is a very wide range of topics described in his dairies and therefore they are highly remarkable. When reading his personal notes it's very simple to imagine his feelings and experience.

One part of the thesis analyses songs, that he collected during his visits of foreign countries. It shows the comparison of Czech, Slovak, Polish and even Balkan songs including the diversity of tones and rhythms.

In the attachment there are several images and other materials that further illustrate the life and work of Ludvik Kuba.

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: Erika FEITOVÁ

Studijní program: M7503 Učitelství pro základní školy

Studijní obory: Učitelství českého jazyka a literatury pro 2. stupeň ZŠ

Učitelství hudební výchovy pro 2. stupeň ZŠ

Název tématu: Ludvík Kuba a jeho sběratelství slovanských písní

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Malíř, etnograf a muzikolog Ludvík Kuba se mj. zasloužil o sběr slovanských písní především na Balkáně, ale i u Lužických Srbů a v Rusku. Tato část jeho mnohostranných zájmů bude předmětem pozornosti diplomantky.

Ve své diplomové práci se zmíní o osobnosti Ludvíka Kuby obeznámí se s jeho muzikologickým vzděláním a důvody které ho přivedly ke sběratelství slovanského hudebního folklóru.

V další části práce provede diplomantka stručnou charakteristiku území, kde byl Kuba sběratelsky činný a zaměří se zejména na historická, demografická a etnografická specifika těchto regionů.

Jádrem diplomové práce budou analýzy jednotlivých typů lidových písní, které L. Kuba zaznamenal. Diplomantka samostatně vytvoří tuto typologii a provede analýzu zejména po stránce tonální, metroritmické, textové a formové. Součástí analýz bude i informace o využití tohoto písňového repertoáru v práci učitele hudební výchovy na základní škole.

Součástí diplomové práce budou i přílohy obrazové, mapové a zejména notové.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování diplomové práce: tištěná/elektronická

Seznam odborné literatury:

Kuba, Ludvík: Cesty za slovanskou písní

event. další jeho publikace vzniklé ze studijních cest

Prameny dostupné v Kubově rodišti, v muzeu v Březnici a d.

Vedoucí diplomové práce:

PaedDr. Jan Holec, Ph.D.
Katedra hudební výchovy

Datum zadání diplomové práce:

30. listopadu 2007

Termín odevzdání diplomové práce:

30. dubna 2009



doc. PhDr. Alena Hošpesová, Ph.D.

děkanka



L.S.



doc. František Hudeček, CSc.

vedoucí katedry

V Českých Budějovicích dne 30. listopadu 2007

Obsah:

1. Úvod	- 9 -
2. Ludvík Kuba – stručný životopis	- 11 -
2.1 Ludvík Kuba a jeho život v Březnici	- 13 -
3. Kubova cesta ke sběratelství a důvody jeho etnomuzikologické činnosti	- 14 -
4. Země sběru v chronologickém pořadí, návštěvy evropských zemí	- 17 -
4.1 Sběr českých a moravských písní	- 17 -
4.2 Sběr slovenských písní	- 19 -
4.3 Sběr polských písní	- 19 -
4.4 Sběr lužických písní	- 21 -
4.5 Oblast slovanského východu	- 26 -
4.5.1 Sběr ruských písní	- 26 -
4.5.2 Sběr ukrajinských písní	- 27 -
4.5.3 Sběr běloruských písní	- 28 -
4.5.4 Sběr rusko – haličských písní	- 29 -
4.5.5 Sběr písní makedonských	- 30 -
4.5.6 Sběr písní ze Starého Srbska	- 32 -
4.6 Cesty na jižní Slovansko	- 34 -
4.6.1 Sběr slovinských písní	- 34 -
4.6.2 Sběr chorvatských písní a písní ze Slavonie.....	- 35 -
4.6.3 Sběr písní bosensko – hercegovských	- 39 -
4.6.4 Sběr písní z Dalmácie	- 41 -
4.6.5 Sběr písní bulharských	- 42 -
5. Odkaz Ludvíka Kuby	- 45 -

6. Analýza typů lidových písní v určitých oblastech	- 46 -
6.1 Analýza u českých a moravských písní	- 57 -
6.2 Analýza u slovenských písní	- 78 -
6.3 Analýza u polských písní	- 84 -
6.4 Analýza u lužických písní	- 84 -
6.5 Analýza písní východního Slovanska	- 87 -
6.5.1 Ruské písně.....	- 88 -
6.5.2 Ukrajinské písně	- 97 -
6.5.3 Běloruské písně	- 101 -
6.5.4 Makedonské písně a písně ze Starého Srbska	- 102 -
6.6 Analýza písní jižního Slovanska	- 105 -
6.6.1 Slovinské písně.....	- 110 -
6.6.2 Chorvatské písně a písně ze Slavonie.....	- 115 -
6.6.3 Bosensko-hercegovské písně.....	- 119 -
6.6.3 Dalmatské písně.....	- 135 -
6.6.4 Bulharské písně	- 153 -
7. Závěr	- 166 -
Seznam použité literatury a pramenů	- 168 -
Seznam příloh, obrázků a tabulek	- 171 -

1. Úvod

*„Ze země jsem na zem přišel,
na zemi jsem rozum našel,
po ní chodím jako pán,
do ní budu zakopán“*

Tento úryvek české národní písně se stal mottem života L. Kuby (příloha A).

S Ludvíkem Kubou jsem se poprvé setkala prostřednictvím jeho obrazů vystavených v městské galerii (příloha B) březnického zámku. V průběhu svých studií ředitel ZUŠ p. Ladislav Staněk mi umožnil seznámení se sbírkou slovanských písní L. Kuby uložené v prostorách místní základní umělecké školy (příloha C). Díky poutavému vyprávění p. Staňka, který je významný znalec kulturního života Březnicka, jsem se rozhodla zvolit téma své závěrečné diplomové práce: **Ludvík Kuba a jeho sběratelství slovanských písní.**

Vztah k L. Kubovi se probouzel ve mně postupem času, při poslechu poutavého vyprávění pamětníků a při četbě jeho životopisu. Zjistila jsem, že Ludvík Kuba prožil bohatý a pestrý život a chtěl za sebou zanechat odkaz, který by připomínal příštím generacím kulturní život slovanských národů jeho doby.

Téma života L. Kuby je v Březnici stále živé. Rozborem jeho díla se zabývalo již několik mých předchůdců. Jednalo se o užší témata, která nezahrnovala ucelený rozbor jeho tvorby.

Doba, ve které Ludvík dospíval, byla výrazně poznamenána probíhajícím národním obrozením Čechů, ale i druhých slovanských národů Rakousko-uherské říše. Toto jej od mladých let nenechávalo lhostejným. Zde můžeme vypořádat kořeny jeho budoucí sběratelské činnosti a cest za poznáním kultury okolních slovanských národů.

Přes různé těžkosti, které ho v životě potkaly, dokázal tento původem prostý chlapec z malého provinčního města sestavit sérii sbírek písní slovanských národů, jejíž význam překročil hranice země a i v současné době poutá pozornost mnohých lidí.

Ludvík Kuba dokázal během svého života obsáhnout kulturní život národů od Lužice přes balkánské národy až k ruskojazyčným národům. Jeho dílo dosud nebylo uceleně zpracováno. Z tohoto důvodu jsem se pokusila ve své práci shrnout sběratelskou činnost L. Kuby.

Se svolením ředitele ZUŠ p. Staňka mi byla zpřístupněna sbírka Kubovy celoživotní práce včetně publikací do této doby vydaných, z nichž některé byly dosud málo publikované.

S pomocí těchto dokumentů Vám následující práci nabízím k posouzení souhrn etnomuzikologických cest L. Kuby a následný rozbor harmonizace typických písní z vybraných geografických oblastí.

2. Ludvík Kuba – stručný životopis

Narodil se 16. 4. 1863 v Poděbradech (příloha D) do rodiny obchodníka s hliněným zbožím jako druhorozený ze třinácti dětí. Roku 1879 vystudoval varhanickou školu¹ v Praze. Na přání rodičů absolvoval roku 1883 kutnohorský učitelský ústav². Nicméně pedagogické činnosti se věnoval pouhé dva roky. Slovanská lidová píseň v něm vzbudila zájem již v době studií. Rozhodl se tedy vydávat vlastním nákladem sešity „Slovanstvo ve svých zpěvech“. Pomocí inzerátů získal poměrně velký počet předplatitelů, a tak si mohl dovolit opustit dráhu učitele.

Za účelem sbírání materiálů pro své „Slovanstvo“ podnikal mnoho zahraničních cest. Hned roku 1885 se vydal na Slovensko a posléze rok za rokem navštěvoval další slovanské země. Po návratu z těchto lokalit se věnoval úpravám písní a vydáváním cestopisů, do kterých používal své kresby. V roce 1893 ukončil své podnikání pro zvětšující se nezájem předplatitelů. Naštěstí v tomto roce také dokončil základní malířská studia na pražské akademii³, a proto odešel do Paříže. V tomto městě umění studoval postupně kresbu i malbu.

Jeho sběratelská činnost byla již na takové výši, že se mu několikrát dostalo finanční podpory – např. od rakouského ministra osvěty, nebo od ruské Akademie nauk. Své další cesty podnikal se záměrem nejen sběratelským, ale především malířským. V roce 1922 se vrátil natrvalo do Čech, konkrétně do Prahy.

Během následujícího roku namaloval soubor krojových lidových podobizen z Lužice. Obratem se mu podařilo prodat tento cyklus československému státu na 10 ročních splátek. Tímto byl finančně zajištěn, a proto se mohl vrátit – po třicetileté pauze

¹ Byla zaměřena na církevní hudbu, měla název „varhanická škola“. Jejím cílem bylo vyučovat chrámové varhaníky a zpěváky. Vedle obvyklých předmětů, sestavené osnovami ZUŠ, se zde vyučovala látka, kterou se studenti učili znát pro praxi na bohoslužbách. Jednalo se tedy o ordinária, písně z kancionálu, žalmy... Mimo jiné se zde vyučovala hra na klavír, housle, hlasová výchova, improvizace, hudební nauka a hudební výchova. Mimo rámec osnov se vyučovala liturgika, nauka o varhanách a dějiny církevní hudby. Završením této školy absolventi vykonali církevní zkoušku. Informace získány z webové adresy: [//www.zusvarhanicka.cz/](http://www.zusvarhanicka.cz/)

² Učitelský ústav byl školský institut se zaměřením na vzdělání a výchovu

³ Institut se zaměřením na vzdělávání

– ke své sběratelské vášni. Po dokončení „Slovanstva“ uzavřel svou celoživotní práci vydáním díla „Cesty za slovanskou písní“.

Psal se rok 1933 a Ludvíku Kubovi bylo právě sedmdesát let. Síly ho opouštěly. Postihla ho nemoc, která ho omezovala v činnosti muzikantské i malířské. Na palci pravé ruky docházelo k ubývání svalů, a tak musel umělec opustit hru na klavír. Ruční psaní vyměnil za psací stroj, a pokud chtěl malovat, musel si štětec připevnit k rukavici na ruce.

K této době se vztahuje jeho korespondence s maďarským hudebním skladatelem Belou Bartókem. Tento hudební velikán byl mimo jiné nadšeným folkloristou a sběratelem lidových písní. Dopisy se kontaktoval s L. Kubou a nabídl mu svoji pomoc s uspořádáním jeho díla. Současně se zajímal o další vydání jeho sešitů. Došlo i k osobnímu setkání v Praze. Tuto spolupráci přerušila bohužel 2. světová válka, kterou Bartók prožil v Americe. Dosáhl zde vydání dvou sbírek Kubových písní. Další společná činnost byla přerušena smrtí B. Bartóka v New Yorku v roce 1945.

Posledních dvacet let svého života se věnoval především krajinomalbě. Zemřel 30. 11. 1956 v Praze.

2.1 Ludvík Kuba a jeho život v Březnici

Je to právě Březnice⁴, kam jezdil Kuba za odpočinkem po dlouhých a vyčerpávajících cestách. Nebyly zde úchvatné jen památky, ale i v tehdejší době svatohorská procesí (příloha E), na která Kuba nahlížel s obdivem. Toto nevelké městečko a místní lidé měli Kubu velice v oblibě. Dnes je do paměti vryta spíše jeho činnost malířská.

Rodiče jeho ženy si právě zde koupili domek se zahradou (příloha F) a právě tento objekt byl častou malířskou inspirací. Stál opodál u řeky a zámku, ve kterém se nachází velký park, kam Kuba chodil načerpat síly. I to byl jeden z důvodů, proč se pravidelně vracel.

V pozdějších letech, když už rodiče jeho ženy nebyli naživu, se do těchto míst vracel, aby znovu viděl město a jeho rozkvět. Všechny pocity a dojmy, které v sobě uchovával, chtěl zveřejnit a sepsal malé literární dílo „S paletou po Březnici a okolí“.

Další zmínka bude patřit jeho pozůstalostem. Psal se rok 1932, kdy vznikla v části budovy Městské spořitelny (příloha G) tzv. Kubova síň. Ta byla po válce zcela rozšířena a posléze přetransportována do místního březnického zámečku z renesanční doby. Z jeho pozůstalostí postupně začala vznikat Galerie Ludvíka Kuby, která obsahuje nepřeberně mnoho Kubových obrazů a konají se tam i dnes Kubovy výstavy. Galerie zahrnuje totiž tvorbu od roku 1895 – 1945 a zájemci o umění zde mohou spatřit všechna Kubova místa pobytu.

Zámeček je obklopen anglickým parkem, v němž má i své pevné místo (upravený pomník) L. Kuba (příloha H).

Jako v každém městě, i zde v Březnici najdeme ulici pojmenovanou po významné osobnosti, která je s tímto městem spojena. Ulice L. Kuby se nalézají od březnického zámku směrem na východ k vlakovému nádraží (příloha CH).

⁴ Březnice se nachází ve středočeském kraji nedaleko města Příbram

3. Kubova cesta ke sběratelství a důvody jeho etnomuzikologické činnosti

Vřelý vztah k hudbě získal Ludvík Kuba již v raném dětství. „*Když jsme bydleli na náměstí, tu jsem ze sousedního domu, který patřil kupci Čihákovi, slychával hrát na klavír. Bylo v té hudbě, tlumené zdí, něco tajemného a svůdného, což mě jako dítě divně okouzlovalo. S druhé strany bydlel pan Janda, učitel regenschori [...] Nejdříve jsem jen tak vysedával a zbožně poslouchal, když hrál na klavír, ale pak jsem se z čista jasna stal jeho žákem v hudbě [...] A tak najednou jsem měl housle a chodil jsem po škole ještě s některými hochy „odehrávat“ – totiž hrát úlohy, které jsme dostali, a přijímat ke cvičení nové. Pan Janda mi půjčoval domů i flétnu, klarinet, ba i hornu (lesní roh, který mi přinesl s kruchty) a také jsem u něho hrával na klavír z Prokšovy Školy [...] Pan učitel Janda mne brzy naverboval jako zpěváka na chór. Zpíval jsem nejen ve sboru, nýbrž i sólo, z čehož měla matka velikou radost“⁵*

Přáním matky bylo, aby se její syn stal učitelem. Po ukončení měšťanské školy byl však ještě věkově nezpůsobilý k pedagogickému studiu. Proto se rodiče na radu učitele rozhodli poslat Ludvíka Kubu do Prahy na varhanickou školu.

Po roce studia měl pokračovat v pražském pedagogickém institutu, kam se bohužel pro velký zájem uchazečů nedostal. Z tohoto důvodu pokračoval dále na varhanické škole. Za další rok byl přijat na studium pedagogiky v Kutné Hoře, kde složil maturitu. Vedl zde hudební kroužek, pro který upravoval písně. Vzniklo tak asi sto padesát českých, moravských a slovenských písní v různých úpravách, které posléze seřadil do sbírky „Zpěvy lidu československého“. V této době se již zabíral myšlenkou o vydávání sborníků všech slovanských písní.

Jeho první působiště bylo místo prozatímního (dočasného) učitele v Žiželicích, poblíž Chlumce nad Cidlinou. Zde pracoval na sešitech písní českých, moravských a polských a již se začal zajímat o písně lužické. Velmi brzy se zapsal do podvědomí celého slovanského hudebního světa a práce ho natolik pohltila i finančně zabezpečila, že se rozhodl po dvouleté praxi ukončit svou učitelskou činnost.

⁵ Ludvík Kuba, *Zaschlá paleta. Paměti*, Praha 1955, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Orbis, strana 53

„Při harmonizování nápěvů převzatých z tištěných pramenů mi bylo záhy jasno, že chci oživit jen sušené byliny vzaté z herbáře, aniž bych je poznal ve stavu živoucím, čili: že bych se potřeboval pustit do slovanského světa, abych všechno poznal vlastními smysly. Už východomoravské a slovenské písně si toho žádaly. Jiná rytmika než u písní českých. A ty tóniny!“⁶

Od roku 1885 – 1893 podnikl několik etnomuzikologických výprav. Po již zmíněné první cestě na Slovensko následovaly:

„1886 na Lužici z jara a v létě do Haliče a na Rus;

1887 znova na Rus;

1888 do Krajiny a Přímoří;

1889 do jižního Štýrska, Korutan a Charvátska-Slavonska;

1890 na Černou Horu a do Dalmacie;

1891 opět na Černou Horu;

1892 zase do Dalmacie;

1893 z jara na Domažlicko a pak do Bosny a Hercegoviny.“⁷

Během své sběratelské činnosti povětšinou sám zpracoval na čtyři tisíce písní. Součástí jeho hudebního díla je i šest etnomuzikologických⁸ úvah: *„O písních lužických (1887), o písních polských (1887), o písních ruských (1888), o písních českých, moravských a slovenských (1888), o písních černoohorských a o tom, jak je zpívati (1890).“⁹*

Kdo by se mohl lépe vyjádřit ke Kubově práci, než jeho vlastní syn Ludvík Mario Kuba: *„Slovanstvo“ bylo Kubovou celoživotní kompaktní ideou, úkolem i dílem. Dílem studijním, kompilačním a sběratelským, a ve své finalitě publikačním. Jako autor*

⁶ Ludvík Kuba, *Zaschlá paleta (Paměti)*, Praha 1955, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Orbis, strana 10.

⁷ Ludvík Kuba, *Zaschlá paleta (Paměti)*, Praha 1955, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Orbis, strana 116

⁸ Etnomuzikologie je věda zabývající se zkoumáním hudby z hlediska civilizačního, kontinentálního či lokálního vývoje. Informace čerpané z webové adresy: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Etnomuzikologie>

⁹ Ludvík Mario Kuba, *Malý historický úvod, Jednotné zemědělské družstvo Agrokombinát Slušovice 1988*, strana 2

„Slovanstva“ Kuba tedy nezapřel, že byl nejen hudebníkem a malířem, nýbrž i pedagogem, i když kantorské řemeslo provozoval jenom dva roky“¹⁰

¹⁰ Ludvík Mario Kuba, Malý historický úvod, Jednotné zemědělské družstvo Agrokombinát Slušovice 1988, strana 3

4. Země sběru v chronologickém pořadí, návštěvy evropských zemí

Velkým snem Kuby bylo shromáždit všechny své poznámky, postřehy, dojmy, prožitky i úvahy do jediného díla. To se mu podařilo a vzniklo tak dílo „Slovanstvo ve svých zpěvech“. Vydáním této knihy navázal na odkaz Františka Ladislava Čelakovského.

4.1 Sběr českých a moravských písní

Zazní-li jméno Ludvík Kuba, patrně se všem vybaví v myslí zakladatel slovanské hudební folkloristiky. Někteří si představí i jeho velká monumentální díla spojená s jižními Slovany. Ale většině lidí uniká fakt a skutečnost, že on byl především sběratel písní, ke kterým měl nejbližší nejen jazykově, nýbrž i citově. Z tohoto důvodu sebral řadu českých lidových písní. Cesty po Čechách a Moravě měly tu výhodu, že byly finančně nenáročné.

Našel tu žijící zastaralý taneční i písňový typ písně nazvaný „do kolečka“. Texty na hudbu nebyvaly dlouhé a užívalo se tříčtvrtového taktu. Melodii hrála lidová venkovská hudební tělesa: dudy, housle, klarinety. Klarinet měl tu úlohu hrát co nejvýše, aby dodával nápěv, ale v jistých a bohatých obměnách a variacích. Klarinet byl většinou doprovázen houslemi, které využívaly sladkých tercií a sext, ale díky bohatosti variací existují i jiné intervaly, které zpestřovaly harmonický i melodický základ písně. Dudy měly za úkol opakovat nápěv o oktávu níže oproti klarinetu a držet základní znějící *E*, které drží basovou linii.

Při každé návštěvě ať už měst, nebo vesnic, Kuba nejdříve zavítal do škol, kde mu byli všichni nápomocni. Pak začal obcházet chalupy a hospody. Při každém jeho kroku si nezapomněl zapisovat do deníku melodie písniček, na které přišel. Bylo velice zvláštní pozorování rozjásaných lidí i hudebníků, kterým nebylo proti srsti, pokud občas písně neznali. Lidé se zaposlouchali a v okamžiku hráli, jakoby píseň znali od mládí.

Zkraje se zde zpívalo dvojhlasně. Jeho sbírka obsahovala většinou dvojzpěvy, které byly zpívány v terciích, nebo sextách. Mnohokrát se mu povedlo zapsání jen jednoho hlasu a druhý musel doplnit on sám podle harmonických hledisek.

Po příchodu na Chodsko v roce 1893 mu zazpívala trojice děvčat píseň „Chmelíčku chmeli“:

OBRÁZEK Č. 1 CHMELÍČKU CHMELI

35. Allegretto.

1. Chmo - li - ěku, chmo - li, chme - li ze - le - ný,
bez te - be, chme - li - ěku, pi - ve - ěka ne - ní,
bez te - be, chme - li - ěku, pi - ve - ěka ne - ní.

2. Dyby si, chmeli,
po plotech nelez,
nenadčlal by si
z panenek nevěst!

3. Ale že, chmeli,
po plotech lezeš,
leckerýs panence
věneček vezmeš!

Byl by na ni málem zapomněl. Zjistil ale, že se často objevuje v díle „Lud“ od Oskara Kolberga¹¹ a tak opět vzbudila jeho pozornost. V Polsku byla tato písnička nazvaná pouze „Chmel“. Píseň zpívaly vdané ženy, které strojily nevěstu. Text se náramně podobal, ale byly tu i jisté odlišnosti, které Kubu zaujaly. V polské verzi se nezpívalo slovo „pivečko“, ale objevovalo se velmi frekventované slovo „veselé“. Tímto si zachovala píseň charakteristický symbol piva a stala se písní veselou, radostnou, pijáckou.

Polské verzi musíme dát teda přednost, ale spekulovalo se, do jaké země tato píseň vlastně spadá.

„Česká muzika na Domažlicku“, Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1947. Hovoříme o publikaci, která obsahuje 30 písní a tanců. Máme v rukou i sešit

¹¹ Polský sběratel lidového umění v 19. století. Čerpáno z webové adresy: <http://data.kjm.quonia.cz>

„Česká muzika, staré tance z Domažlicka“, kde se pořadí tanců pozměnilo, ale byly uvedeny zajímavé informace a poznámky týkající se historické části konkrétního tanečního typu, etymologie názvu nebo o vhodném obsazení skladeb.

4.2 Sběr slovenských písní

V roce 1885 podnikl Kuba cestu na Slovensko.

Jeho prvotní inspirací pro vznik jeho cesty na Slovensko byla kniha od Adolfa Heyduka¹² „Cymbál¹³ a husle“. Je patrné, že tyto nástroje měl v oblibě. Při poslechu slovenské hudby uslyšíme právě tyto dva hudební nástroje, které tvořily základ v hudbě slovenské. Patří sem především hudba cikánského původu (cikánská)¹⁴, která těchto nástrojů využívala.

Při poznávání této země ho zaujalo „hojakání“¹⁵ pastevců: „*Ticho hvozdů okouzlovalo. Stanuli jsme teprve, když zazněl znenadání překrásný, táhlý, mohutný tón, jako zvuk zvonu; ale vycházel z číhosi hrdla. Bylo to volání a pění zároveň. Stáli jsme mezi kmeny – sami jako pařezy – přímo očarováni. Tón se snižoval postupně od kvinty k tonice, na níž spočinul, aby se do neslyšna pomalu protáhl. Bylo to „hojakání“ pastevce [...]* „*Hojakání*“ je i na Moravě zvykem a bývají to skutečné popěvky“¹⁶.

4.3 Sběr polských písní

Získané informace z diplomové práce od Leony Burdové: Ludvík Kuba – sběratel slovanských lidových písní, Plzeň 2001

¹² Český básník, který se stal programátorem česko-slovenských vztahů. Psal většinou lyrické básně. Knihou: „Cimbál a husle“ (1876) projevuje lásku a úctu ke Slovensku. Využívá jak češtinu, tak i slovenštinu. Básně jsou zpěvné a opěvují slovenskou přírodu. Zdroj webová adresa: http://cs.wikipedia.org/wiki/Adolf_Heyduk

¹³ Jedná se o deskový strunný hudební nástroj, zárodek a prvotvar klavíru, ale měly jednodušší stavbu (neměly dusítko, ani kladívka). Struny jsou laděny chromaticky v rozsahu C – a³. Ocelové struny jsou rozezvučeny úderem dřevěné paličky nejrůznějších tvarů a jsou taženy střídavě přes kobylky, což umožňuje přesný úder paličkou. Struny jsou nataženy v tzv. rezonanční skříní. Pro každý tón jsou nataženy 1 – 4 struny. Informace získány z Encyklopedického atlasu hudby od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

¹⁴ Hudba spjata s životem Romů. Mají ohromný důraz na cit, výraz, rytmus. Patří do skupiny stupnic exotických. Mají zvláštní intervalové uspořádání a to díky intervalovým skokům (1,5 tónu). Objevuje se durová i mollová varianta. Zdroj informací je použit z Encyklopedického atlasu hudby od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

¹⁵ Znamená svolávání.

¹⁶ Ludvík Kuba: „Cesty za slovanskou písní“, svazek první, Slovanský západ a východ, Praha 1933, Nakladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, strana 22

V Polsku L. Kuba neprováděl sběratelskou činnost. Jeho inspirací byl Oskar Kolberg, který sepsal etnografii polských hudebních písní: „Lud, jego zwyczaj, sposobzycia, mówa, podania, przyslowia, gusla, zabawy, piesni, muzyka i tańce.“ (Překlad: „Lidé, jeho zvyky, způsob života, řeč, přísloví, kouzla, zábavy, písně, muzika i tance“).

L. Kuba si uvědomil, že v Polsku není nic, čím by svým sběrem obohatil tak obsáhlou práci. Sepsal menší studii „Hudební umění lidu polského“, která vyšla v roce 1887. Zde chtěl poukázat zvláště na polskou folkloristiku, lidové písně, tradice a na nástrojovou hudbu.

Kuba rozdělil polskou hudbu na tři odvětví. A to na zpěv lidu (zpívají se národní písně), na nástrojovou hudbu, která se spojuje k některým písním a na samostatně nástrojovou. Též rozdělení písní a tanců je zajímavé. Jsou to „flisacké“¹⁷, dudácké, pastušské, svatební, polní atd.

Další publikací vznikla kniha „Slovanstvo ve svých zpěvech“, Písně polské. Zde jsou vybrány některé umělé¹⁸ vlastenecké písně (Horockiewiczových Spiewu narodowych z Bibliotheky ludowe polske, dvě písně z Pieśni ludu od Wojcickego), (Horočkiwičové zpěvy národních z knihovny lidově polské, dvě písně z Písně lidu od Wojcického). Dalších 134 písní pochází z Kolbergova „Lud“.

¹⁷ Písně, které hrají a pějí voraři na vorech

¹⁸ Umělá píseň vznikala v úzké spojitosti k písni lidové. Má svého prvotního skladatele (tvůrce), který chce zůstat v anonymitě. Zdroj informací čerpán z webové adresy: <http://cs.wikipedia.org/wiki>

4.4 Sběr lužických písní

Informace získané z knihy Ludvíka Kuby, „Cesty za slovanskou písní“, svazek první, Slovanský západ a východ, Praha 1933, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, strana 74.

Na jaře v roce 1886 vykonal tříadvacetiletý L. Kuba svou první dvoutýdenní cestu po Lužici za účelem sběru písní a poznání kultury tohoto místa. „*Cesta byla incipitem jeho velkorysého plánu: navzájem seznámit slovanské národy s vlastním písňovým bohatstvím a ostatní Evropu s jeho charakteristickými rysy hudebními a slovesnými*“¹⁹. Lužičtí občané Kubu znali a proto, když přijel mladý, talentovaný a vzdělaný hudebník, stal se pro lid jakýmsi zdrojem inspirace a získal si mezi lidmi určité zalíbení.

Přesto, že už se předem obeznámil s lidovými písněmi této lokality, byl překvapen, že jejich melodie mají většinou dvojí znění a to ve zpívaném nápěvu a v obměně hrané na nástroje. Lužické písně byly zpívané občas s předtaktím²⁰. Zajímavou věcí bylo užívání citoslovcí „h“, nebo „hale“ na počátcích slov a to jen na tóny dominanty s poslední lehkou dobou předešlého taktu. Zde Kuba usuzoval na vliv západního světa.

Tady vzniká ta výjimka, která umožňuje předtaktí vypustit, aniž by píseň strádala. Sběratel byl ale povinen ho do not vepsat.

¹⁹ Ludvík Kunz, XIII. hudební deník Ludvíka Kuby z Lužice z roku 1886, Ludvík Kuba a slovanská etnografie II. díl, Poděbrady 1987, strana 119

²⁰ Předtaktí znamená neúplný takt na začátku skladby, zpravidla se jedná o nepřízvučnou dobu. Informace získány z Encyklopedického atlasu hudby od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

Lidovými nástroji Lužicka byly: malé housličky (srbské husle)²¹ (příloha I), tarakava²², dudy, lulava (dětská píšťalka vyrobená z vrby), měchava²³ a kozol²⁴. Tyto hudební nástroje měly v písních lužických své opodstatnění a důležité místo. L. Kuba se s nástroji seznamoval a také se snažil je pojmout malířským uměním. Za jeho pobytu existovaly nástroje lidové tradice, později se používaly pro slavnostní účely (hudba ke svatbě).

Ve spojení s těmito lidovými nástroji vznikaly různé variace a obměny písní. Jak zjistil, důvodem bylo propojení zpěvu a instrumentální hry.

Tento typ muzikanta tvořil v podstatě v daném okamžiku. Vedle základního nápěvu, kterého se zpěvák držel, vznikaly hrané doprovody. Po setkání s lidovými písněmi Lužicka dospěl k názoru, že zdejší lidová hudba se člení na tři skupiny. Na zpěv, nástrojovou variaci nápěvů a samostatnou instrumentální hudbu. Ve styku se živými interprety vypořádal, že zpěvák je oproti hráčům v jisté nevýhodě. Nástroje velmi snadno tvoří variace melodií naplněné trylky a rychlými tóny, kdežto zpěvák se drží dané linie melodie. V konečném výsledku působí jejich spolupráce jako hudební soubor.

Zjistil, že v mnoha případech hudba ovlivňuje text písně. Zpěvák pod taktovkou nástroje záměrně vypouští některé slabiky. Z počátku se domníval, že se jedná o chybné

²¹ Jejich tvar je podobný houslím „německým“, ale tyto mají jednodušší stavbu a siluetu. Mezi hlavní rozdíly patří: tři struny naladěné v kvintách a nejnížší struna s označením g na tomto nástroji chybí; kolíčky nenalezneme na samotné hlavici u šneku houslí, kdežto na prkénku ve tvaru trojúhelníku, do kterého jsou kolíčky vsazeny zespodu; obě hlavní desky tvořící resonanční tělo jsou odlišné, spodní část desky je plochá, svrchní část jakoby opisovala část kružnice – je vypouklá. Tyto housle nenesou žádný náznak doby barokní, ale jsou bližší době renesance, nebo gotice; posledními rozdíly ve tvaru se liší již zmíněnými deskami, které nejsou rovnocenné a ta část houslí, která se drží pod bradou je značně zvýšená, až dvojnásob vyšší. Je tudíž zřejmé, že tento nástroj se pod bradou držet nemůže. Opírají se o prsa, a aby lépe seděly, jsou opatřeny popruhem. Působí barevně klidným dojmem díky žlutohnědé barvě. Malé husle jsou užívány ve spolupráci s dudami, nahrazují klarinet a hrají melodii. Zdroje použity z knihy: Ludvík Kuba: „Čtení o Lužici“, Cesty z roku 1886 – 1923, vydavatelstvo družstevní práce, Praha 1925, strana 18

²² Kuba spatřil jen jediný kus tohoto nástroje a to v Kulowě. Její tvar připomíná klarinet, ale samotný nástroj, ve kterém je tvořen zvuk, připomíná hoboj. Délkou dosahuje 54 cm, ale od klarinetu má užší tělo a i tvar je jednodušší. Je to jakási roura s nálevkovitým koncem. Barva tarakavy připomíná ebenové dřevo díky jeho tmavému odstínu barvy. Nástroj obsahuje 13 otvorů, seřazené v jedné linii za sebou, kterými se tóny zvyšují, či snižují. Zánik tarakavy je spojen s nárůstem obliby klarinetu. Zdroje použity z knihy: Ludvík Kuba: „Čtení o Lužici“, Cesty z roku 1886 – 1923, vydavatelstvo družstevní práce, Praha 1925, strana 28

²³ Druh menších dud

²⁴ Druh menších dud

provedení interpreta, ale posléze došel k závěru, že se jedná o specifikum lidové hudby Lužicka.

Hudbu z venkovského prostředí Kuba slyšel ve všech sociálních skupinách obyvatelstva. Na návsi, při práci, v restauračních zařízeních, ale i chrámech. Všechna svá prožitá dění při pobytu, byť to byly politické události, kulturní záležitosti i folklorní prožitky, zapisoval do svého deníku v danou chvíli. Deník obohacoval i svými malířskými kresbami. Toto všechno bylo Kubovou oporou při zpracování hudebních studií a cestopisných esejů.

Po již zmíněném Hornolužicku prošel mnoha obcemi. Východiskem bylo sepsání 69 melodií. Pro vlastní potěšení zkomponoval pro tyto melodie své variace (dudácké, houslové, klarinetové). Díky tomu vznikla další jeho sbírka tří sešitů lidových písní. Toto vydání bylo psáno pod názvem „Nowa zběrka melodiji k hornolužiskim pěsnjam“ z roku 1887. Jedná se o ranou prvotinu jeho folkloristiky z 19. století.

Kuba později písně teoreticky rozebíral. Tento model později užíval i v jiných slovanských zemích. I když hlavní záměr této cesty měl hudební podtext, objevil se zde i jeho kreslířský talent. Jeho dochované deníky se později staly svědectvím historického významu.

Na své pouti za slovanskou písní v Lužicích se chtěl setkávat s lidmi všedního dne, a tudíž často cestoval pěšky. Mělo to i své opodstatnění z hlediska ekonomického a úsporného na čas. Byl velice sebekritický, cílevědomý a sám si diktoval a stanovil pracovní náplň. Velice krásně vystihl cíl jeho cesty Ludvík Kunz²⁵, když o Kubovi napsal: „Kuba vyzrál v klasika hudebního folklóru tím, že nepracoval jako intelektuál, přicházející obzírat objekt svého studia jako „nezaujatý“ akademický badatel, nýbrž hleděl pobýt delší čas mezi lidem, který mu zpíval a hrál.“²⁶ Ve svých pracích sjednotil schopnosti hudebníka a teoretika hudby.

Lužici Kuba navštívil čtyřikrát, poprvé v květnu roku 1886, kde zapisoval především písně a etnografické zvláštnosti. V roce 1902 byl pozván jistým Mukem, kde

²⁵ V zahraničí jeden z neuznávanějších českých poválečných etnografů. Šíře jeho profesního záběru a nejrůznějších aktivit neměla v našich krajích konkurenci – svědčí o tom zhruba čtyři stovky vlastních publikací, nemluvě o desítkách edičních počinů (např. obsáhlé svazky Etnographica v Moravském muzeu). Informace získané na serveru <http://www.folklorweb.cz/clanky/20050712.php>

²⁶ Ludvík Kunz, XIII. hudební deník Ludvíka Kuby z Lužice z roku 1886, Ludvík Kuba a slovanská etnografie II. díl, Poděbrady 1987, strana 119

ho naplňovala touha malovat bysty předních lužicko-srbských vlastenců. V létě 1922 ho pozval na návštěvu Páta, který ho inspiroval lidovými kroji a roku 1923, kdy prošel napříč Lužicí. Celkový počet vydání je 223 příkladů a 45 textů. I po letech Kuba velice rád vzpomíná na své první putování na Slovansko.

Už tenkrát v Žiželicích se Kuba setkal s lužicko-srbskými vlastenci Michalem Hórnikem a Arnoštem Mukou. Byl to právě Hórnik, který napsal předmluvu k „Písňím lužickým“, který se zmiňoval i o jazyce lužicko-srbském a jeho úskalí. Muka zasílal Kubovi sešity písní z vlastního sběru. Poznal se s nimi osobně, když zahájil své cesty po Lužici na slavnostní schůzi Matice Srbské, která byla konaná každým rokem po Velikonocích a tenkrát to bylo v roce 1886. Schůze byla propojena koncerty i zábavami. Kuba měl alespoň možnost nahlédnout do jejich společenského a kulturního dění ze Života Srbů.

Ve „Slovanstvu“ v březnu 1885 vyšel první sešit „Lužických písní“. Inspirací byla největší sbírka lužicko-srbských písní té doby od Jana Ernesta Smoléra²⁷ „Pjesnički hornych a d'elných Lužických Serbov“ (Písničky horních a dolních Lužických Srbů)

Tato návštěva poskytla Kubovi látku k vydání sbírky dvou set dvaceti tří písní s variacemi. Je pravdou, že sám zapsal asi třetinu, zbytek mu poskytli srbští hudebníci.

Materiál byl poskytnut z knihy L. Kuby, „Píseň Srbů lužických“, Praha 1922, Hudební matice umělecké besedy.

Z hudební a národopisné úvahy „Píseň Srbů lužických“ napsáno L. Kubou a vydáno v Praze roku 1922 Hudební Maticí umělecké besedy, strany 16 vyplývá, že po podrobném seznámení s lužickou písní došel k jejich určitému rozdělení:

- 1) Písně přespólní – zpívané na cestách. Jejich obsahem jsou příběhy a výpravné zpěvy
- 2) Písně zvané Hránčka, což jsou krátké popěvky zpívané před hudebníky po ukončení tance
- 3) Taneční písně tzv. Reje. Tento druh tvoří jednu z největších částí lidové hudby Lužicka

²⁷ Byl jazykovědec, sběratel lidové poezie, publicista a hornolužický národní buditel. Zasloužil se o založení Matice srbské. Zdroj informací: <http://leccos.com/index.php/clanky/smoler-jan-arnost>

- 4) Wužéneňa (česky o ženění) – do těchto písní se vkládají jména snoubenců
- 5) Svatební
- 6) Žebrácké

Podkěrluš, jejichž název vychází z církevního Kyrie eleison. Jsou určitým spojením písní kostelních a světských. Zpívaly se v neděli odpoledne před kostelem. Jejich obsahem byly náboženské legendy.

Během své cesty se sběratel velmi sblížil s lužickým národem. On sám, založením vlastenec, cítil potřebu lidové písně pro další rozvoj tohoto etnika. Vyjádřil se slovy: “ *Prvou část své úlohy píseň lužická vykonala: zachovala potomky Polabských Slovanů slovanské rodině, zachovala národ. Zbývá jí úloha druhá: býti základem ku vytvoření umělé hudby národní. Věříme, že se tak stane a přejeme svým bratřím, aby se tak stalo brzy.* “²⁸

²⁸ L. Kuba: „Píseň Srbů lužických“, Hudební Matice umělecké besedy, Praha 1922 strana 19

4.5 Oblast slovanského východu

Informace získány z diplomové práce od Leony Burdové: Ludvík Kuba – sběratel lidových písní, Plzeň 2001.

Písně ruské spadají geograficky pod slovanský východ. V západním Slovanstvu Ludvík sbíral písně lidového umění na Slovensku, Polsku i v Čechách. Je patrné a zřejmé, že se sběrem lidových písní na východě se setkal s určitými indispozicemi a to v rovině jazykové. Díky jeho přátelům, mezi které patřil Avenkov, který pocházel z Petrohradu a Stepovič²⁹ z Kyjeva, se dostal z jazykové bariéry. Pomáhali mu především na cestách a při sběru písní a s texty.

Přínosem je také „Závěrečná úvaha III. O písních ruských“. Nalezeme zde geografickou část, dělení písní³⁰ a část, která popisuje hudební nástroje – píšťaly, bubínky, housle, kobzu³¹ a lyru³² (v oblasti Malé Rusi) a jako novinku tahací harmoniku. V samotném závěru knihy jsou uvedeny abecedně seznamy písní v ruském a českém jazyce (texty písní jsou psány v originále, ale jsou i přeloženy) a tento systém usnadňuje přehlednost ve sbírce.

4.5.1 Sběr ruských písní

Podklad pro tuto kapitolu je kniha Ludvíka Kuby „Cesty za slovanskou písní“, svazek první, Slovanský západ a východ.

²⁹ Kyjevský slavista. Ten se zabývá Slovaný, slovanskými jazyky, literaturou i kulturou Zdroj informací: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretiI/13.pdf>.

³⁰ Ruské písně se dělí na vesnické mnohohlasé chóry velkoruské, dělnické chóry městské a na dvojzpěvy

³¹ Je lidový hudební nástroj, který může mít více podob. Je podobný kytáře, nebo hranolu. Boční desky jsou javorové a horní deska smrková. Ladění se provádí od nejhlubšího basového tónu. Struny jsou z kovu. Zajímavé je to, že zvuk vznikne položením nástroje na stůl, jelikož samotný nástroj nemá dno a stůl je jeho náhražkou. Informace poskytl kniha Ulricha Michelse: „Encyklopedický atlas hudby“, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

³² Patří mezi hudební nástroje ze středověku. Vzhledem se podobá malé harfě, ale jsou zde podstatné rozdíly. Lyra je strunný nástroj známý již v antice. Má dlouhé chvějící se tóny. Struny jsou rozezvučeny prsty, ale i tepátka (hůlka nebo kladívko ze dřeva či kovu). Dříve se tělo nástroje vyrábělo z želvího krunýře. Počet strun se měnil s vývojem doby. Dříve se ladila klíčem, nyní se používají ladicí kolíky. Zdroj informací: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Lyra>.

Za písněmi ruskými se Kuba vydal poprvé v letech 1886. V začátcích se Kuba seznamuje s jazykem ruským, který byl kdysi dělen na tři typy: velkoruský, maloruský a běloruský. Podrobně zde popisuje nelehké situace na jihu Ruska, dnešní Ukrajině. Zde ještě nebyla zavedena pravidla pro pravopis a psalo se foneticky.

Objevování písní ruských se zdaleka neobešlo bez komplikací. Kuba musel sám několik dní procestovat vlakem, než dojel na konečné místo jeho cesty. Už při samotné cestě Kuba odposlouchával a objevoval něco nového v muzice od cestujících, prodavačů a vlastně od lidí, se kterými se setkal nepřímo. On si ovšem zápisky nedělal. Jak se později ukázalo, melodie a písně tohoto typu se staly pilířem k dalšímu rozvoji písní jak v Rusku, tak na Ukrajině.

Ve městě Kubova pobytu, plného prohlídek a vycházek, ho zvláště zajímal zpěv. Byl to ten zpěv, který nebyl určen pro výdělek, ale byl produkován pro radost či smutek. Tento zpěv Kuba uslyšel z jedné veliké budovy a zaujal ho hlavně proto, že to byla budova vězeňská. Chtěl učinit tak, aby na svůj zpěv nebyl sám ve své samotě, ale aby se přiblížil ostatním a kdokoli se přidal.

Kubu nejvíce zaujaly písně vojáků, kteří vyjadřovali touhu po domově, vlasti, lásce. I zpěv plotníků³³ měl svůj osobitý charakter, zpívali o těžkém údělu života.

Kubovi se naskytl možnost a zapisoval si i několik sborových zpěvů při slavnostních příležitostech. Byly to převážně melodie veselé, bujaré, s chutí slavit život a povětšinou spojené s tanečními prvky. Kuba je pečlivě zapisoval a ne pouze jeden hlas, jakožto od svých předchůdců sběratelů, nýbrž přivezl z Ruska vícehlasé zápisky.

4.5.2 Sběr ukrajinských písní

I zde se Kuba zaměřil na sběr typických lidových písní a zkoumal zvláštnosti při mluveném projevu. Při pobytu ho zaujaly dívčí a chlapecké sbory. Tyto sbory byly typickým příkladem dvojzpěvů, které nejsou tvořeny pouze terciemi. V písních na začátku skladby zazníval jen jeden hlas, který přešel v unisono³⁴ a poté se celý sbor

³³ Tesařů

³⁴ Značí jednohlas. Různé hlasy nebo nástroje hrají jednohlasně nebo v oktávě. Použito z Encyklopedického slovníku hudby od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

rozdělil na dva stejně silné proudy hlasů a v samotném závěru se spojily v jeden mohutný tón.

Pokud se Kuba snažil zachytit nějakou píseň, musel vystihnout okamžik nálady zpívajících a jejich projevu. Jednoho dne dostal nápad a pokusil se sestavit sbor dělníků, kteří si zpívali při práci. Požadoval jejich interpretaci z předešlého dne, ale pokus nevyšel. Píseň nebyla zpívána s takovým citem a vzrušením, jako v uplynulém dni.

Putováním po Ukrajině Kuba objevil zpěv lidí ve sborech nebo dvojhlasích. Tyto písně zaznívaly při práci, nebo pouze pro zábavu. Písně jednohlasé sloužily spíše pro účely samoty, přemýšlení a byly typické pro tuláky, žebráky, ale povětšinou slepce. Jejich prosící zpěv je písněmi národních rapsodů³⁵, lyrníků a kobzarů³⁶, jejichž doprovod tvoří lyra (příloha J) a kobza³⁷.

Další nástroj, se kterým se na Ukrajině Kuba setkal je dudka, nebo také sopilka³⁸.

4.5.3 Sběr běloruských písní

Bílá Rus (Bělorusko³⁹) sousedí s Poláky, Velkorusy a Ukrajinou a na píseň jsou určité pohledy. Některé písně jsou ozvěnou ze sousedství. Toto by se dalo uvést všude tam, kde míra cizích vlivů přesahuje normu.

Kuba prožíval svá národně-kulturní dění pouze v jedné vsi a to v Daňkově, ale to mu stačilo natolik, že naplnil svou další sbírku. Pokud se budeme

³⁵ Vypravěčů

³⁶ Je hráč na hudební nástroj – kobzu. Kobzar má větší uplatnění v Ukrajině než lyrník a je si toho zcela vědom. Nejsou to žebráci jako lyrníci, ale jelikož jsou slepí, protloukají se různě po poutích a jarmarcích, aby si vydělali na živobytí. Informace poskytnuty z knihy od L. Kuby: „Cesty za slovanskou písní“, svazek první, Slovanský západ a východ, Praha 1933, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky

³⁷ Jedná se o hudební nástroj řazen mezi nástroje východní a připomíná loutnu. Rozdíl je ve stavbě tělesa: je mnohem větší a krček kratší. Hluboké struny (ty delší) jsou spojeny v krčku, ostatní (kratší) jsou uchyceny na svrchním okraji tělesa a všechny struny směrem dolů se sbíhají. Nástroj není smyčcový, ale drnkací. Používají se k drnkání obě ruce, ale každou rukou jinak. Jsou zde i rozdíly v počtu strun (někde 12, někde 20). Příloha K. Informace z webového zdroje: <http://www.tahband.cz/?p=97>

³⁸ Hudební nástroj 20 cm dlouhý. Jazýčkovitý otvor se nacházel vespod hudebního tělesa. Hráč na ni pískal různé melodie. Kubu velice zarazil fakt, spočívající v jednoduchosti se zacházením a oblibou tohoto nástroje u většiny lidí. Obrázek č. 13

³⁹ Nazvaná od převládající bílé barvy zdejšího mužského kroje

zajímat o hudební nástroje, ty nebyly zdejšímu lidu cizí, jelikož se v písních objevují zmínky o houslích, či cimbálu. Dalšími hudebními nástroji zde byly různé druhy píšťal (pastýřské, jimiž se svolává dobytek), skrypky (housle)⁴⁰.

Pokud se zde objevili dudáci, židovská kapela s cimbálem, jednalo se o skupinku lidí, putující za účelem výdělků. Hudebním nástrojem, který zde zapustil kořeny, je harmonika. Mluví se o ní s despektem, jelikož působí jako živel, škodlivě na hudební tvorbu. Nemá tu možnost podat měkkou tóninu a tlumočí tím ty tóniny staré, ve kterých se spousta písní pohybuje. Kuba tento fakt o nástrojové tvorbě shrnul takto: „*Je-li tedy Bílá Rus na nástrojovou hudbu chudá, je – a to právě proto – tím bohatší a zajímavější na zpěvy*“⁴¹.

Velmi ho zaujal Korvod⁴², u kterého není potřeba doprovodu nástroji, nýbrž zpěvem. Písně tvoří sloky, které nejsou většinou dlouhé, ale zpravidla dvojveršové. Texty písní nejsou vždy veselého charakteru.

Písně běloruské obsahují více prastarého materiálu, než nacházíme např. u západních Slovanů

4.5.4 Sběr rusko – haličských písní

Cílem této výpravy byla vesnička Volkov, kam ho pozval přítel Řehoř⁴³. Jeho známý Kubu provázal po různých zákoutích tohoto kraje a Kuba, jak je jeho zvykem, vše si zapisoval do deníku. Nebyly to ale jen samé zápisky a dojmy z cest, nýbrž také ilustroval krajiny, budovy a významná obydlí. Chtěl poznat život a zvyky místního obyvatelstva a přizpůsobit se jim. Zaznamenával si písně dívek při práci, kde nebyl

⁴⁰ Zde představují typ houslí ze sousedského Polska

⁴¹ Ludvík Kuba Cesty za slovanskou písní, svazek první, Slovanský západ a východ, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1933, strana 232

⁴² Znamená chorovod, sborový tanec

⁴³ Byl spisovatel v oblasti haličsko-ruského národopisu. Zdroj poznatků je sebrán z knihy L. Kuby: „Cesty za slovanskou písní“, svazek první, Slovanský západ a východ, Praha 1933, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky

problém zachytit melodii do not. Větším problémem bylo zapsání slov. Stal se svědkem pohřbu, na kterém si poznamenal pochmurné písňe plaček⁴⁴.

Hlavní Kubův záporný poznatek spočíval v úpadku vícehlasého zpěvu, jakož tomu bylo i v Rusku. Mnoho sebraného materiálu neobsahuje texty písní. Přítel Řehoř zastával názor o dopsání textů později, neboť je má ve svých zápiscích, a také proto, že většinu zpěváků zná a jednoduše se texty doplní.

Byly zapsány pro cimbál a popěvky, které jsou typickým příkladem pro tuto oblast.

4.5.5 Sběr písní makedonských

Písňe zde otištěné jsou z oblasti Slovanska známé pod názvem Makedonie. Jedná se o nejjižnější končinu slovanského světa sousedící s Řeky a Albánií. Dnes tvoří z národopisného hlediska součást poloostrova a můžeme zde nalézt většinu slovanského obyvatelstva a zástupce balkánských zemí: Řeky, Turky, španělské Židy, Cikány.

Makedonie má se Slovy historickou spojitost, jelikož zde vzniklo slovanské písemnictví.



Makedonie si prošla řadou bojů a válečných konfliktů a to se pochopitelně promítalo do písní a stalo se jedním z hlavních témat, o kterých se zpívalo. Ve zpěvech jsou zaznamenány osudy hrdinných válečníků a žaly jejich nešťastných rodin.

Makedonie je jazykově přiřazována k bulharštině a to se objevuje i v nápěvcích. Vidíme zde značné odlišnosti, které jsou přiřazeny k bulharskému národu. Jedná se o rytmiku, která vládne bohatostí a rozmanitostí. Hojně můžeme spatřit legatové⁴⁵ pasáže, fráze a obohacení staccatovým⁴⁶ živlem, nebo také přerývání slov. Písňe tu jsou stále živým elementem, které se mění a obohacují, ale přes mnohé úpravy se dostaly na pozici pevného a utkvělého řádu, které bylo možno slyšet beze změny jednak u lidí a jednak v notovém zápise ve sbírkách.

⁴⁴ Je složeno ze známých žalostných litaní (modliteb) skládajících se z krátkých úseků, které pronáší kněz při bohoslužbách. Plačka je odvozeno od slova plakat, brečet. Zdroj informací: http://web.libimseti.cz/kaiass/placky_704072.html

⁴⁵ Legato (legáto) je latinské označení pro styl hudebního přednesu – vázaně

⁴⁶ Staccato (stakáto) značí hrát noty skákavě, krátce, tóny se musí zřetelně oddělovat. Tečky zobrazují normální

staccato  a  klínky ostřejší

Kuba nebyl rozhodně jediným sběratelem lidových písní. V Makedonii se pokusil o sběr Srb Kokranjac, který používal své zápisy ke svým skladbám. Dále Bulhar Češmedžijev, Mokranjac, Manojlovic a Djordjevic, byli i další.

Boje Makedonců s Řeky a Turky daly popud ke vzniku vlasteneckým písním, které jsou složeny v duchu pravých národních písní nejen, co se týče tónin, ale obzvláště jejich složitých rytmy. Národní písně se někdy jen textově poupravily, kde Kuba k odvozenému textu připojil i původní tvořený v obměnách.

L. Kuba: „Čtení o Makedonii“. Cesty a studie z roků 1925 – 1927. Družstevní práce v Praze, 1932. Jedná se již o třetí cestopis, který zprvu objasňuje vztahy mezi Čechy a Makedonií. Jeho cílem bylo sledovat stav hudební stránky makedonských lidí.

V této knize „Čtení o Makedonii“ popisuje krásně své první setkání s písničkou: „*Ale když jsem se druhého dne drásal strmou uličkou pod révovou klenbou a šmolkovým blankytem, jenž si našel místy pokračování v pruzích jezera, prosvítajícího mezi domy s četnými přečuhujícími patry, zapomněl jsem brzo na všechny strážně a nálada moje se zastkvěla jako zdejší slunce, zejména, když mi zanedlouho odkudsi zazněl – zpěv. První makedonská písnička! Plížím se, abych nepoplašil zpěvačku, naslouchám notě, skoro jakoby povědomé, a za krátko rozeznávám nápěv i slova:*

*Goro, goro, visoka si,
moje draga, daleko si...*

*Zarazím se: naše píseň! A píseň, o níž přední čeští odborníci po léta a ještě dnes stále píší jako o popěvku výhradně a ryze českém!*⁴⁷.

Hudba zde objevuje prvky mnohotvárnosti makedonské písně v zásadě jednohlasé, ale bohaté na tóniny. Kromě již známé tvrdé i měkké jsou zde i staré tóniny a také tónina orientální⁴⁸, která je obohacena dvěma zvětšenými sekundami. I rytmy mají zde svůj význam. Jsou četné.

Také členění nápěvů je bujaré. Melodika přispívá k živelnosti písně, která se mění.

⁴⁷ L. Kuba: „Čtení o Makedonii“. Cesty a studie z roků 1925 – 1927. Družstevní práce v Praze, 1932, strana 8

⁴⁸ Vycházela z tónových řad, kde se provádí nepravidelné dělení oktávy. Intervaly jsou v rozsahu čtvrttónovém a šestitónovém. Z jednotlivých řad se používala např. pětitónová – pentatonika. Zdroj informací čerpán z „Encyklopedického atlasu hudby“ od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

Nachází se tu živel, který připomíná Kubovi úlohu čmeláků, a to jsou Cikáni. Jsou hlavně hudebníci, bez kterých se tu svět neobejde. Cikánské skupiny se zúčastňují obřadů, poutí a všeobecného veselí. Jejich skupina je složena z velkých bubnů a jazýčkových píšťal, které se tu nazývají zurly. Hudební nástroj, nazvaný srbské husle, se zde nenajde. Také tamburice a jejich odnože: šargije, bugarije. Zato zde bylo možno vidět trojstrunný nástroj, který byl známý přes celý Balkán přes Makedonii až do Bulharska, kde se sloučí v jeden název a to padalka⁴⁹, v Dalmácii pak vijalo nebo lirica⁵⁰.

V této lokalitě Kuba narážel na cizí vlivy a to turecké a řecké a líčí proto nesnadnou úlohu Slovanů (zemědělců, pastevců, nikoli válečníků).

Balkán a jeho historie byly tématem, pro které byl Kuba nadchnutý. Proto vyšla v roce 1905 úvaha v časopise Charvátská mysl stať Český etnograf i chorvatský politik⁵¹ zapsaná v Březnici.

4.5.6 Sběr písní ze Starého Srbska

Staré Srbsko patří do západní poloviny balkánského poloostrova, které patřilo do roku 1913 pod Turecko. Jeho rozloha sahala ze severu od bosenských a srbských hranic na jih k Řecku.

V publikaci „Čtení o Starém Srbsku“ uvádí devět písní, které jsou svými texty nazývány sestrami srbochorvatských písní, jak z hlediska poetičnosti, tak i básnicky. Písně svou bohatostí a stručností patří k vrcholům tvorby. Kniha obsahuje ukázky zpěvů z výprav a Kuba se omezuje jen na písně lyricko-epické a lyrické. Metro-rytmická stránka je co do interpretace spojena se srbochorvatskými zpěvy. Mezi vzácný příklad patří, kdy jeden verš stačí pro celý nápěv, ale musí být upraven prodloužením.

U textů písní Kuba uvedl opakovací znaménka a slovní poznámky, které musel později připojit, aby se mohla píseň skutečně zpívat a text podložil nápěvy. Do textů připojuje i různé citoslovce.

⁴⁹ Český koudelka tedy housličky

⁵⁰ Třístrunný nástroj půl metru dlouhý, levou rukou kolmo držený a opřený o koleno. Pravá ruka vyluzuje tón smyčcem potažený žíněmi vedeným rovně. Trup je ve tvaru oválu, který se ale zužuje, takže jeho tvar připomíná hrušku. Vrchní deska je ze dřeva, uvnitř opěrný kolík nazvaný duše a to nazvaný neprávem, jelikož on sám zesiluje zvuk.

⁵¹ V originálním znění: „Češki etnograf i hrvatski političar“

Při domácím muzicírování a veřejných zábavách, svatbách, tanci se písně zpívají do vyčerpání sil. To není podmínkou jen u výpravné písně.

V textech se stále opakují nápěvy a tím se písně prodlužují, ale zároveň spojují v celistvost.

Můžeme zde nalézt i písně nejstaršího typu. Písně nepřekračují tetrachord⁵². Vznikají z domácích nápěvů. Připouštějí se různé tóniny: aeolické⁵³, dorické⁵⁴ i myxolydické⁵⁵. V písních se objevuje zvětšená sekunda, která připomíná orientální tóninu, ale může se zdát jen jako melodická potřeba. Legato, které se objevuje, je ovlivněno tureckými městy, kam zavál vliv hudby ze západu díky tureckým kapelám a domácí zpěvný podklad může být zbarven rokokovým stylem, aniž by zbavil písně svéráznosti.

⁵² Řekové brali tetrachord za základ tónového systému (řadu čtyř tónů), jehož krajní tóny byly pevné, zatímco vnitřní proměnlivé tóny určovaly tři možné tónorody: diatoniku, chromatiku a enharmoniku. Zdroj poznatků čerpán z „Encyklopedického atlasu hudby“ od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

⁵³ Tato tónina patří ke starým církevním tóninám gregoriánského chorálu. Říká se jí též malosextová. Zdroj poznatků čerpán z „Encyklopedického atlasu hudby“ od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

⁵⁴ 1. tonální tonus značí tóninu dóorskou. Patří do starých církevních tónin gregoriánského chorálu. Zdroj poznatků čerpán z „Encyklopedického atlasu hudby“ od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

⁵⁵ Je jednou z církevních stupnic. Její rozsah spadá od g_1 – g_2 . Zdroj poznatků čerpán z „Encyklopedického atlasu hudby“ od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

4.6 Cesty na jižní Slovansko

Kubovy návštěvy Slovanska nechaly vzniknout sbírky lidových písní a záznamy zdejší lidové muziky. Také výtvarná díla, literární statě odborné i cestopisné, které byly vydány v letech 1925 – 1937 jako knižní práce. Popularitu získaly i deníky, na kterých si Kuba velice zakládal.

Cestopisná literatura.:

Na Černé Hoře,
Čtení o Polabských Slovanech,
Čtení o Lužici,
Čtení o starém Srbsku,
Čtení o Dalmácii,
Čtení o Bosně a Hercegovině,
Čtení o Makedonii,
Cesty za slovanskou písni I.,
Cesty za slovanskou písni II..

Ve svých publikacích se chtěl zvláště zaměřit a podchytit život kulturní i společenský. Sledoval všechny charakteristiky kraje, lidové zvyky a vše, co se k nim vztahuje (kroje, nářečí, hospodaření). 29. listopadu 1956 Vlastimil Fiala shrnul výbor knih do závěrečné Kubovy publikace „Křížem krážem slovanským světem“. Stalo se tak den před Kubovou smrtí. Završením svého osobního díla byla v roce 1955 kniha „Zaschlá paleta“.

4.6.1 Sběr slovinských písní

Kuba započal návštěvy slovinských zemí roku 1888. Prozkoumal zde krásná místa spojená s historií, folklórem země a našel tu mnoho příznivců, kteří mu rádi poskytli informace.

Písně Slovinců připomínají české písně, tedy povahy západoslovanské s velkou melodickou rozmanitostí. V jeho denících se objevovaly zápisky z mnohohlasého (čtyřhlasého) sboru.

Druhou cestu na jih Slovanska podnikl v roce 1889 a tu zahájil v Korutanech a ve Štýrsku. Základní řečí zde byla němčina. Pozoroval zde lidové prvky umění na zábavách v tanci a zpěvu, který byl většinou pro více hlasů.

Dlouho se zde nezdržel a putoval dál, přes Ptuj se odebral do Chorvatska.

4.6.2 Sběr chorvatských písní a písní ze Slavonie

Jakmile L. Kuba překročil hranice Slovinska s Chorvatskem v roce 1889, jakoby se ocitl někde jinde, na zcela jiném a odlišném místě. Zdejší lid od ostatních vypadal zcela jinak a jejich kroje měly orientální charakter.

Z počátku na své pouti obcházel pastviny i pole za účelem poslechu lidového zpěvu. Jako i v ostatních zemích, i zde poukazuje na lidový jazyk a zvláštnosti artikulace. Pozastavil se u chorvatských písní, kde se nezaměřuje na jazyk, nýbrž na formu z hlediska básnického i hudebního.

Ubývají zde jednak složité sloky a převažují spíše verše, které jsou pro jihoslovanskou píseň tak typické, dále nápěvky, předtaktí, ale hojně užívá sudé takty (dvoučtvrteční) a symetrika dosahuje složitosti a nepravidelnosti. Nápěv má tendenci vybočovat z rytmických tvarů:

OBRÁZEK Č. 2

78. *Andante.* Zagorje, Vrestovec.

S bo-gom ne-har-na du-ša, nam se je sa-da de-li-ti,
da što ću ja-dan či-ni-ti, ka-da me ti mr-ziš.

OBRÁZEK Č. 3

74. *Allegretto.* Zagorje, Vrestovec.



Po-če-la se ladja kre-ta-ti, ah, ma-mi-la dra-ga pla-ka-ti.
Nemoj mi se draga plakati, Daleko je nebo od zemlje,
mi ćemo se skupa vjenčati. još je dalje draga od mene.

Co se týče melodie, ta je tu svobodná z hlediska harmonického a objevují se výjimky, kde si pohrává nápěv se spojením citlivého tónu⁵⁶ se subdominantou⁵⁷, tudíž k sestupu k tercii:

OBRÁZEK Č. 4

69. *Andante.* Zagorje, Vrestovec.



Ro-ža pro-cve-la, dra-ga za-spa-la, ro-ža pro-cve-la,
dra-ga za-spa-la.

I mnohohlasý zpěv tu není tak rozšířený, jako u Slovinců, kdy užitím dominantního čtyřzvuku nabývá dojmu až umělé hudby a používanějším typem zpěvu se stává unisono.

⁵⁶ Sedmý stupeň každé durové i mollové stupnice, je-li od osmého vzdálen o půltón. Způsobuje podvědomou potřebu pokračování vedení melodie směrem k tónice (oktávě). Vzdálenost tohoto tónu od tónu základního ve stupnici je velká septima (např. v C dur stupnici je citlivým tónem tón "h", který leží na VII. stupni dané stupnice). Zdroj poznatků čerpán z „Encyklopedického atlasu hudby“ od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

⁵⁷ Subdominanta leží na IV stupni – na kvartě od základního tónu resp. na spodní kvintě od horního VIII. stupně a je tedy také v kvintové příbuznosti (vytváří dominantní vztah). Zdroj poznatků čerpán z „Encyklopedického atlasu hudby“ od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

Nápěvy jsou zakončeny netradičně na II. stupni místo na tónice⁵⁸. Závěr se užívá poloviční⁵⁹ z důvodu zakončení dominantním trojzvukem:

OBRÁZEK Č. 5

86. *Andante.* Zagorje, Vrestovec, opé. Lovrečan.

O, je - se - ni, je - se - ni, aj, što me ca - re
 O - že - ni me pu - ška tvo - ja, aj, u mla - do - sti

I. o - že - ni! II. mo - jom, ma hej!

Oj, mladosti, mladosti,
 kuda ću te provesti?
 Provešću te kroz kavanu,
 cesarsku kasarnu, ma hej!

Po Bosni sam hodio,
 sva sam sela vidio,
 ali nije ni jedno selo,
 košto Sarajevo, ma hej!

Sarajevo i Bosna,
 svaka majka žalosna,
 svaka majka svojga sina,
 u raj (rat) otpravila, ma hej!

Hudba se tu také setkává se zvětšenou sekundou, která se nachází v mollových tóninách.

Při putování po zemi narazil na housle: „*Teprve v Korenici jsem slyšel a poznal guslarskou hru a guslarský zpěv. Předtím jsem se stále pídil na svých potulkách po Charvátsku a Slavonii po guslarovi (jak lid říká), ale vcelku marně. To, co se mi za guslarský zpěv podávalo, nebylo to pravé. Bylo to předzpěvování výpravných zpěvů*

⁵⁸ Tónika je označením pro I. stupeň, která se opakuje na VIII. stupni. Zdroj poznatků čerpán z „Encyklopedického atlasu hudby“ od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

⁵⁹ Tónika je schopna působit jako závěr. Závěr na dominantě označujeme jako poloviční (sled T-D nebo S-D). Zdroj poznatků čerpán z „Encyklopedického atlasu hudby“ od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

(Válečnických, hrdinských a náboženských), ale nikdy to nebylo vlastní guslarské umění.“⁶⁰.

Poznával více, že housle tu nejsou zneužity za účelem výdělku, což mu další cesty na Balkán potvrdily. Housle zde mají své místo v krčmách, kavárnách a domácnostech a v mládí se na ně učí každý člověk, který má smysl pro hudbu, cit a nadání a užívá je k pobavení posluchačů a ne za účelem obživy.

Raritou se pro něj stala i zkušenost s dvoustrunnými houslemi, které pro něj byly novinkou. Netušil, jaké stanovisko k nim má zaujmout. Má-li je považovat za něčí osobní nápad, nebo jsou-li majetkem kultury těchto končin. Naskytl se dvojí pohled: má na ně nahlížet jako na zrůdu, nebo jako na pokrokový a vývojový materiál. U tohoto typu houslí přiznává, že se s nimi shledal pouze v jižním Chorvatsku a severní Dalmácii.

Tvar těchto houslí je nám známý: z jednoho kusu dřeva se vyrobí vařečka (sběračka) z dubového, bukového, morušového a tradičnějšího javorového dřeva, která obsahuje dutinu, přes kterou se napne kůže z ovce nebo zajíce, opatřená ozvučnými otvory. Na kůži stojí uprostřed kobylka, přes kterou je natažena struna z koňských žíní zakončena kolíčkem. I smyčec (zvaný tetiva) měl zcela jinou podobu. Měl tvar polokruhu, byl vyrobený ze zimostřázu (okrasné dřeviny) a materiál, tvořící tón, byl také z koňských žíní.

Jednostrunné housle doprovázejí zpěv týmiž samými tóny, takže výsledek slyšíme v unisonu. Houslista, který se doprovází na dvoustrunné housle, užívá vícehlasu (trojhlasu). Hraje na obě struny a to takovým způsobem, že nižší struna stále drží tentýž tón a druhá struna nám poskytuje melodii. Jedná se tedy o prodlevu na tónice, kterou můžeme nalézt u dud nebo dvojpíšťal (příloha M).

Houslista započne svou hudbu předehrou, ale jakmile zazní zpěv, doprovází se spodními terciemi. Jeho výsledek zní trojhlasně, přičemž terciová dvojice je doprovázená základním tónem. Uvedeme píseň s použitím dvoustrunných houslí:

⁶⁰ Ludvík Kuba: „Cesty za slovanskou písní“, svazek první, Slovanský západ a východ, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1933, strana 143

„Djevojačka“ (lyrická).

157. *Allegro moderato.* Korenica.

Zpěv.

Majko moja, e-to ta-ko,

Dvojstrunné gusle.

Přípěv.

li-jep ti je Jo-vo, ja-ko, a-jaj ni-na ne-ne-na, oj aj ni-na

*) *) nebo

ne-ne-na, sva go-ro ze-le-na. sva go-ro ze-le-na.

4.6.3 Sběr písní bosensko – hercegovských

Tuto cestu vykonal díky dvornímu radovi Kostu Hörmannovi, Charvátovi, což byl zakladatel a tvůrce sarajevského Zemského muzea v Sarajevu.

Úřady mu povolily vstup na území Bosny a Hercegoviny. Úředník, který vyřizoval dokumenty, mu věnoval pár zlatých s podmínkou, že mu Kuba předá každý den v měsíci přepis sebraného materiálu. Opravdu se tak stalo a Kuba v tomtéž roce předal 1125 nápěvů a textů.

Podářilo se mu sestavit a zkompletovat několik písní, ale zastihla ho nečekaná překážka – cholera, která se tu v tuto dobu, rok po roku, objevovala. Ničeho se nezalekl a rozhodl se na své riziko do oblastí zajet. Pohyboval se po nádraží a viděl lidi, kteří z této lokality odjíždějí, procházejí desinfekcí a proto se i Kuba rozhodl neriskovat a

odjel zpět do Sarajeva. „*K četným překážkám při sbírání písní byl jsem nucen jednoho krásného dne přechísti i – cholera*⁶¹....

Sebraný materiál Kuba odborně propracoval ještě za svého studijního pobytu v Paříži v letech 1893 – 1895. Tam začal ukázky harmonizovat ze zápisků a posléze je předváděl na svých vystoupeních. V roce 1895 je vydal tiskem v sarajevském časopise „Nada“.

Připravoval v Paříži sbírku z těchto úprav s názvem: „37 chansons populaires harmonisees pour le chant e tle fortepiano par Louis Kuba“, kterou postupně rozšířil na 60 písní, ale k jejich vydání nedošlo. Publikačně byly vydány až později v Praze roku 1927 ve XII. knize „Slovanstva ve svých zpěvech“.

Opět Paříž se stala místem pro uspořádání písní z Bosny a Hercegoviny a to podle stupnic. Kvůli potížím bylo jeho dílo publikováno jen z části, ale jako ucelený dokument vyšlo v Sarajevu v redakci Cvjetko Rihtmana roku 1984. Tedy necelých 100 let od provedeného sběru a 28 let po autorově smrti. Kuba již v letech 1934 – 1938 původní sarajevské dílo opravil a doplnil podle Bély Bartóka. Toto „bartóvké“ zpracování v roce 1988 vydalo zemědělské družstvo Agrokombinát Slušovice k 125. výročí Kubova narození v 60. výtiscích.

Měl snahu písňový soubor uspořádat. Nedělil písně jako obvykle (na svatební, vojenské atd.), ale z hlediska příbuznosti nářevů.

Co se týče nářevů, ty měly velmi hluboký a vášnivý patos, kterému napomáhala tzv. orientální stupnice (obsahuje dvě zvětšené sekundy) a pak střídání se stupnicí tvrdou. Písně se vyhýbaly chromaticitě⁶² a velice pečlivě zacházely s diatonikou⁶³. Melodie obsahovala řadu ornamentálních prvků a užívala melodie starých stupnic.

⁶¹ Ludvík Kuba: „Cesty za slovanskou písní“, svazek první, Slovanský západ a východ, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1933, strana 214

⁶² Jsou označovány stupnice, rozdělující oktávu na dvanáct stupňů, mezi nimiž je vzdálenost jeden půltón

⁶³ Diatonika má pevné tónové výšky a upouští od variabilních možností řecké chromatiky a enharmoniky, užívaných primárně melodicky. Stupnicové řady v rozsahu jedné oktávy složené z pěti celých tónů a dvou půltónů. Zdroj poznatku čerpán z „Encyklopedického atlasu hudby“ od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

4.6.4 Sběr písní z Dalmácie

Dosud zmíněné sbírky vydal Kuba v letech 1885 – 1893

Pauza mezi písněmi dalmatskými a srbskými se načetla na třicet let! Za té doby se z mladého písničkáře bez peněz stal malíř.

Přesto, když se vrátil z Paříže do Prahy, myšlenka nedokončeného díla ho nenechala klidným. Pokusil se najít pomoc u svých přátel a hudebníků. Předkládal jim i materiály sesbírané v Bosně a Hercegovině a ty byly vždy odmítnuty.

V roce 1922 se Kuba setkal se zpěvačkou Marií Calmou – Veselou. Byla uchváčena Kubovými sběry, které daly podnět pro budoucí spolupráci. Po zastavené činnosti na vydání „Písní srbských“ tato žena okamžitě opatřila pomoc u české akademie věd a umění a dokonce i u T. G. Masaryka, který mu zajistil finanční podporu na dokončení díla. V publikaci L. Kuby „Slovanstvo ve svých zpěvech“, sborníku písní všech slovanských národů s původními texty a českými překlady, vzdává hold prezidentu Masarykovi za podporu: „*Vzdávám tímto radostný dík panu prezidentovi republiky za velkomyslnou pomoc, bez níž by toto dílo nebylo dočkalo úplného vydání.*“⁶⁴. V pozdější době vyšly zbývající čtyři svazky jihoslovanských písní.

Setkal se s dvojitým druhem dalmatské písně. Byly to písně městske a vesnické. Městské byly ovlivněny italskými melodiemi. Kuba byl v údivu, když viděl, že vesničtí občané přímo pohrdají melodicko-rytmickou zpěvnou písní. Písně se totiž neshodovaly s jejich způsobem života.

Zpěv se tu často podobá vzlykotu či pláči. Ve vsích není slyšet radost, která by byla vyjádřena hudbou, veselím. Svou radost zdůrazňují gesty a mimikou celého těla. Při putování Kuba slyšel sólové zpěváky, kteří ve svých písních používali ozdobné tvary, jako jsou trylky⁶⁵ a jiné zvláštnosti. Městskou píseň Kuba slýchal častěji a to ve sborech mužských i ženských, nebo ve dvojzpěvech. Zpívali si ve dne při práci anebo večer pro radost.

Písně z této lokality nejsou bohaté na hudební nástroje. Ve městech vymizely a ve vesnicích objevil pouze několik: gusle (housle), dudy, vijalo a píšťaly. Houslista, který hraje na jednostrunné housle, předává hudbu druhým, kteří ho pečlivě poslouchají.

⁶⁴ Napsáno v doslovu

⁶⁵ Jedná se o rychlé střídání dvou tónů, které jsou v sekundovém odstupu

Dudák si hraje sám pro sebe jako pastýř na píšťalu nebo sedlák na vijalo. I při muzice je tu snaha o spojení se zpěváky a tanečníky.

Dalmatská hudba je dvojhlasá. Píšťala tu zaujímá pozici nejhranějšího hudebního nástroje. Jsou k vidění i jejich zajímavější druhy lišící se tvarem i zvukem a ty se nazývají dvogrice. Vijalo nebo také lirica patří mezi trojstrunné nástroje s délkou půl metru, které se drží levou rukou a tahem smyčce se přejíždí po strunách a tímto vzniká tón. Vytvořený tón nám připomíná barvu dud.

Pobyt zde i sběry písní přinesly Kubovy očekávání a byl rád, že mohl spatřit toto malebné jaderské zákoutí.

4.6.5 Sběr písní bulharských

Bulharskem procestoval poprvé v létě roku 1894. V Paříži ukončil svůj pobyt a za pomoci a podpory ruské Akademie nauk (příloha N), která mu byla nápomocná ve finanční podpoře, sesbíral písně v sofijském, tatar – pazardžickém a plovdivském okolí. Počátky a vznik Bulharska můžeme přičíst k tatarskému kmeni Bulharů.

Písně, které jsou v knize od L. Kuby „Slovanstvo ve svých zpěvech“, Písně bulharské, obsaženy patří mezi původní zápisky vytvořené v roce 1894 v okolí Sofie a roku 1928 v Rodopách.

K této již zmiňované publikaci patří jako předchůdce kniha písní makedonských. Co bylo napsáno již o písních makedonských, je možné spatřit i zde. Chce ale poukázat na celý Balkán a určit zde postavení bulharské písně v jednoduché formě vyjádření. Bulharská píseň náleží k vnitrozemskému jihoslovanskému lidu svými jednohlasými staccatovými (nota proti slabice), legatovými (zpívá se několik tónů na jednu slabiku) styly.

Kuba zde spatřil tři typy: staccatový, legatový a přechodný. Vícehlasý sbor se nevyskytuje a jen zřídka je zde k dispozici chromatický dvojzpěv, který Kuba objevil v dinárských Alpách a za podpory velkých sekund (užívaný v protaženém závěru) nazval dvojzpěv sekundový.

Při všech rozmanitostech a zvláštnostech vládne na slovanském Balkáně zvláštní jednolitost dvojího typu. Prvním rysem jsou společné nápěvy, které patří mezi majetek venkovských, selských lidí s prostou formou, metrikou i rytмикou, pracující pouze s osminami a čtvrtkami a jsou výhradně staccatové. Jsou vhodné k tanci a při obřadech.

Dále se tu objevuje jednota, která svědčí o cítění slovanského lidu, což je dáno povahou textů chorvatsko-srbsko-bulharských. Jsou spojeny společným rázem, neboť myšlenková a slovní krása písní z jižního Slovanska nemůže existovat bez působení na jihoslovanského pěvce i co se týče hudební stránky. Ovšem nezůstaly bez povšimnutí rozdíly týkající se přírody, politiky, náboženství i dějin, které působily na rozvoj krajových zvláštností po všech stránkách a zvláště v hudbě.

Kuba byl přesvědčen, že rytmika bulharských písní je těžko zpřístupnitelná a proto se jí ve svých pracích moc nezabýval. Netrvalo příliš dlouho a díky bulharským sběratelům se k ní s úctou vrátil. Při druhé návštěvě Bulharska v roce 1928 k 46 písním přidal dalších 23. Na písních je velmi cítit velký vliv okolních sousedních národů i států, ale největší působení patří Orientu⁶⁶.

Proto se bulharský zpěv stejně jako makedonský liší od jiných jihoslovanských písní bohatší a složitější metrikou a rytmikou. Objevuje se zde i taktová různorodost, která přechází až k nepravidelnosti. Označované takty se proto složitě určují zlomky a rytmus je pro Západoevropany těžko pochopitelný. Zvláštní místo zde mají legatové fráze obohaceny staccatem. Písně jsou zdobeny fioriturami, které mají své obměny.

Oslovil ho Dr. Iv. D. Šišmanov⁶⁷, aby Kuba napsal pro jeho Sborník své poznatky o bulharské písni. Neodvážil se psát o stránce metro-rytmické, jelikož některé nápěvy unikly jeho deníku z důvodu určitých indispozic v rozluštění písma. Pro tyto účely se našli badatelé, kteří byli kompetentní pro tuto činnost. Ti znali předem danou látku i rytmus jim byl blízký od mládí. Byli to tito: Dobri Christov⁶⁸ a Vasil Stoin⁶⁹. Oba představitelé vystihují daný problém se zvláštnostmi zpěvu a obeznámili Kubu s tím, že slovanský kmen byl silně ovládnutý Asiaty. Kuba měl ten dojem, že je to blízké Orientu vůbec, který zde měl své uplatnění.

Již několikrát zmíněná Kubova publikace „Písně bulharské“ z překladu Jana Hudce má v celém souboru „Slovanstva“ klíčové postavení. Završuje melografické dílo

⁶⁶ Je termín tradičně používaný k označení zemí Blízkého, Středního a Dálného východu. Čerpáno z webové adresy: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Orient>

⁶⁷ Tehdejší odborový přednosta v ministerstvu osvěty

⁶⁸ U nás známý jako Dvořákův žák. Byl skladatel, sborníkem a teoretik. Klasik bulharské hudby. Zdroj informací: <http://leccos.com/index.php/clanky/christov-,dobri>

⁶⁹ Sběratel písní a spisovatel, který vytvořil knihu „Metrika a rytmika bulharských písní“. Jako středoškolský profesor se intenzivně věnoval sběru lidových písní. Čerpáno z webové adresy: <http://na.nul.k.cz/1984/1/Nr.html>

a naplňuje cíl, který si jako mladý, nezkušený mladík vytvořil a je svým způsobem doslov.

5. Odkaz Ludvíka Kuby

Sběr písní národů slovanských byl pro L. Kubu celoživotním zájmem i posláním. Ačkoli na počátku stál určitý finanční záměr, postupem času šlo víc a víc o skutečné zmapování a zachycení slovanské lidové písně.

Svou činností navázal na práci velkých sběratelů, jako byl Karel Jaromír Erben a Ladislav Čelakovský. S dalšími sběrateli spolupracoval na třídění materiálu.

Patřil ke generaci pracující na obrození národa. Jeho sbírky písní přispívaly k seznámení Čechů s dalšími slovanskými etniky.

Jak hluboce byl lidovou písní osloven, dokazuje jeho snaha vydat ucelené dílo. Zápisníky z cest kompletně odráží široký záběr dané lokality. Vedle popisu cesty se jedná o náčrtky krajiny, krojů, tradičních řemeslných výrobků a v neposlední řadě zápisy melodií a zvláštnosti hudebních projevů lidových muzikantů.

L. Kuba byl velmi vnímavý divák i posluchač. Způsob jeho práce, na jejímž konci byly sborníky slovanských písní, je pro dnešní generaci velkou výzvou. S trpělivostí sobě vlastní překonával jednotlivé překážky. Díky němu se dodnes zachovaly melodie a rytmy, které by jistě byly zapomenuty.

6. Analýza typů lidových písní v určitých oblastech

Zde budeme sledovat Kubu, jako harmonizátora a upravovatele lidových písní. Tento vývoj nebyl uskutečněn zcela spontánně.

Na varhanické škole se učil harmonizaci. Mnohokrát jsme upozornili na rozvinutí jeho nadání v celém rozpětí výtvarného umění. To však odvádí pozornost od jeho získání úspěchu ve skladatelském oboru. On nikdy nepřekročil oblast upravovatele písní.

Nyní se zmíníme o základních upravovatelských zákonech. Cílem úprav je hlubší podtext hudebního obrazu, který je sdělován prostřednictvím písně a jeho zvláštnostmi a rysy. Jsou to také vlastní typické nápěvy a nálady písně. Úpravou v písni objevujeme její skrytou dokonalost, krásu bez jakéhokoli přikrášlování. Úpravy písní jsou přímo otázkou skladatele, jeho nadání, uměleckého vkusu, interpretace.

Úpravou národní písně dosahujeme jednak harmonizací nápěvu a to díky stylizaci v oblasti nástrojové nebo sborové (vokální) a jednak vystižením charakteristiky v hudbě. Tato charakteristika se vyznačuje stylem písně, který slouží jako harmonizační jednotka k dosažení typičnosti hudebního obrazu ve spojitosti s intonací.

Úpravy písní jsou dokladem regionálních intonačních stylů. Upravovatel může např. ruskou polku z oblasti Ostravy intonovat více „po moravsku“ s výraznými posuvnými tóny než se základními církevními oblastmi harmonie nebo „po slovensku“, kde jsou zdůrazněny mollové harmonie a uplatnění lydických zvětšených kvart. V oblasti Chodska se vyznačují dudácké mezihry.

Kuba se orientuje na tři typy upravovatelské činnosti a to na úpravy sborové, pro sólový hlas s průvodem a nejčastěji klavírní úpravy, aby si milovník píseň mohl nejen zazpívat, ale i zahrát na klavír. Proto skoro všechny písně české, moravské i slovenské jsou upraveny pro hru na klavír. Sám Kuba se nevyhýbá technicky náročnějším úpravám, které vyžadují značné zkušenosti.

U písní pro sólový hlas s doprovodem klavíru, které jsou obsaženy ve „Slovanstvu“, užívá krátkých úvodů a dohrávek. Tyto úpravy jsou citlivé, vynalézavé, svěží a osobité.

Ve „Zpěvech lidu československého“ je toto rozdělení úprav:

TABULKA Č. 1

	České	Moravské	Slovenské	Dodatek	Celkem
Čtyřhlas	25	17	20	7	69
Klavírní sólo	14	19	13	2	48
Klavírní zpěv	3	5	6		14
Trojhlas	9	9	5		23
Celkem	51	50	44	9	154

Co se týče klavírní stylizace, Kuba užíval několik způsobů: Příznávkového s akordickými dorazy na lehkých dobách, někdy harmonizuje v chorálním stylu co nota to akord, ale většinou se snaží využívat osminového a šestnáctinového pohybu v různých hlasech v postupujícím se base. Klavírní průvod byl založen na trojhlasu s paralelním dvojhlasem v pravé ruce. Ukázka je použita z písně: „Teče voda, teče“ z Písní českých, dílu I., část 1.

OBRÁZEK Č. 7



Kuba si pohrává s akordy a jejich rozklady v levé ruce. Úryvek je použit z Písní slovinských, č. 15: „Vyplavala lodička“

OBRÁZEK č. 8



U Kubových děl spatříme značné technické nároky:

OBRÁZEK č. 9



Proto u něj najdeme značnou nesourodost úprav. Ta se později vyrovnala, když v úpravách používal rysy charakteristicky obsahové. Pro tento rys užíval basové figury, jak můžeme vidět v písni „Měl jsem hezkou milou“, kdy se v mezivěťě úpravy pro klavír charakterizuje verš „vyskočím si na koníčka“:

OBRÁZEK Č. 10

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part consists of two staves. The upper staff is marked "rychleji." and has dynamic markings "p" and "f". The lower staff has the lyrics "vy-sko-čím si na ko-níčka a po-je-du". Below this is a vocal line with the lyrics "do mě-stečka, na-mlu-vím si ji-nou." and a first movement marking "I. pohyb." above it. The piano accompaniment features a prominent bass line with eighth-note patterns.

Nyní si ukážeme píseň „Což ten slavíček“, ve které si ukážeme několik harmonizací od Martinovského⁷⁰, Maláta⁷¹ a Kuby. Vidíme tu rozdílnost v pojetí charakteristiky u jednotlivých hudebníků. Skladatelé používali číslovaný bas:

OBRÁZEK Č. 11

The image displays a musical score for the song "Což ten slavíček". It features a vocal line at the top and three different bass line harmonizations below it, labeled "Mart.", "Ml. PV/71", and "L K". Each bass line includes numbered fingerings (e.g., 7, 4, 6, 5, 3, 2, 3, 4, 5, 6, 7) and accidentals (sharps and flats) to indicate the specific harmonic treatment. The score is presented in two systems, with the second system showing a continuation of the bass lines and a separate treble clef staff for the "Ml." and "L K" versions.

⁷⁰ Sběratel lidových písní, nakladatel. Současně vydával s Erbenem. Svou činnost mu nakladatel vydávali s velkým zpožděním a tak se toho ujal a tím mu pomohl K. J. Erben. Poznátky poskytl emeritní ředitel p. Ladislav Staněk

⁷¹ Byl hudební pedagog a působil jako řídící na městské škole. Jeho práce směřovala ke skládání a sběru písní. Zdroj informací čerpán z webové adresy: http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Malát

Je pravdou, že Kuba ve „Slovanstvu“ značně pokročil v technice týkajících se sborových úprav od svých „Zpěvů lidu československého“, zůstává i nadále jako užitek pro studentské účely. Užívá monosylabičné techniky, co nota to slabika, někdy i co slabika to akord. Nebyl by to Janáček, který by písně „Každý se nám diví“, nebo „Plakala, želela“ nezkritizoval. Druhá píseň působí lyričností:

OBRÁZEK Č. 12

Žalně. Z Budějovicka.

p Každý se nám di-ví, kdo nás spo-lu vi-dí, kam je se ta na-še lás-ka dě-la?
Trojzpěv.

pp zmíravě.

O-deš-la pryč, ne-fek-la nic, za ho-ry, za le-sy za-le-tě-la.

O — deš-la pryč, ne — fek-la nic,

OBRÁZEK Č. 13

96. Plakala, želela.
(Erben.) Z Kralovská a Hradecká.

Ždřelivě, něžně.

Soprán.
Alt.

p Pla-ka-la, -že-le-la, když pra-la ša-ty, Proč plá-češ,
že jest ji u-to-nul pr-stý-nek zla-tý.

Tenor.
Bas.

pp

na-ří-káš pro pr-sten zla-tý? však musíš o-pu-stit ro-di-če ta-ky.

Kuba upravil 9 ženských, 78 mužských a 28 smíšených čtyřhlasých sborů. Jako doložku podáváme číselný přehled, který jsme použili ze strany 304 v knize Josefa Stanislava: „Ludvík Kuba. Zakladatel slovanské hudební folkloristiky“, Praha 1963:

TABULKA č. 2

Národ	Počet celkem	Klav.	Kl. a Zp.	Celkem	Trojhlas	Žen.	Muž.	Sm.	Celkem
České	128	127	19	146	16	2	26	10	54
Moravské	157	157	25	182	2	1	26	11	58
Slovenské	143	141	15	156	20	6	26	7	59
Celkem	428	425	59	484	56	9	78	28	171

Pokud se nám zdá, že Kubovo skladby jsou primitivní, zcela se pleteme. Užívá v nich chromatiku, imitační práci při vedení hlasů. U písni „Žezulička kuká“ si povšimneme bručivého basu i jeho přerušení v mezivěť. Laškovnost stylizovaná ve sboru je prostá, nikoli však primitivní:

OBRÁZEK č. 14

Velmi dobře si Kuba počíná v klavírní charakteristice tanečního rytmu u harmonizování písní. Kuba zde ostře ale citlivě zdůrazňuje taneční rytmus. Změnou taneční charakteristiky charakterizuje i náladu textu. Jako příklad uvádíme několik rozdílných prací od Martinovského, Kuby, Maláta⁷², Weise. První příklad pochází se sbírky od Martinovského, roku 1845 ze strany 238. Druhá ukázka je Kubův příklad z roku 1881 ze Zpěvů českoslovanského lidu, č. 14. Další ukázka opět připadá Kubovi z roku 1885 v Písních českých č. 41. Malát je předposlední příklad z roku 1888 a konečně poslední ukázka, která patří Weisovi z roku 1895.

Jedná se o taneční písně. U Martinovského s nádechem mazurky, u Kuby a Maláta přechází v houpavou sousedskou a Weisova ukázka obsahuje rytmus valčíku. Můžeme na těchto ukázkách vidět snahu všech o ulehčení intonace směřující ke zpěvákovi. Weis zvýrazňuje hudební stránku díky protimelodie v sopránu:

OBRÁZEK Č. 15

Sly-šel jsem vi-děl jsem ko-nič-ky řej-ta - ti ko-nič-ky řej-ta - ti. atd.
EM 1845 str. 238

LK 1881 ZČL /14 atd.

⁷² Sběratel jihočeských písní. Poznátky poskytl emeritní ředitel p. Ladislav Staněk

The image displays three staves of musical notation for piano, each with a title and the abbreviation 'atd.' (and so on) indicating a continuation of the piece. All three pieces are in 3/4 time and A major.

- Top staff:** L. Kuba (1884-8) PČ 41. The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.
- Middle staff:** J. Malár 1888. The right hand has a more active melody with eighth notes and chords, and the left hand plays a steady bass line.
- Bottom staff:** K. Weis (1895). The right hand has a simple melody with quarter and eighth notes, and the left hand features a more complex accompaniment with chords and eighth notes.

Kuba využívá tónomalebné charakteristiky i psychické zvýraznění obsahu textu jako v písni „Když jsem šel od milý“ uložené v Písních českých, č. 65:

OBRÁZEK č. 17

65. Když jsem šel od milý.

(Erben.)

Pohyb „Sousedské“.

Tenor
nebo
soprán.

z Klavírovka.

Když jsem šel od mi - lý, pě - kně mi

Pohyb „Sousedské“.

Klavír.

Ped. *p* — * Ped. *p* * Ped. — *

trou - bi - li, ku - ka - čka na bu - ku za - ku - ka - la:

Ped. — * Ped. * Ped. — * Ped. *

ku - ka - čka ku - ka - la, má mi - lá pla - ka - la, že so - bě

p Ped. *

Je - ní - čka ros - hněva - la.

Ped. * *mf* rychleji

mf *f* *Ped.* * *f* *f*

Jeníčku můj milej!
 proto se nehávej,
 že jsem já na tebou
 nevyšla ven;
 proto se nehávej,
 příčinu nehledej:
 jest-li se ti líbím,
 jen si mě vem.

V roce 1842 K. J. Erben započal s vydáváním nápěvů u svých Prostonárodních písní. Současně probíhaly úpravy ve sborové partituru. I klasikové českého hudebního světa Smetana, Dvořák i Fibich vycházeli ve své tvorbě harmonizováním lidových písniček. Příklad: Smetana v Českých tancích, Dvořák a jeho Moravské dvojzpěvy. I V. Novák a Janáček se zabývali harmonizací národních písní a oba si v nich utvářeli své osobité styly. Novák spíše okouzila bojovnost zbojnických písní s motorikou lidové tanečnosti, Janáček zase dramatickou životní lidí v tancích i písních.

Když vyšly první svazky „Slovanstva“ od L. Kuby, vzbudily zájem. Je zajímavé, že hned roku 1886 – 1887 dílo kritizoval Janáček velmi příznivě: „*Proto vyznáváme rádi hlavní zásluhu sborníku „Slovanstvo ve svých zpěvech“, že napomáhá raziti cestu příští slovenské hudbě. Chyby, i když mnohdy věcné, přece nepadají tak na váhu*“⁷³.

Na začátcích v cestovatelské činnosti byl Kuba rozhodnutý, že bude přepracovávat a upravovat jednotlivé písně z oblastí, které navštívil. Byl seznámen s tím, že pokud se chce seznámit s lidovou písní z daného kraje, musí nejprve poznat lid, jejich zvyklosti a kulturu. V závěru chtěl předat zušlechtěnou píseň lidu celého národa a harmonizací písní slovanských chtěl přispět k zesílení spojenosti mezi slovanskými národy. Kuba chtěl úpravou písní objevit jejich vnitřní krásu, aniž by do nich jakkoli zasahoval a upravoval.

6.1 Analýza u českých a moravských písní

Jak jsme zmínili na počátku této práce, tak Kuba započal své harmonizování u českých a moravských písní za svých studentských dob v učitelském ústavu v Kutné Hoře, kde je seznámen v první řadě s písní českou a nabývá zde i turistických i národopisných zkušeností v Čechách. Ve své upravovatelské práci v Kutné Hoře začíná samozřejmě českou a moravskou písní postupně se přidávají písně slovanské (pod čáru uvést: Jednalo se o zpěvy československého lidu. V minulém století se Čechům, Moravanům a Slovákům říkalo jednotně Čechoslované. Podle toho pak vznikla Československá národopisná společnost). V Kutné Hoře vyšel sborník „Zpěvy lidu československého“, který obsahuje 131 folklórních textů. Byly zde uvedeny příklady velmi jednoduchých harmonických zpracování. Jako je to u písně „Měla jsem holoubka“:

⁷³ L. Janáček, Posudek o „Slovanstvu ve svých zpěvech“, který vyšel v Hlídce literární v roce 1886 a 1887

OBRÁZEK Č. 19

MŔ LA JSEM HO - LOUB KA VTRU HLE ZAV - ŘE - NĚ HO

This musical score is for the song 'Měla jsem holoubka' from the collection 'ZČL Verš 1 + 2 = 3 + 4'. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: 'MĚ LA JSEM HO - LOUB KA VTRU HLE ZAV - ŘE - NĚ HO'. The score shows a simple harmonic structure with a mix of quarter and eighth notes.

Ale v Písniích českých „Slovanstva“ můžeme spatřit zdokonalení, které se týká techniky, vedení hlasů a snaha o nesterjnost při opakování. Píseň má přinést něco nového. Př. u stejné písně „Měla jsem holoubka“:

OBRÁZEK Č. 20

MĚ - LA JSEM HO - LOUB - KA VTRU - HLE ZAV - ŘE - NĚ - HO,

This musical score is for the same song 'Měla jsem holoubka' but from a different version, 'Verš 3 + 4'. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: 'MĚ - LA JSEM HO - LOUB - KA VTRU - HLE ZAV - ŘE - NĚ - HO,'. The score shows a more complex harmonic structure with a mix of quarter and eighth notes, and a different melodic line compared to the first version.

Je patrné, že Kuba používá v ZČL (Zpěvech československého lidu) primitivní harmonizaci, ale ve „Slovanstvu“ sahá po zajímavém vedení hlasů a snaží se jednotlivé fráze při opakování stejně harmonizovat, aby přinášely nový materiál. On neprodlužuje platnost harmonických funkcí do následného taktu, ale pokud je to možné, mění funkce i v rozmezí taktu.

Někdy se mu přihodí, že v rámci jednoho taktu vyčerpá případné funkce a v posledním akordu musí vyjít z harmonie taktu následujícího, jako je to u písně „Dala jsi mně šáteček“:

OBRÁZEK Č. 21



The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. Dynamic markings *p*, *mf*, and *f* are placed above the bass staff. The lyrics are written below the bass staff: "jako bych byl nákej ka-ra-báč-ník, ka-ra-báč-ník:". The score shows a sequence of chords and melodic lines across several measures.

V harmonii nás mnohdy překvapí jeho zvláštní negramotnost v použití hudební stylizace. Buď použije harmonickou funkci k melodickým tónům, které byly už podloženy jinou funkcí, nebo užívá falešně znějících příznávek, jak je tomu v písni „Až já budu nade dvorem“. Na konci písně uvádíme Janáčkovu opravu, který by doporučoval rozvod falešné sekundy (*fis* – *g* do *e* – *g*) a tento způsob rozvodu nazývá „smír“. Janáček se oproti Kubovi zabýval jen několika takty. Podle nás je tato Kubova harmonizace protipólem dnešního „antiromantického“ názoru na harmonizaci lidové písně:

OBRÁZEK Č. 22

Musical score for the song "Pastorela". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system has the title "Pastorela" and the lyrics "AZ já bu-du na-de dvo-rem, po-de dvo-rem vo-rá- vat,". The second system has the lyrics "bu-dou na mě hez-ky hol-ky čer-no-vo-ky vo-lá- vat". The third system has the lyrics "Inč" and "Ist". The score is in G major and 2/4 time.

V harmonizaci písně „Jsem, jsem z Rakovníka“, můžeme polemizovat o tom, zda má pravdu Janáček, či Kuba. První úryvek je Kubovo zpracování, díl b) patří Janáčkově úpravě a díl c) naznačuje prodlevu na g v tenoru v prvním taktu. Tuto píseň můžeme najít v Písních českých pod číslem 69:

OBRÁZEK Č. 23

Musical score for the song "LK PČ 69". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is labeled "LK PČ 69". The second system is labeled "b) Inč". The third system is labeled "c)". The score is in G major and 2/4 time.

Také u ukázky „Co to máš má milá“ nacházíme určité hranatosti, které nejsou tak zásadní, až na paralelní oktávy ve 4. taktu. Píseň je použita z Písní českých, č. 56:

OBRÁZEK č. 24



Pokud se řádně dodržuje harmonický plán, Kuba si potrpí na střídání basu jedné funkce s příznávkou druhé funkce. Tudiž vznikají paralelně sestupující septakordy.

Můžeme to spatřit u písně „Strejček Nimra“. Úryvek pochází z Písní českých, č. 97:

OBRÁZEK č. 25



Co se týče chybného vedení hlasu, které Kubovi Janáček vytýká, je patrné, že z dvouletého studia na varhanické škole si Kuba nemohl odnést tolik poznatků a smysl pro harmonickou čistotu, ke které je potřeba více času. Proto vidíme chybné paralely jako u písně „Anička konopí močila“, které později přetvořil v čistou harmonii.

První část písně pochází ze Zpěvů československého lidu, č. 4. Pozdější harmonickou úpravu zapsal do Písní českých pod číslem 74:

OBRÁZEK č. 26



OBRÁZEK č. 27



Není pochybu, že s takovými chybnými postupy se nemůžeme setkat již v knihách „Slovanstva“.

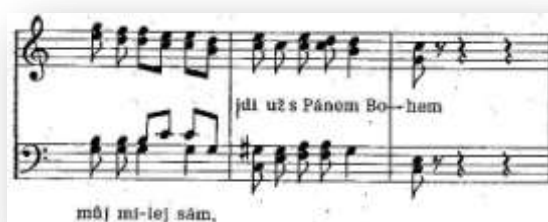
Vedení hlasů se osamostatňuje z paralelismů díky průtahům a průchodům u písně „Jedna hodina“ v harmonizaci L. Kuby. Snaží se odpoutat od paralelismu a to s úspěchem. První ukázka je část písně zapsaná ve Zpěvech československého lidu, č. 3.

Druhou ukázkou písně obsahují Písně české č. 11. Můžeme obě varianty porovnat a posoudit, která harmonizace je přijatelnější:

OBRÁZEK Č. 28



OBRÁZEK Č. 29



nebo

OBRÁZEK Č. 30



OBRÁZEK Č. 31



Tvrde dominanty užívá i jinde a to v moravské písni „Škoda tě synečku“ v úpravě pro zpěv a klavír z Písní moravských s číslem 45.

První dva takty jsou upraveny pro zpěv a zbytek pro klavír:

OBRÁZEK Č. 32



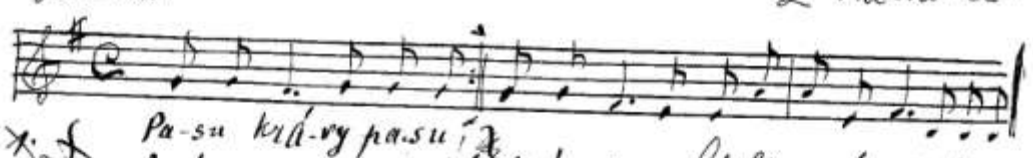
Kuba přehnaně užívá mimotonální dominantu ve „Zpěvech československého lidu“, ale tento svůj odvážný pokus v písních moravských vzal zpět v prospěch ukázněnější harmonie a střídání diatonického závěru s chromatickým.

U písní moravských Kuba využívá takových harmonizací, které se svou harmonií co nejvíce blíží intonaci písní českých. Nalezneme u něho i takové písně, které mají snahu o sblížení se s písní slovenskou.

Jelikož jsme dlouhá léta navštěvovali univerzitní sbor pod vedením doc. Jiřím Fuchsem, uvedeme zde píseň „Pasu krávy, pasu“, která je totožná s písní, jejíž název nese jméno „Kravarky“ od Zdeňka Lukáše, se kterou sbor sklídl ne jeden úspěch. Zde je píseň uvedena v jednohlasé, prostičké podobě s různými doplňky a přepisy.

Moravská
 Z Vlachovic.
 96. Pasu krávy, pasu.
 (M. Sušil, str. 529.)
 Z Vlachovic.

Moderato



1 * *f* Pa-su krá-vy pa-su, a
 A-le ne-vím, kde jsou? Krávy hoze hájím a já se šichajím.

2 * Zajdi, slunce, zajdi
 za zelenú horu
 rády by křavičky
 rády by ke dvoru.

3 3. Křavičky ke dvoru,
 křavičky ke stolu.
 Maměnko, tatínku,
 dajte nám večeři!

Je známo, že pokud chceme vytvořit dvojhlas, použijeme tzv. sladkých tercií, které jsou pro toto vedení dvojjzvuku typické. Ale Kuba se chtěl od těchto tendencí odpoutat. Jeho snaha směřovala k vytvoření barevnější harmonické úpravě a chtěl hudbu oprostít od zastaralosti. Je tudíž zřejmé, že píseň zní zajímavěji. Vznikaly i písně, které se striktně drží pravidel terciového dvojjzvuku, jako je tu u písně „Horo, horo vysoká jsi“. Zde je vidět unikání ze zastaralosti a užívat barvitě harmonické prostředky.

V knize I. Písň české, L. Kuba, sešit 2 – 3 je tato píseň upravena pro čtvero zpěv:

OBRÁZEK Č. 34

14. Horo, horo, vysoká jsi!
(Eiben.)

Roztoužené. *p* *mf*

Čtvero zpěv. Ho - ro, ho - ro, vy - so - ká jsi! má pa - nen - ko, vzdá - le -

ná jsi, vzdá - le - ná jsi za ho - ra - ma, va - dne láska me - zi -

ná - ma, vzdálená jsi za hora - ma, va - dne láska me - zi ná - ma.

Vadne, vadne, až uvadne!
není v světě pro mne žádné,
není žádné potěšení
pro mne více k nalezení!

V knize od L. Kuby „Slovanstvo ve svých zpěvech“, sborník národních a znárodnělých (významných) písní všech slovanských národů, Kutná Hora 1884, kniha 1. Písň české, jsou obsaženy písně lidové i národní. Jsou to písně prošlé úpravami určeny pro čtvero zpěv nebo zpěv s klavírem.

Text obsahuje písně české, moravské a slovenské a všude je poznamenán originální překlad. Touto publikací chtěl Kuba seznámit lid s jazykem slovanským touto příjemnou cestou.

U každé písně je napsáno, ze které sbírky je vzata a ze které krajiny pochází. U znárodnělých písní bude určený básník, skladatel a popřípadě i její dějinný osud.

Při cestě na Chodsko v roce 1893 podává svůj příspěvek k poznání české písně. Celkový počet sesbíraných nápěvů na Chodsku dosáhl úctihodného čísla 502 s ještě větším počtem textů a 60 ukázek lidové nástrojové hudby. Na Chodsku je nástrojová muzika složena z dud, klarinetů a houslí. V knize od Josefa Stanislava: „Ludvík Kuba. Zakladatel slovanské hudební folkloristiky“, Praha 1963 je popsána hra na dudy a jejich problematika při způsobu hraní při legatu a staccatu:

OBRÁZEK Č. 35

The image shows a musical score for a piece titled "V. Luženi". It consists of five staves. The top staff is the vocal line (Zpěv) with the lyrics: "Za - hra - je - te mně „ná - ho - ru“, to z Lu - že - nic jed - no - mu, má panenka". Below the vocal line are three instrumental staves: Clarinet (Klarinet), Housle (Violin), and Dudy (Baglamas). The Clarinet and Housle parts feature staccato notes and trills (tr). The Dudy part is written in a lower register with a bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in 2/4 time and G major.

Kuba se tu snažil zdůraznit staccato tečkami v houslích a klarinetu. Chodské dudy vždy zní společně s nápěvem.

Vytvořil doklad o udržovaném lidovém vedení paralelních hlasů, které pracují v paralelních kvintách, kvartách a septimách. Tím poukazuje na vzdálenost od řádu a svobodu a rozmanitost v tvorbě, když zachovává typické obraty a intonaci.

Pokud obdivujeme jeho dokumentárnost, musíme brát na zřetel, že přímý zápis se konal zkratkovitě někdy až nesrozumitelně. V příloze uvádíme nákresy dud a jeho prvotní zápis (příloha O).

Přesuneme-li se na Domažlicko, lidová hudba se tu objeví ve třech zněních: jako samostatný zpěv, jako zpěv s nástrojovým průvodem a jako samostatná nástrojová hudba, která se vyskytuje jen zřídka, nepočítáme-li dohrávky, které obstarají právě nástroje. I zpěv se vyskytuje ve třech oblastech: jednohlasá píseň s hudebním doprovodem; dvojhlasá píseň, kde nápěv připouští užívání tercií i sext v druhém hlase; trojhlasá píseň, dokonce čtyřhlasá pod vedením školy a pěveckých spolků.

Nástrojová hudba měla zde své obsazení díky klarinetu, houslím, dudám, ale jen tehdy, pokud doprovázela zpěváka. Měla dvojí úlohu: předně musela vytvořit mnohohlasost tím, že se ke klarinestovi přidával houslista tvořící druhý hlas. Dudy, které přibíraly kvintu téměř ke každému tónu nápěvu, nás dovedou k dojmu dvojité prodlevy a to na tónice a dominantě. A za druhé nástroje sloužily jako obohacování hudby a tak se vytvářely různé obměny a tím se docílilo, pokud klarinet s dudami hrály nápěv s variacemi a housle variovaly druhý hlas.

To vše se snažil Kuba zachytit a podle možností postupoval takto: zprvu se vytvořil pouhý nápěv, prostě harmonizovaný, dále se přidávaly variace nápěvu a někdy i dvouhlasou a na závěr se připojovala dohrávka. Lidový orchestr, nebo jak ji značí Kuba „malá muzika“ byla zdrojem pravého domácího muzicírování a „velká“ nebo také městská hudba přinášela do vsí materiál mezinárodní na úkor posměchu učencům, kteří byli zastánci tvrzení, že lidové umění je odpad městského.

Ukázka písně „Zelený kousek“ čili bavorák z „České muziky na Domažlicku“, str. 9:

OBRÁZEK Č. 36

1. Zelený kousek
čili bavorák

Allegro

Klavír

The musical score is written for piano (Klavír) and consists of four systems of music. The first system is in 2/4 time and starts with a treble clef and a bass clef. It features a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *Allegro*. The second system continues in 2/4 time and has a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *senza tempo*. The third system is in 2/4 time and has dynamic markings of *f poco sosten.* and *p a tempo*. The fourth system is in 2/4 time and has dynamic markings of *f* and *p*. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and accents.

Zelené kousky znamenali tance, ve kterém se střídali stodobé takty s lichými podle určitého pravidla, které stanoví stavba nápěvu. Za takt sudý považujeme dvoučtvrťový a lichý značí tak tříosminový. Znamená to, že stodobý takt nemůžeme označit jako čtyřosminový, poněvadž tu stojí dvoudobé takty oproti lehkým a hbitým tříosminovým. Střídá se tu tedy těžká doba s lehkou. Je zajímavé, že u obou případů

jejich osminy nejsou stejné díky časomíře. U čtyřčtvtečních taktů volnějších jsou kratší a u osminových rychlejších jsou naopak delší. Rozdíl není příliš velký, ale toto právě dává nápěvům zajímavost.

Rytmus u slov je spojený s rytmem nápěvů, ale jsou zde výjimky. Rytmus je spjat se slovy, které si vyžádaly takový a ne jiný nápěv. Podle toho se musí řídit při střídání těžkopádných čtvrtčních taktů s lehkými osminovými takty. Objeví se tento úkaz v textu, kde se opakují místa těžší povahy s místy snadno a lehce vyslovitelnými, když si text písně jednoduše předříkáme.

Další píseň, kterou uvedeme, je skladba vícehlasá určená pro klavír. Jmenuje se „Na tom našem oucháčku“. Dokolečka:

OBRÁZEK č. 37

The image shows a musical score for a piece titled "Na tom našem oucháčku". The score is written for piano and includes a vocal line. The tempo is marked "Vivace". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of five systems of music. The first system starts with a piano (p) dynamic and includes a "simile" marking. The second system has a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system has a forte (f) dynamic. The fourth system has a piano (p) dynamic and includes a "Variace" marking. The fifth system is a variation of the previous system. The lyrics are: "Na tom našem oucháčku se-če chla-pec vo-ta-vič-ku, na tom našem oucháčku se-če chla-pec vo-ta-vič-ku; lou-ka su-chá, ko-sa tu-pá, chlapec se-če jen to tu-pá; lou-ka su-chá, ko-sa tu-pá, chlapec se-če jen to tu-pá. Variace".

Dokolečka je označení pro živý tanec tříčtvrtečního taktu, jehož doby mají téměř stejný důraz. Rytmus má podklad noty čtvrt'ové a po ní následuje doba půlová, niko však obráceně. Z toho vyplývá, že těžká doba patří k druhé době, jak to naznačuje text i nápěv. Jedná se o značně používaný typ, který se zachoval v dosti četném počtu (100 – 200). Někteří v tomto okruhu navazují na sousedskou nebo na valčík, což jsou typy tanců. Objevuje se zde přísná dodržení: slabiku proti notě a sekundové postupy. Velkou oblibou je opakování tónu a malý tónový rozsah. Překročí se rozsah kvinty, má to tím pádem větší účinek. Legato (dvě noty na jednu slabiku) se objevuje spíše jako nahodilé a bezvýznamné. Kuba pokládá tyto písně označované „dokolečka“ za jeden z nejstarších typů a útvarů. U slova dokolečka se každému asi vybaví naše známé rčení „do kola“, které ukazuje na dávný a kdysi pěstěný typ společenského tance jakožto souvisí s jihoslovanským kolem, kde tanečníci vytváří veliký kruh. Tance párů se značně lišily s kolečkem, aby se zamezilo podobnosti výrazů: jít do kola a nebo jít do kolečka.

Už kdysi Kuba poukázal na to, že zdařilost textů závisí s jeho stářím. U písní kolečkových přispívá i zvuková stránka textů. Dokazuje se, že tu vzniklo obojí najednou, nápěv i text. Proto písně nemohou být dlouhé.

Jako zajímavost ukazují na užití charakteristiky kolečkových nápěvů v Smetanově Hubičce, kde cupitavá teta Martínka zpívá v kolečkovém duchu. Učinil Smetana záměrně či nevědomky?

V další písni „Po louce chodila“ se objevují variace:

OBRÁZEK Č. 38

The image shows a musical score for the song "Po louce chodila". It consists of five systems of music. The first system is marked "Allegro moderato" and "1. Po lou-ce cho-dí-la, tři vě-noč-ky ví-la,". The piano part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a steady eighth-note accompaniment. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal line with lyrics: "po lou-ce cho-dí-la, tři vě-noč-ky ví-la; je-den so-bě, dru-hý to-bě, tři-ti po-vě-sí-la,". The piano accompaniment remains consistent. The third system introduces a "Variace" section, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a more active accompaniment with slurs and accents. The fourth and fifth systems continue the piano accompaniment with various rhythmic patterns and slurs. The lyrics "je-den so-bě, dru-hý to-bě, tři-ti po-vě-sí-la." are repeated across the systems.

atd.

Nástroje zde měly úlohu doprovodit zpěv, aby jej zesílily, ale nikdy se neopakují, nýbrž hojně obměňují co do rozmanitosti. Píseň obsahuje trylky, fioritury, nárazy a přírazy tóny zkrášlují, ale čtvrté noty dělí v šestnáctinové ozdůbky. I samy variace mohou být obměňovány dalšími variacemi. Kuba nejdříve látku zachytí a uvádí jej v prosté harmonizaci, poté předvedou nástroje variaci a na konci se uvádí předávek, nebo také dohrávka, pokud nějaká je.

Pro nás známá píseň „Na ty louce zelený“ je označována jako polka a vyznačuje se v Kubově sborníku, jako píseň s dvouhlasou variací:

OBRÁZEK Č. 39

The image shows a musical score for the song "Na ty louce zelený" by Kuba. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It is marked "Allegro moderato". The score consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

- System 1:** The vocal line begins with the lyrics "Na ty lou - ce ze - le - ný pa - sou se tam". The piano accompaniment features a simple harmonic accompaniment with quarter notes in the bass and chords in the treble.
- System 2:** The vocal line continues with "ja - lo - ní, pa - se je tam my - slí - ve - ček v kamí - zol - ce ze - le - ný." The piano accompaniment includes dynamic markings like *mf* and *pp*, and a "senza Ped." instruction.
- System 3:** Labeled "8 Dohrávka" (Coda), this system features a more rhythmic piano accompaniment with eighth-note patterns in the treble and bass.
- System 4:** Labeled "8 Variace" (Variation), this system continues the rhythmic piano accompaniment with dynamic markings like *mf* and "senza Ped."
- System 5:** Labeled "Variace", this system shows further variations in the piano accompaniment, including dynamic markings like *p*.

Užívá se zde tvrdé tóniny nápěvů s průvodem druhého hlasu v terciích, které obměňuje se sextami (přehozením hlasu), pokud k tomu svádí nízká poloha zpívané písně. Jelikož nástroje většinou zesilují zpívaný projev, vychází zde zajímavá dueta klarinetu a houslí.

I u písně „Má hubičko šocrličko!“ se objevují variace, které vynikají rozmanitostí a bohatostí, rozvádějí cantus firmus (latinské označení pro „stálý zpěv“). Jedná se o základní předem daný hlas ve středověké vícehlasé skladbě. Je označován jako hlavní hlas. Informace získány z „Encyklopedického atlasu hudby“ od Ulricha Michelse, Praha 2000), kterým se stává prostý nápěv ze čtvrt'ových not:

OBRÁZEK č. 40

The image shows a musical score for the piece "Má hubičko šocrličko!". The score is written for piano and includes a vocal line. The tempo is marked "Allegro vivo". The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score consists of five systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The lyrics are: "Má hu - bič - ko, šo - cr - lič - ko, to je vše - cho pro te - be, má hu - bič - ko, šo - cr - lič - ko, to je vše - cho pro te - be, ie fá mu - sím na - lá - ma - tí se - dum sá - hú ka - me - se - dum sá - hú ka - me - ne, ie fá mu - sím na - lá - ma - tí se - dum sá - hú ka - me - se - dum sá - hú ka - me - ne."

Skupina osmin dosahuje vtipného střídání se s legaty a staccaty. Skotačivé šibalství je uvedeno jednoduchostí a unisonem, jak to ukazují takty 14. a 15 ve variaci.

Označením písně „nahoru“ v písni „Zahrajte mně „nahoru“! není příslovečné určení místa, ale označením druhu písně:

OBRÁZEK Č. 41

The image shows a musical score for a piece titled "Zahrajte mně „nahoru“". The score is written for piano and voice, in the key of D major and 2/4 time. It is divided into several sections:

- Allegro:** The first section, marked "Allegro", features a piano accompaniment of eighth notes in the bass clef and a vocal line in the treble clef. The lyrics are: "Za-hraj-te mně „na-ho-ru“ to z Lu-še-nic jed-no-mu,".
- Second system:** The piano accompaniment continues with eighth notes, and the vocal line has lyrics: "za-hraj-te mně „na-ho-ru“ to z Lu-še-nic jed-no-mu, má pa-nen-ka šel-ma vel-ká,".
- Third system:** The piano accompaniment continues with eighth notes, and the vocal line has lyrics: "já ta-ko-vej ne-bu-du, má pa-nen-ka šel-ma vel-ká, já ta-ko-vej ne-bu-du,".
- Variace:** The fourth section, marked "Variace", features a piano accompaniment of eighth notes in the bass clef and a vocal line in the treble clef. The tempo is marked "mf".
- Fifth system:** The piano accompaniment continues with eighth notes, and the vocal line has lyrics: "já ta-ko-vej ne-bu-du, má pa-nen-ka šel-ma vel-ká, já ta-ko-vej ne-bu-du,".

The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The piece concludes with a final chord in the piano part.

H. m. 968

Označení „Tuš“ znamená žízeň a jedná se bujarý popěvek, který přichází po tanci. Až hudba umlkne, páry se tlesknou do dlaní, hoch dojde pro pivo a podá sklenici i své tanečnici. Pak si poručí muzikantům, co mají zahrát a když spustí tóny, děvčata vlají šátky a procházejí se s chlapci za ruce volně, ale rozdováděně. O tom pojednává i další píseň „Že to pivo nedopiju“:

OBRÁZEK Č. 42

11. Že to pivo nedopiju

Tuš

Allegro vivo

Že to pí - vo ne - do - pí - ju, že to pí - vo do - pí - ju,

že to pí - vo ne - do - pí - ju, že to pí - vo do - pí - ju.

Že ten dřábá - nek vo ten trá - nek, že ten dřábá - nek roz - bí - ju,

že ten dřábá - nek vo ten trá - nek, že ten dřábá - nek roz - bí - ju.

Poslední uvedenou písní je „Červená růžičko“:

OBRÁZEK Č. 43

27. Červená růžičko
Nahoru

Andante

1. Čer-ve-ná rů-ží-čko, čer-ve-ná rů-ží-čko, čer-ve-ná rů-ží-čko,
co se ne-ros-ví-jí, co se ne-ros-ví-jí?

Dal Segno *Fine*

2. Proč ty k nám Janků, / Proč ty k nám nechodíš?
3. Kádyž já k vám chodil, / Šťy by si plakala,
4. Červeným šálkem, / Oči utírala

Je velice podobná textem známější české lidové písni „Červená růžičko, rozvíjej se“.

Tato píseň je u nás velmi rozšířená svým známým nápěvem a na Chodsku je zpívána, jak dokazuje Jindřichův Chodský zpěvník, s jinými nápěvy. Kuba zde užívá tento nápěv, ne v důsledku jeho obliby, ale proto, že se v Jindřichově sbírce nenachází. Kuba se tu přiznává, že onen populární nápěv mu byl vždy jako „nečeský“ odpudivý. Nápěv je sám sobě nečeský už svým předtaktím a rozporu mezi přízvukem a délkami slov a nápěvu a umělým přechodem do dominanty v druhé polovině. Nápěv má zřejmě mezinárodní povahu. Je přesvědčen, že píseň obsahuje určitou násilnost, jakou byl český text určen. Hned na počátku se na lehkou dobu předtaktí klade těžká doba první slabiky (*čer-*), druhé lehké slabice je vnučována těžká doba z prvního taktu, při čemž se slabika nechtíc prodlužuje (*vé-*), aby na to třetí dlouhá slabika byla nepřirozeně zkrácena (*na-*).

I Kuba se přiznal, že něčeho podobného se dopustil i on a to v roce 1894, když byl v Paříži a seznamoval tam naše písně.

V prvních Kubových raných moravských skladbách pro sólo a zpěv s doprovodem klavíru je značná jeho snaha v klavírní partituře vytvářet samostatný melodický protihlas, se kterým Kuba zajímavě pracuje. Kuba od tohoto principu upouští v druhé polovině českých, moravských i slovenských písní a v doprovodu se snaží spíše zesilovat nápěv.

6.2 Analýza u slovenských písní

Kuba zde začínal nejen sbírat ale i harmonizovat písně. Zjistil při svých prvních cestách, že zde se vyskytovali i jiní sběratelé, kteří písně harmonizovali. Patřili sem Štefan Fajnor a Miroslav Francisci, kteří budou uváděni v některých příkladech pro srovnání. Kuba si jejich práce velice cenil, jelikož věděl, že sesbírat písně a zharmonizovat nebyl žádný med. Kuba se Slovensku proto moc nevěnoval, oproti jiným zemím. Upravené písně obsahovaly rysy cikánských interpretací písní slovenských. U Kubovy se tyto rysy neobjevovaly, jelikož šel svou vlastní cestou. Jen občas ve svých sběrech využil cimbálových harmonizací, aniž by považoval cimbál spjatý s lidovou písní.

Informace byly poskytnuty z knihy od Josefa Stanislava: „Ludvík Kuba. Zakladatel slovanské hudební folkloristiky“, Praha 1963, strana 315.

Své „Slovanstvo“ započal Kuba vydáváním slovenských písní. Zvolil si látku nejobtížnější k zachování národního stylu. Sem se Kuba vydal za účelem poznat ideu politiky a vyšel vstříc zahájením sešitem písní slovenských, když jeho původní záměr byl začít písněmi polskými.

Slovenští skladatelé, kteří harmonizovali svá díla, podnikaly nejdříve kroky k objevení hudebního jazyka a jejich zvláštnostem. Mezi ně patřil již zmíněný Miloslav Francisci, kterého v této práci uvedeme ve srovnání s Kubovými písněmi. On preferoval některé rysy cikánské interpretace u slovenských písní. Jeho dílo „Tvárnice pro klavír“ vyšlo v roce 1892, kdy už existovaly Kubovy úpravy slovenských písní a pět let již byly publikovány.

Další skladatel, se kterým se Kuba seznámil na své první cestě na Slovensko v roce 1885, byl Štefan Fajnor. V Kubově 19. sešitě „Slovanstva“, vydané rokem 1886

v březnu, nalezneme ve čtvrtém čísle „Slovenských písní“ tisk šesti písní jeho sběru i harmonizace, které byly napsány v duchu „antických tónin“. Fajnorova snaha směřovala harmonizovat v chorální harmonii s využitím průchodných prázdných kvint.

Kuba již znal Fajnorovy úpravy a techniku jeho komponování, jelikož navštívil Slovensko rok před tím. Velmi si vážil jeho sběratelské činnosti. Co se týče harmonizování, šel jinou cestou bez snahy uplatnit stylové objevy. Snažil se intonaci zabarvovat velkými akordickými cimbálovými rozklady. Těchto cimbálových zvláštností není mnoho, a pokud máme dojem, že je jím Kuba ovlivněn, nemůžeme hovořit o nějakém charakteristickém využití.

Najdeme příklad u písni „Umrem, umrem“:

OBRÁZEK Č. 44

20. Umrem, umrem.
(Slovenské spevy.)

Tenor
nebo
soprán.

Pomalu.

Klavír.

truchlivě

U - mrem, u - mrem, a - le - ne - viem
ka - dy, a - le u - mrem

Cimbálová technika vystihuje velké šestnáctinové akordické rozklady hrané v levé ruce a z tohoto hlediska nemůžeme usuzovat, že by byl cimbál úzce spojen se slovenskou lidovou písní. Obliba zmenšeného septakordu se tu objevuje, byť ojedinele. A to u písni „Ach, Bože moj, pane moj“:

OBRÁZEK Č. 45



Kuba nás překvapí i některými obraty, které poukazují na zvláštnosti slovenské písni. Tyto jeho pokusy patří mezi zárodky, které byly s pomocí ostatních harmonizátorů (Nováka, Janáčka) dořešeny.

Nyní bychom rádi upozornili na harmonizaci v písni „Povedzže mi povedz“, ve které obsažena čistota a prostota vynikne ve srovnání s úpravou Franciscim:

OBRÁZEK Č. 46



OBRÁZEK Č. 47



Francisci zde použil cikánskou expresivitu. Podobně se s tímto jevem setkáme i u již zmiňované písně „Ach, Bože moj, pane moj“, kde si ukážeme rozdílné kompoziční práce u Kuby a Francisci. I u slovenské písně ve srovnání s jinými skladateli to Kubu tíhne k české meditativnosti.

OBRÁZEK Č. 48



Svou individualitou se Kuba dostává do stylové rázovitosti. Ostře užívá klavírních stylizací v oblasti kontrování v písni „Podvalašský odzemek“. Josef Stanislav

tuto píseň nazývá „Podvalašský odzemek“, ale narazili jsme ve III. sešitě na název „Po valašsky od země!“

OBRÁZEK č. 49



Pomalé meditativní zeslabení expresivnosti dominanty na tónické prodlevě slyšíme u písni „Bodaj, že vás dievky“. Expresivita u Francisciho se zvětšenou sekundou v base má cikánský podtext.

OBRÁZEK č. 50



I na Slovensku se setkáváme s alteracemi, kde nabývají charakterizační samostatností a svérázností. Uvedeme zde písni tohoto typu „Neoklamal som ťa“ (9), „Dolinočko moja“ (19) a „Ej, škoda ťa, šuhajko“ (26).

OBRÁZEK č. 51



Byla to Kutná Hora, kde zharmonizoval 43 slovenských písní ze „Slovenských zpěvů“.

Na Slovensko se vydal později ještě v roce 1928 a 1929, ale ne za účelem sbírání písní, ale jako malíř. Jinak byla písňová úroda malá. Odnesl si 13 písní z Dubňan a dvě pastevecké písně.

6.3 Analýza u polských písní

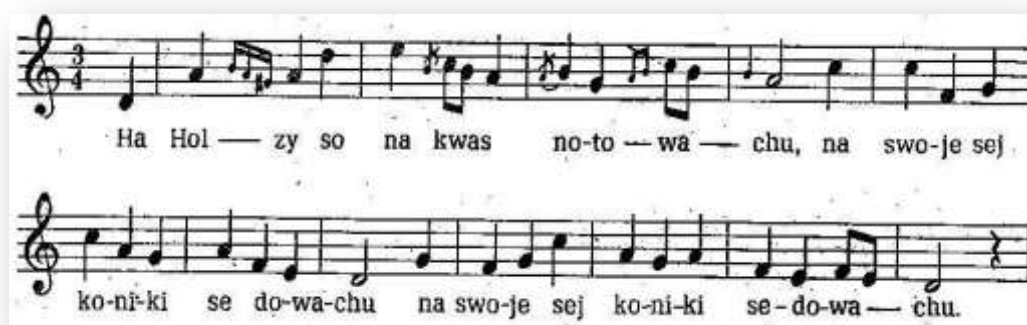
Jak jsme již zmínili v kapitole 3. 3. Sběr polských písní, Kuba se v této zemi sbíráním lidových písní nezabýval, ale nechal svůj odkaz teoretické činnosti. Psal se rok 1887, kdy vydal studii „Hudební umění lidu polského“, kde chtěl poukázat na rozmanitost polské lidové písně a na nástrojovou hudbu, která je pro zemi typická. Jeho inspirací se stal O. Kolberg, o kterém jsme se již zmiňovali, ale byl i inspirován svou prací, jelikož při první cestě do Ruska projížděl Polskem.

6.4 Analýza u lužických písní

Vzhledem k jeho několikrát opakujících se cest na Lužici není divu, že zde zharmonizoval dostatek písní. Cesty podnikal v letech 1886, 1902, 1922 a nakonec 1923.

Kuba zde cítil vliv německý, polský i český na intonaci v lužicko-srbské písni. Ale i zde poukazuje na zastaralé intonační projevy. Spatříme to u písni „Ha, Hóley son kwasu hotowachu“

OBRÁZEK Č. 52



Ve spisu „Píseň Lužických Srbů“ nachází Kuba 12% takovýchto zpěvů u Smoléra, kterého jsme zmiňovali v kapitole o písních lužických. Bylo to velmi vysoké

procento mezi západními Slovanů. Při dnešním rozebírání by se mohlo objevit mnoho nejasností v určování tónin. Na Kubu měly vliv metro-rytmické vlastnosti, které přežívají v 16. a 17. století v lužicko-srbské písni.

Většinou převažuje durová tónina, jak je tomu u všech západních Slovanů a existuje menší počet mollových nápěvů (30, z nich dva obsahují zvětšenou sekundu).

Pro své harmonizování si vybírá nové písni. Představujeme několik nápěvů, které se velmi zřetelně shodují po intonační stránce:

OBRÁZEK č. 53

The image displays five staves of musical notation, each with a line of lyrics underneath. The music is written in a single key signature (one sharp, F#) and a common time signature (C). The lyrics are in a Slavic language, likely Sorbian. The first staff has the lyrics "Ta čma, ta čma tak wulka je". The second staff has "Stawaj mi hore, holičo". The third staff has "Hindraško ty syňko moj". The fourth staff has "Jědlenki su rubali". The fifth staff has "Ze štejdně rědnej po třawku". Below these are two more staves of music with lyrics: "Se da čo zów čo spód dú bom" and "Hdžeš ta swětla woda běži". The melodic lines across all staves show a high degree of similarity in their intonation and rhythm.

Kuba zde vytváří nápěvy s prvky polkového rytmu:

OBRÁZEK Č. 54



mazurkového rytmu:

OBRÁZEK Č. 55



polonézy (i tanec je typ polonézy):

OBRÁZEK Č. 56



Polonézovou charakteristiku vytváří svatební lužicko-srbské reje a jsou tak zajímavým objevem. Kuba stručně popisuje srbské hudebníky u příležitosti svatebních tanců.

V knize „Čtení o Lužici“ přesně popisuje a uvádí hru těchto hudebníků, kteří jsou nazýváni „herci“.

Lužické dudy se ladí do F dur a dudácká prodleva zní na *c*, ale od tohoto *c* začíná řada tónů na přebjerawě. Patří sem tedy sled tónů *c, d, e, f, g, a, b, c, d*. Uvádíme zde variaci na dudy na píseň „Sčel, mač“:

OBRÁZEK Č. 57



6.5 Analýza písní východního Slovanska

V písních ze slovanského původu se každý hudebník setkal s nemalými problémy s harmonizací svých písní. Patří sem písně z doby středověké, předharmonické.

Hudebníci tu polemizují a debatují ohledně harmonizací nápěvů s velkým počtem dvojzpěvů. V těchto dvojzpěvech ucho zaslechne souměrný postup v terciích, hlasy jakoby tu měly samostatný spád. Většina písní s druhými hlasy se nespokojí pouze s doprovodnou činností, nýbrž chtějí mít samostatné vedení.

Nyní se budeme zabývat všeobecně ruskou hudbou, tedy Ludvíkovými sběry lidových písní v Rusku. Písně jsou dále děleny podle místa vzniku a patří sem severní a střední část Ruska, které jsou označeny jako Velkorusy, na jižní části Ruska značí Malorusy a konečně pronikneme na západní část Ruska, kde se nachází Bělorusové.

6.5.1 Ruské písně

Do východního Slovanska Kuba zavítal celkem pětkrát. První cestu uskutečnil po Rusku v rozmezí od 21. června do 11. září 1886, druhou taktéž prožil v Rusku od 13. července do 30. srpna 1887. Třetí cestou zamířil do Zakarpatské Ukrajiny v roce 1928 až 1929. Čtvrtá cesta patřila Moskvě v roce 1937 a v ten samý rok navštívil SSSR a byla to jeho pátá a finální návštěva.

Již z dob studií v Praze měl Kuba velký zájem poznat Rusko a jeho specifika. Chtěl objevovat Rusko jako největší slovanský stát. Toto obdivovatelství nabylo charakteru vydáním prvních sešitů „Slovanstva“ a dostalo se mu za to velkého uznání od ukrajinského profesora učitelského ústavu A. I. Stepoviče. Spolu s Velkorusem I. S. Anněnkovem, který působil na petrohradské univerzitě, vyhledali v létě roku 1884 Kubu, aby zavítal do Ruska studovat ukrajinštinu a umožnili mu zapisovat lidové mnohohlasé sbory.

Kuba se s ruštinou setkal zcela poprvé na cestách po Slovensku v roce 1885. Vyslovil se o ruštině jako o krásné a široce velebné řeči. Poprvé tu zaslechl zpěv národní písně „V niz po matušce po Volgě“.

V prvních sešitech Velkoruských písní začal harmonizovat písně ruských sbírek, které poznal ještě před odjezdem do Ruska. Po zkušenostech, které Kuba zažil v Lužici, poohlíží se Kuba na stavy lidové nástrojové hudby, když nástroje v Rusku tvoří malou oblast lidové hudebnosti, jelikož zde převládá hlavně píseň. Pátrá po hudebních nástrojích i hře hudců.

Již na cestě se seznamuje s hudbou lyrníků (hráč na lyru, dnes se užívá název niněra). Je zvláštní, že se nezmiňuje o balalajce, která je typická pro Rusko. Jen v zápisníku zaznamenává 19. srpna 1886, že balalajka vymizela.

Hlavní částí je zápis mnohohlasého sboru mužského nebo smíšeného. Ukázka je použita z Písní ruských, č. 103. Jedná se o velkoruský sbor:

OBRÁZEK č. 58



The image shows a musical score for a male or mixed choir. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The lyrics are: "Ach ne od-na to ne od-na". The second system also has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The lyrics are: "to vo po-lje do-ro žen'". The music is in a minor key and common time.

OBRÁZEK č. 59



The image shows a musical score for a male or mixed choir. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The lyrics are: "- ka, vo po-lje pro-le-ga la". The second system also has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The lyrics are: "la". The music is in a minor key and common time.

Nemůžeme posoudit, zda tyto zápisy jsou v originálním znění, či dodatkově zharmonizovány. On sám provedl harmonizaci sborových úprav v Maloruských a Velkoruských písních, pokud nápěvy vznikly od jiných sběratelů. Ruští sběratelé zapisovali do té doby jen jeden hlas z celého chóru, většinou první. Ale Kuba přinesl do Ruska novinku a to zápisy novější a vícehlasé.

Všude, kde Kuba působil, zapisoval dvojhlas chlapců a děvčat, od lidových zpěváků i hudebníků.

Úpravy jsou odlišné trojím typem: jednak sem patří úpravy značně propracované a umělé, ale vzorně zpracované. Jako příklad nám může posloužit píseň „Jedna hora vysoká je“. Píseň byla použita z publikace „Slovanstvo ve svých zpěvech“, Písně ruské, překlad opatřil J. V. Bohuslav, 1885, č. 1. Objevují se tu harmonizace, které krácejí po způsobu úprav z písní českých, moravských aj. Jeho úpravy jsou obsahově znamenité.

OBRÁZEK Č. 60

The image shows a page of a musical score for the song "Jedna hora vysoká je". The score is written for voice (Tenor or Soprano) and piano. The title "Svižně. Jedna hora" is at the top. The lyrics are in Czech: "vyso-ká je a dru-há je nizká; je-óna milka da-le-ká je a dru-há je blíz-ká. Tam ta v dá-li". The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The music is in 2/4 time and B-flat major. The lyrics are: "vyso-ká je a dru-há je nizká; je-óna milka da-le-ká je a dru-há je blíz-ká. Tam ta v dá-li". The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *pp*, and articulation marks like accents and slurs.

Druhý způsob je jednodušší a je určen pro sbor nebo klavírní sólo. Používá tu jednoduché akordické spoje s nápěvem v sopráně se zdvojeným klavírním doprovodem, který obsahuje jednoduché průchody a průtahy. I tady používá umělejší úpravu, než která mu byla poskytnuta v předloze. Důsledkem je, že se značně odklání od klasického národního ruského stylu. Snaží si zachovat jednoduchost v úpravě, aby základna písně zůstala neporušena. Jako příklad uvedeme píseň „Zakukala zezulinka“. Ukázka je použita z Písní maloruských, č. 26:

OBRÁZEK Č. 61

The image shows a musical score for the song "Zakukala zezulinka". It consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with lyrics "Za-ku-ka-la ze-zu - len - ka" written below it. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The middle staff contains a vocal line, and the bottom staff contains a piano accompaniment consisting of chords and rhythmic patterns.

Dostáváme se ke třetímu typu harmonizování a jsou to přímé zápisy z terénu a to jednak vlastní ruské chóry nebo vzaté od jiných sběratelů jako je to u písně „Lučina moja, lučinuška“ z Melgunonovy sbírky „Ruskije pjesni“ 1879. Kuba nepřepisuje podle originálu, ale podle variačních možností Melgunovem, které naznačil a upravuje si svou variantu po svém. Píseň obsahuje pohyblivý bas a jasnou vrchní durovou mediantu nízko mollsubdominanty originálu. Je zde počítáno se smíšeným sborem, kdežto u Melgunova mohou zpívat jen muži, a nevádí i to, pokud vrchní hlasy se kříží.

Kuba nemá zájem harmonizovat po chorálním způsobu vedlejšími kvintakordy, které posilují subdominantnost, jako to požaduje Melgunov v písni „Dobryj večer“, kterou tak nazývá Stanislav, ale v Písničkách maloruských zní takto: „Dobryj večer, divčino!“:

OBRÁZEK Č. 62

Mělgunov I č. 8

I. var.

The image shows a musical score for 'Mělgunov I č. 8'. It consists of two systems. The first system shows a single melodic line in G major (one flat) and 3/4 time. The second system, labeled 'I. var.', shows a three-part setting with a treble clef, a bass clef, and a common time signature. The treble part features a melody with eighth-note patterns, while the bass part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

OBRÁZEK Č. 63

II. var.

III. var.

LK PR 20

The image shows three systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'II. var.' and shows a more complex melodic line with sixteenth-note runs in the treble and a steady accompaniment in the bass. The second system is labeled 'III. var.' and features a similar melodic structure with different rhythmic patterns. The third system is labeled 'LK PR 20' and shows a final variation with a more active bass line and a melodic line that includes some grace notes and slurs.

Další Kubovo zvláštností je překonání monosylabičné osminky, totiž protimelodii, která obrací pozornost posluchače k umělejší a hudebně zajímavější stránce úpravy. Tímto Kuba zaměřuje k typu instrumentálnímu, který je obvyklejší u západních písní. Toto odebrání národního svérázu ukrajinské písně není náhodné a ukazuje to píseň „Na popovskom polju“:

OBRÁZEK Č. 64



Zde jde o následný dvojtaktní nápěvný jednočlen (*a a a a*). Kuba se snaží spíše vnutit dominantnost. A zde tu máme rozdíl mezi slovanskou a ruskou subdominantností a západní dominantností.

Jelikož na hudbu měly vlivy západní nebo orientální, musíme se zde zmínit o užívání zvětšené sekundy v nápěvech ruské hudby. Tato zvětšená sekunda má dvojí uplatnění v mollové stupnici: vyskytuje se buď mezi VI. sníženým a VII. zvýšeným nebo mezi III. sníženým a IV. zvýšeným stupněm v mollové stupnici. Díky tomu vzniká jednak mollová stupnice harmonická a jednak mollová stupnice s lydickou kvartou, nebo ji můžeme značit jako cikánskou stupnici.

V oblastech Ruska a Ukrajiny se neuplatňuje postup z vyššího zvýšeného do nižšího sníženého tónu. Pokud hovoříme o harmonické stupnici, pak se mezi *fis* (součást dominanty) a *es* (součást subdominanty) musí vložit některý tón dominanty: *g – fis – d – es*. Písně, které obsahovaly přímé spojení těchto dvou tónu, se kupodivu ruští skladatelé vyhýbali. Nenajdeme takový nápěv ani u Ryskéhoho. U Čajkovského pouze jeden a to

v písni „Bobjor“. Nejen ruští skladatelé, ale i lid se tomuto nezpěvnému kroku vyhýbal. Možná to bylo z důsledku toho, že po uvedení snižoval zvýšený tón, aby se ze zvětšené stala opět velká sekunda. Tento jev můžeme najít i u Lysenkova, který byl sběratel hudebního folkloru. Kuba si vybral píseň z Kolbergovy „Pokucie“ píseň „Čí ja tobje nekazala?“ Ukázka je vzata z Písní maloruských, č. 68:

OBRÁZEK Č. 65



Ruská hudba využívá cikánskou píseň zřídka a výjimečně. Kuba vybíral několik takových písní např.: „Oj gore, jokajmosja“ z Písní maloruských, č. 104:

OBRÁZEK Č. 66



Kuba si libuje ve vícehlasé smíšené figuraci u písni: „Rozvivajsja ty, dubočku“ (Rozvíjej se, můj doubečku) z Písní maloruských s číslem 113:

OBRÁZEK č. 67

The image shows a musical score for the song "Rozvivajsja ty, dubočku" (Rozvíjej se, můj doubečku). The score is written in 3/4 time and features a complex, multi-voiced texture. It begins with the tempo marking "Andante." and a piano dynamic (*p*). The first system shows the piano accompaniment with a *cresc.* marking. The second system introduces the vocal line with the lyrics "Роз-ви-вай-ся ти дубоч-ку" and a mezzo-piano dynamic (*mp*). The piano accompaniment continues with a *poco cresc.* marking. The third system continues the vocal line with the lyrics "на чо-ти-рі ли-сти лю-бив ко-зак три дів-чи-ни тай не мав ко-ри-сти." and a *poco cresc.* marking. The fourth system shows the piano accompaniment with a *mf* marking. The fifth system concludes the piece with a *dim.* marking and a *marcato* tempo change.

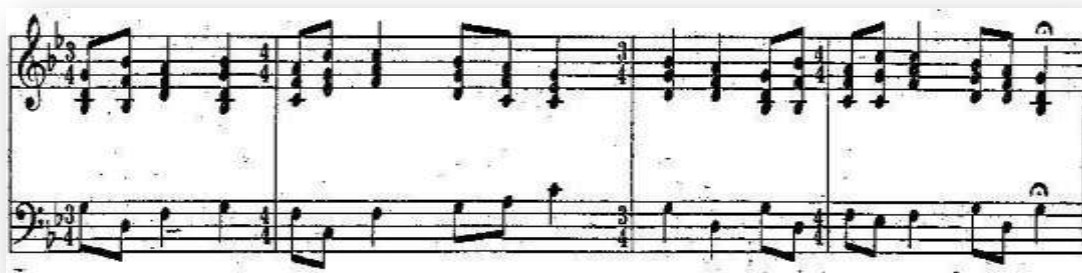
Zajímavostí je, že se Kuba zde hodně sblíží se stylem úprav i harmonizací v jihoslovanské zemi, hlavně v Bosně a to především legaty. Slovanský charakter se v Rusku i jižním Slovansku slil s orientem. Kuba z legat tvoří jakousi figuraci, která je průpravou k harmonizacím v písních jihoslovanských.

Nyní budeme pojednávat o písních velkoruských, kde si na písni „Matuška, čto vo polje pilno“ ukážeme a porovnáme tvorbu Kubovo, Korsakovovo a Čajkovského.

Čajkovský ruskou tonálnost vyostřuje polovičními klamnými závěry na VI. mollové stupnici. Jak Čajkovský i Korsakov harmonizují stylem *co slabika, to nota*. Zatímco Kuba požaduje notu proti notě.

Rymskij – Korsakov 1877:

OBRÁZEK Č. 68



Ludvík Kuba, Písně velkoruské, č. 75, 1886:

OBRÁZEK Č. 69



Čajkovský, č. 12:

OBRÁZEK Č. 70



Ukazuje se tu nová zkušenost a praxe u ruských klasiků, kterou Kuba nepostrádal a neměl snahu využít a napodobit.

Důležitý význam a roli hrají ruské úpravy ve sboru. Zprvu Kuba harmonizuje dle zvyklostí podle českých písní. Čím více ale poznává ruský mnohohlas, oprostuje se od dosavadního stylu úprav a mění je přepisování partitury. Tímto způsobem přepisuje instrumentální hudbu, ale i v české muzice z Domažlicka. Jedná se zde o tzv. přeintonování písně.

6.5.2 Ukrajinské písně

Z materiálu sesbíraných a sestavených na Ukrajině v roce 1886 Kuba přidává písně zpívané lidmi. Kuba všechny písně seřadil do několika kategorií.

Jedná se o skupinu A, ve které se nachází nápěvky hudbě nejprostší:

OBRÁZEK Č. 71



Druhou skupinou značící písmeno B jsou písně, které obsahují typ dumek ukrajinských. Zde jsou písně, které vyjadřují smutek, stesk, žal a užívá se zde velkého tónového rozpětí a použití měkkých tónin:

OBRÁZEK Č. 72



Skupina označená *C* poskytuje písně ukrajinské běžného stylu a typu. Užívá se zde dvoučtvrtěního taktu a měkkých (mollových) tónin, kdy poukazuje díky užívání zvětšené sekundy na orientální stupnici. Toto jsou hlavními rysy skupiny:

OBRÁZEK Č. 73

Oj, u po - li kry - ny - čen' - ka, vy - dno dno, oj, des' mo - ho
 my - len' - ko - ho ne vy - dno, oj, des' mo - ho my - len' - ko - ho
 (Obměna začátku) atd.
 ne vy - dno. Oj, u po - li kry - ny - čen' - ka, vy - dno dno ...

Skupina s označením *D* pojednává o písních s tříčtvrtěním taktem, který není nám cizí, ale hlavním rysem je zde značný pohyb mazurkovitého tance. Tato skupina tvoří přechod k Polsku a míří na západ, proto je také považována za polskou:

OBRÁZEK Č. 74

Pry - to - myv ko - ny - ka, pry - to - myv dru - ho - ho, ska - žy,
 di - včy - na, ščo bu - de iz sjo - ho: ěy bu - deš mo - ja
 a ěy ni, ne v'ja - ly ser - den' - ka [ty me - ni!

Poslední skupinou je *E* s dvoučtvrtěním taktem v durové (tvrdé) tónině a planí u ní stejné rysy, jako u předešlé skupiny a tudíž to, že spadá spíše k západu:

OBRÁZEK Č. 75

Bry-dy, brydy, di - du, ta v luh po ka - ly - nu; jak ne pij-deš

I. II.

po ka - ly - nu, ja sta-ren'-ka zhynu, ja sta-ren'-ka zhynu.

Co se týče tzv. ukrajinské městské citovky, je uváděna ve sborníku od Lysenkova. Je značný rozdíl mezi rolnickou a městskou lidovou písní ukrajinskou. Městská lidová píseň je označována jako „citovka“, která je zajímavá svým volným melodickým rozpětím, někdy sahá až do duodecimy. Je zpívána jednohlasně sólem. Nápěv sahá až ke svému vrcholu, který není dobré opakovat v téže melodii. Tonalita se pohybuje mezi moll a dur, ale usměrňuje se podle závěru, k jakému se směřuje. Rolnická píseň je menšího rozsahu, proto ji zpívá většinou sbor. Melodické vrcholy se několikrát opakují, nemají tu takovou funkci, jako tomu bylo u předcházející formy. Jejich význam je spíše epický. Rovněž se zde vytváří tonální kolísavost, ale jelikož se spíše posuzuje durový akord o stupeň výše na vedlejší mollový stupeň, je toto kolísání vázáno na chorální harmonizaci.

Je to soubor nejtypičtějších a nejkrásnějších ukázek. Zde se Kuba sblíží s Lysenkem v jeho umělosti, jelikož jde o písně umělé. Ale i zde najdeme některé rozdílnosti. Jedním z hlavních odlišností je melodický vrchol, který není u Lysenka tak zesílen, jako je tomu opačně u Kuby.

Nápěvy, které leží u dominanty na Ukrajině, shledáváme často, jelikož proti subdominantnosti písni velkoruské se na Ukrajině prosazuje spíše dominanta durová. Je tomu tak např. v Lysenkových úpravách, kdy uvedeme poslední takt písni „Da tuman jarom“, kde převažuje ležící dominanta:

OBRÁZEK Č. 76



Píseň „Tuman, tuman po dolini“, kde je vložena subdominanta:

OBRÁZEK Č. 77



V VII. taktu nápěvu písně „Oj, Gaju mij Gaju“, kde se celý postup harmonizuje zmenšeným trojzvukem:

OBRÁZEK Č. 78



6.5.3 Běloruské písně

42 písní, které Kuba zde zapsal, zdůrazňují stupnici od nejstarších typů po nové. Důležitým rysem a faktem je to, že ty staré typy převládají díky malému rozpětí, které nám nedovoluje stanovit stupnici; příslušností ke starým tóninám; jednoduchostí stavby; složitému metro-rytmickému měřítku.

V hudbě se objevovaly nápěvy, které se v hojnosti měnily ozdobami, trylky, fioriturami, zvláště pokud zpívaly sólo.

Důležitým rysem zpěvnosti lidu byla jistá navyklost. Kuba zde objevil neobvyklou zvláštnost při zpívání písní. Jedná se o samotnou polohu hlasu dívek. Melodie se rodily s danou, určitou výškou. S žádostí o zpěv v jiných výškách se ztrácel cit v samotném projevu a hudba zněla nuceně.

Kubu zde také překvapil vliv prastarých nápěvů k předtaktí, což bylo na území Slovanska zcela cizí a neznámé. Tento jev pozoroval Kuba při pobytu u lužických Srbů. Je vhodné připomenout a zdůraznit, že tento rys v obou případech nemá zásadní vliv na dodržování pravidel, jelikož předtaktí nevychází z melodie, nýbrž je jakýmsi doplňkem a jak uvádí L. Kuba, je to pouhý rozběh hrdla. Předtaktí je většinou osazováno citoslovci "oj", nikoli částí textů nebo veršů.

Od počátku této hudby jsme mluvili spíše o zpěvačkách, nikoli o zpěvácích, neboť o nich L. Kuba nikdy nic nezapisoval. V Bělorusku jsou ženy výhradními pěstitelkami hudby. Neznamená to, že muži hudebníci jsou méně hudebně nadaní, ale činí to z důvodu odcizení traktírem (zastarale hospoda).

6.5.4 Makedonské písně a písně ze Starého Srbska

Tyto informace byly čerpány z knihy L. Kuba: „Cesty za slovanskou písní“, svazek druhý, Slovanský jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, podkapitola „Lidové hudební umění v Makedonii a ve Starém Srbsku“, Slovanský přehled, 1927

Zpívané písně zde najdeme ve formě samozpěvu, sborovým unisonem nebo dvojzpěvem. Srovnává s dříve nabitými zkušenostmi z jiných cest tuto oblast takto: nenajdeme zde homofonní vícehlasé sbory, jakož tomu bylo na Slovinsku, Chorvatsku, Slavonii a Dalmácii, kde melodie tvoří obvyklé spoje základní a dominantní, popřípadě subdominantní. Ale při druhé návštěvě tu nacházel zvláštní dvojhlasý zpěv, který slyšel v Bosně a Hercegovině, na Černé Hoře. Ten dvojhlas nazval pro jeho charakteristický sekundový interval, ve kterém se unisono občas štěpí, sekundový dvojzpěv. Později tento typ našel i v končinách Bulharska. Tremola, která mají svá uplatnění v Dalmácii i v sousedních územích, tady nenašel. Ale jinak ozdob i trylkování se tu užívá v nápěvech často.

Kuba se tu setkává s jevem, který došel z jihovýchodu (Řecka a Arábie), jemuž bychom mohli dát protikladný název přerušené legato. Figura, která se má zazpívat na jedinou slabiku ve spojitosti se ve skutečnosti přetrhává. Uvedeme zde pro upřesnění nejjednodušší příklad. Na něm vidíme, že daný tón se přerušil na dvě půlky a to je typický znak pro tato legata, že legato pak začne na tomtéž tóně, na kterém bylo přerušeno:

OBRÁZEK Č. 79



Pokud přejdeme k nástrojové hudbě, budou nás zajímat housle, které mají za úkol spojit zpěv a hudbu. Gusle (housle) můžeme najít jen ve Starém Srbsku, v Makedonii vůbec.

Za typický nástroj pro Slováky značí dudy, které jsou k vidění na Balkáně. Ale v Makedonii se jich neuvžívá.

Hra na tento nástroj je vlastně prodleva na tónice. Ale u nás ve střední a západní Evropě tato hudební forma se udržela u dud, na Balkáně je obecná všude, kde se vyžaduje vícehlasá hudba.

Nápěvy, které vytváří legatové figury, ukazují kromě pravidelného rytmu a symetričnosti také takty s velmi složitými rytmy i metrickými útvary. Tónin tu najdeme dostatek a vedle starých se tu objevují tóniny tvrdé a měkké, které se v písni hojně střídají. Jev, který je neznámý u západního tak východního Slovanska, spočívá v nápěvu, přičemž jeden a týž nápěv se zpívá v různých tóninách, obzvláště v tvrdé a měkké. Má to za následek obměňování nápěvů, které jsou v podstatě stejné.

Ukážeme si to na této písni z knihy od L. Kuby: „Cesty za slovanskou písni“, svazek druhý, Slovanský jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, podkapitola „Lidové hudební umění v Makedonii a ve Starém Srbsku“,

Slovanský přehled, 1927, strana 369, č. 330.: Kubův záznam ukazuje stupnici orientální, a co se týče rytmu, tak je blíže hudbě umělé a západní:

OBRÁZEK Č. 80

330. *Andantino.*

Ža-li, go-ro, ža-li, se-stro dva-ma da ža-li-me!
Ti za tvoj-ta li-sta, go-ro, ja za mojta mladost.

Mokranječůj případ udává starší typ nápěvu zvláště stupnicemi, které tvoří v první polovině stupnici dorickou a v druhé frygickou:

OBRÁZEK Č. 81

331. *Moderato.*

Cr-ni, go-ro, er-ni, sestro, ni-je da er-ni-me.
(Zápis Mokranječův.)

Na Balkáně i zde můžeme zpozorovat neurčitost stupnic, která je dána nedostatkem tónového rozpětí. Nápěvy ukazují svým složením dobu předharmonickou, můžeme hovořit o hojnosti starých stupnic, zejména dorické, frygické a aeolické. Tato látka se řadí k nápěvům jižních Slovanů a ty nápěvy, které jsou ovlivněny západní harmonizací se základním trojzvukem, nebo také dominantním a subdominantním, jsou často zakončené na II. stupni, díky čemuž si vynucují poloviční závěr.

Zvětšená sekunda, která dává tónořadám určitý ráz stupnicím orientálním, je často polemizována badateli, zda je tento interval i orientální stupnice brána za domácí slovanský produkt nebo za cizí. Je to patřičná otázka, jelikož vesnické zpěvy obsahují tento interval zřídka. U nás u Čechů a Moravanů se vůbec nevyskytuje až teprve u Slováků. V Lužicích je Kuba slyšel v nápěvech v jednom případě. V Polsku je tento jev častější, a pokud se zaměříme na východní Slovany, můžeme říct, že Ukrajina ji má zde jako vzácnost. Tento jev není u Slovanů původní, ale spíše zdomácněným.

Nyní poukážeme na rozdílnosti mezi písněmi, které jsou označeny jako městské a jejich protipól jsou písně selské. Národopisec Cvijić pocházející ze Srbska, rozeznává jakési čtyři kulturní předěly: 1. cincarsko-byzantský nebo také městský, 2. italský, 3. západoevropský, který přichází ze severu a 4. patriarchální nazvaný pastevecký a k této části přiřazuje obyvatelstvo slovanské. Je zajímavé, že Cvijić se tu nezmiňuje o cikánech, kteří jsou ve středním a jižním Balkánu nejvýbornějším a nejčinnějším článkem. Badatelství na konečné třídění hudební látky teprve čeká.

6.6 Analýza písní jižního Slovanska

Uvedené informace byly získány z diplomové práce od Leony Burdové: „Ludvík Kuba – sběratel slovanských lidových písní“, Plzeň 2001.

Jelikož písně z tohoto kraje byly pro L. Kubu nejoblíbenější, zharmonizoval a seskupil jich ve velkém počtu. Z důvodů, že vytvářená hudba na Balkáně měla starobylý a specifický způsob užívání, nechtěl tento jev u písní zničit.

Musíme připomenout u písní jihoslovanských jako u písní východních Slovanů, že tvoří nerušený řád stejných veršů. Sběratel je slyší předříkávat a posléze je vytiskne do své sbírky, kde postrádá nápěvy. Takovýto nápěv je ruku v ruce s písněmi výpravnými a zpívanými s průvodem houslí. Veliká většina ostatních písní rozšiřuje své texty zpěvem. Text u jednoho verše není dostatečně dlouhý pro nápěv, a proto musí být uměle vytvořen, aby získal větší počet slabik, který si klade nápěv. Na příkladech si ukážeme toto rozlišení, které se v západním Slovanstvu neobjevuje, možná v nepatrných začátcích, které nevzbuzují pozornost.

Máme tu několik počátečních veršů černohorské písně, kde chybí nápěv:

*„Kiša pade dolje na livade.
tamo mi je dika kod volova.
Dika nema ništa od haljina,
samo jednu bugar-kabanicu
i pod njome svilenu torbicu atd.“⁷⁴*

⁷⁴ L. Kuba: „Cesty za slovanskou písní“, svazek druhý, Slovanský jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, podkapitola „Poměr jihoslovanských textů k nápěvům“, Slovanský přehled, 1899, strana 331

Nyní zobrazíme noty, abychom viděli, jak text prvního verše vypadá pod notami a vypíšeme si je pak zvlášť.

OBRÁZEK Č. 82



Z prvního verše byla utvořena tato sloka:

*„Kiša pa-pade
dolje na liva-vage,
dolje na liva-gili-vade,
edolje na livade.“⁷⁵*

Stalo se to díky opakováním verše a proložením cizími živli. Verš je rozšířen o celou sloku, jak to chtěl nápěv.

Uvedeme pro objasnění tři první verše jiní písně:

*„Jovo djoga po megdanu voda;
prekrio ga zelenom dolamom
s obje strane do zelene strave atd.“⁷⁶*

⁷⁵ L. Kuba: „Cesty za slovanskou písní“, svazek druhý, Slovanský jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, podkapitola „Poměr jihoslovanských tekstů k nápěvům“, Slovanský přehled, 1899, strana 331

⁷⁶ L. Kuba: „Cesty za slovanskou písní“, svazek druhý, Slovanský jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, podkapitola „Poměr jihoslovanských tekstů k nápěvům“, Slovanský přehled, 1899, strana 332

Zde nápěv na délku textu nestačí:

OBRÁZEK Č. 83



Text se rozšířil o dvojnásobný počet slabik a to takto:

„*Jovo djoga po megdanu voda,
po megdanu voda, prekrio ga...*“

Z deseti slabik prvního verše opakuje posledních šest. Čtyři chybějící slabiky se vypůjčí od následujícího verše. Je to výpůjčka, kterou Kuba nazývá „předjímka“⁷⁷.

Kuba se v této knize zajímá o opakování, které vystihuje jako jednoduché a složité. Opakování jednoduché může zajistit celý verš, pak se jedná o opakování úplné anebo se opakuje jen některý díl a pak hovoříme o opakování neúplném.

Opakování celého verše se může provádět dvěma způsoby: může se verš opakovat naráz nebo také po částech. Teď si ukážeme příklad jednoduchého úplného opakování verš vcelku:

Původní text: [: U Ivana gospodara:]

OBRÁZEK Č. 84



⁷⁷ Předjímka není typická pro písní jihoslovanskou, ale není cizí v písní východních Slovanů.

Co se týče jednoduchého úplného opakování verše po částech. Tento verš se nedělí libovolně, ale podle cesury⁷⁸, která je nejčastější formou jihoslovanského verše mezi 4. a 5. slabikou. První část verše obsahuje čtyři slabiky a druhá šest slabik. Kuba je tu značí jako *a* a *b*.

Ukážeme si to na příkladu, kde původní text s připojenými opakovacími znaménky je takovýto: [: Od kako sam:] [: gora posunula:]. Každá z obou částí se opakovala podle vzorce *a, a, b, b* nebo také *2a, 2b*. Opakování se provedlo postupně.

Pokud opakujeme úplně celý verš po částech, děje se to podle vzorce: *a, b, b, a* nebo také zkratkovitě *a, 2b, a*. Ukážeme to na další písni:

OBRÁZEK č. 85



Původní verze verše je:

„Leposava, bi li se udala?“

Zpívaná verze:

*„Leposava, by li se udala,
bi li se udala, Leposava?“⁷⁹*

⁷⁸ Je termín pro naznačení slyšitelné odmlky. Ve většině případů je cézura dána interpunkčními znaménky. Zdroj informací: <http://wikipedia.infostar.cz/c/ca/caesura.html>

⁷⁹ L. Kuba: „Cesty za slovanskou písní“, svazek druhý, Slovanský jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, podkapitola Slovanský přehled, 1899, strana 333 – 334, č. 272

Kuba uvádí způsob jednoduchého úplného opakování celého verše po částech na písni, kterou jsme již uvedli a to:

OBRÁZEK Č. 86



U této písni se jedná o předjímku a vzorec by byl *a, 2b, a¹* (*a¹* značí první část druhého verše).

Pokud budeme hovořit o opakování neúplném, neopakuje se celý verš, nýbrž některá z jeho částí a to ta část, která vznikla cesurou nebo libovolným dělením a třeba i půlením slov, jak ukážeme na příkladu z knihy L. Kuba: „Cesty za slovanskou písni“, svazek druhý, Slovanský jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, podkapitola „Poměr jihoslovanských textů k nápěvům“, Slovanský přehled, 1899, strana 334:

OBRÁZEK Č. 87



Původní znění s opakovacími znaménky bylo: „Svu noj na noj [:kiša udarila:]”. Opakování bylo provedeno podle vzorce *a, b, b* nebo zkratkovitě *a, 2b*.

Tato celková úvaha o rozboru písni, textů a slok vznikla po návratu z Černé Hory roku 1890 a tudíž všechny příklady vznikaly už tam. Plyne z tohoto úsudek, že tato látka není ještě zdaleka vyčerpána. Co Kuba zde popisuje, platí o písniích všech balkánských Slovanů.

V písních na jižním Slovansku objevil dramaticnost ve střídání kulturních dějin lidstva, ale i jedinečnou povahu kulturního života, vázanou na minimum zemědělské výroby na tak těžce zpracovatelné hornaté zemi u Srbů a Chorvatů, ale na druhé straně i s bohatostí statkářství. Objevil mezi lidem život písně nejen po stránce textové ale i básnické. Objevil doklady hudební historie v písni a hudbě jižních Slovanů.

6.6.1 Slovinské písně

Postřehy, kterých Kuba nabyl u písně slovinské, se týkají nápěvné charakteristiky. Objevuje tu tři znaky: základním zjevem je tříhlasá slovinská píseň soustředěná na dva samostatné hlasy, které přebírají hlas třetí. Základní dvojhlas se utváří tak, že každý hlas se nechá zazpívat samostatně a zpěvák, který předzpěvuje, si není ani vědom, jestli zpívá první či druhý hlas. Objevuje se zde shoda s naším dvoj- a tříhlasem chodským. Tento znak rozebírá kniha od Josefa Stanislava: „Ludvík Kuba. Zakladatel slovanské hudební folkloristiky“, Praha 1963 v kapitole „Píseň jižních Slovanů a mohamedánství“, strana 321.

Co se týče písní, které jsou uvedeny v jednotlivých dílech písní jihoslovanských. Mimo knihy VII. dílu V. – Písně slovinské zahrnuje do ostatních knih jihoslovanského dílu zvláště písně ze svého sběru.

Pokud pojednáváme o hudebních nástrojích, Kuba věnuje pozornost diplím⁸⁰. Nebylo mu proto zatěžko sehnat lidi, aby zazpívali. Slovinská píseň není nijak záhadná, co se týče akustiky nebo rytmiky, jeho práce byla snadná. Zapisoval ponejvíc mnohohlasé sbory. Nejčastěji se setkával s tvrdou tóninou. Harmonická stránka byla vesměs na I., V. a někdy IV. stupni.

⁸⁰ Nafukovací dudy, píšťaly, u kterých se stanovují názvy podle jména oblastí. Příloha P

Ukážeme ukázkou písně z Radovny, která utváří čtyři hlasy v durové tónině.

OBRÁZEK Č. 88

2. *Andante.* Dolní Radovna.
Dobri večer, dobri večer, sta-ri oč-ka, vošim vam! Če mi da-te
(Začátek dalších sloh.)
svo-jo hčer-ko, svo-jo hčer-ko, al' pa ne? Mo-ja vo-lja

Sbory nejčastěji užívají čtyřhlasu, ale zpívá se i pěti-, šesti až sedmihlasně. To má za následek skutečnost, že ve finále slyšíme nónové a undecimové souzvuky tónů (na dominantě). Pokud se hojně obsadí spodní hlasy, skladba se stane prodlevou na tónice.

Můžeme říct, že lid z této končiny zpívá ve formě sborové od počátku samozpěvem jedince, ale nikdy zde neuslyšíme jednohlas (unisono). Nápěv nám zní od jediného zpěváka a postupem přibývání hlasů vzniká dvojzpěv a tak je to i s trojzpěvem atd.

Uvádíme ukázkou toho příkladu pro ujasnění:

OBRÁZEK Č. 89

zpěv atd. Dolní Radovna.
3. *Moderato.*
Poj'-mo na šta-jar-sko gle-dat, kaj de-la-jo, gle-dat, kaj

OBRÁZEK Č. 90



de - la - jo lju - bi - ce tri.

Sbor má homofonní ráz a udává se nejdřív nápěv, který je doprovázen ostatními hlasy. Druhý hlas, který má za úkol doprovázet v terciích nebo sextách, činí výjimku. Nelze mu upřít samostatnost nebo výjimečnou úlohu.

OBRÁZEK Č. 91



4. *Andante.* Dolní Radovna.
Tam sto - ji Ljubljanea, Lju - bljan - ca dol - ga vas, tam
sto - ji e - na lip' - ca, ta lip' - ca ze - le - na.

Takto vzniklý poměr je zajímavou hudební stránkou slovinských sborů. Druhý hlas, který doprovází melodii, rád dělá odchylku v dominantních souzvucích a vyhýbá se tak otrocky tercii a sextě, aby zviditelnil tóny, kterými jsou septima dominantního čtyřzvuku nebo jeho tercie nebo také nazvaná citlivý tón. Ten je v lidském vnímání citlivě vyvinutý.

OBRÁZEK Č. 92



5. *Allegro.* Sopran a dva alty. Ženský trojzpěv. Stari Trg (Dolejško).
S'noč sem pri mo - jej Ur - ši spal, en drug jo je tad k ni prižgal, ni -
ko - li več, ni - ko - li več, ne po - jdem k ti šlam - par - ce

OBRÁZEK Č. 93



Pokud provádíme zápisky od jediného zpěváka, může se stát, že nám zpívá vlastně druhý hlas, který může mít povahu samotného nápěvu. Nemůžeme se divit, že zde vznikl druh dvojzpěvu s určitou samostatností druhého hlasu. Někdy můžeme říct, že si jsou oba hlasy do jisté míry rovny. Pochybili bychom v názoru, kdybychom chtěli považovat za nápěv vždy jen vyšší hlas. Bývá tomu právě naopak.

OBRÁZEK Č. 94



Z trojzpěvů se snadno mohou stát dvojzpěvy a Kuba vypráví: „...jsem jednou slyšel zpovzdáli dva žence zpívati tak rozkošnou věc, že mi připomínala živě dueto ženců z „Libuše“; velmi jsem litoval, že zpěv ustal dříve, než mi bylo možno jej zapsati nebo aspoň kuse zachytiti, jak jsem to činíval jindy“:⁸¹:

⁸¹ Ludvík Kuba: „Cesty za slovanskou písní“, svazek druhý, Slovanský jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, strana 19

OBRÁZEK Č. 95

8. *Moderato.* V údolí Radovny.

9. *Moderato.* V údolí Radovny.

10. *Allegretto.* Vojčice (Přimoří). Dívky, jdoucí z kostela.

The image shows three staves of musical notation. The first two staves are for piece 8 and 9, both in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The third staff is for piece 10, in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes treble clefs, notes, rests, and bar lines.

Typ dvojzpěvů se vyvinul díky smyslu lidu, pěvecké způsobilosti a hudebnímu tvůrčí nadání, kde druhý hlas je výše, jak říká lid ze Slovinska „überšláguje“. V tomto jsou si Slovinsko a alpské země rovni. Kuba mohl zaslechnout nápěvy, které se vůbec blíží spíše evropskému západu než východu, jelikož zeměpisná poloha českého národa je poledníkově stejná se slovinskou polohou. Vyskytují se zde písně, které jsou podobné té naší české svým rázem.

Mohli bychom uvést příklady, kde nápěvy jsou totožné s našimi:

OBRÁZEK Č. 96

14. *Andante.* Crkno (Přimoří). (Srovnej s českou: Vyrostla mi bílá růže.)

Oj, ta sve-tla sa-blji-ca, zdaj bo mo-ja lju-bi-ca,
ker me bo o-bje-ma-la, da m'se bo kri-vli-va-la.

The image shows two staves of musical notation for piece 14. The first staff is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes treble clefs, notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the notes.

L. Kuba zakončuje svou pouť v této oblasti svými slovy: „*Radovenské údolí mne tedy v žádném způsobu nezklamalo. Naplnilo můj sešit písněmi a duši zážitky.*“⁸²

6.6.2 Chorvatské písně a písně ze Slavonie

V knize Ludvíka Kuby: „*Cesty za slovanskou písní*“, svazek druhý, Slovanický jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, strana 71 vidíme následující písničky, které se hudebně řadí mezi slovinské:

OBRÁZEK Č. 97



Ubývají zde jednak složité sloky a převažují spíše verše, které jsou pro jihoslovanskou píseň tak typické, dále nápěvky, předtaktí, ale převládají tu sudé takty (dvoučtvrteční) a symetrika dosahuje složitosti a nepravidelnosti.

⁸² Ludvík Kuba: „*Cesty za slovanskou písní*“, svazek druhý, Slovanický jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, strana 21

Nápěv má tendenci vybočovat z rytmických tvarů.

OBRÁZEK Č. 98

73. *Andante.* Zagorje, Vrestovec.



S bo-gom ne-har-na du-ša, nam se je sa-da de-li-ti,
da što éu ja-dan či-ni-ti, ka-da me ti mr-ziš.

OBRÁZEK Č. 99

74. *Allegretto.* Zagorje, Vrestovec.



Po-če-la se ladja kre-ta-ti, ah, mami-la dra-ga pla-ka-ti.
Nemoj mi se draga plakati, Daleko je nebo od zemlje,
mi ćemo se skupa vjenčati. još je dalje draga od mene.

Co se týče melodie, ta je tu svobodná z hlediska harmonického a objevují se výjimky, kde si tu pohrává nápěv se spojením citlivého tónu se subdominantou, tudíž k sestupu k tercii:

OBRÁZEK Č. 100

69. *Andante.* Zagorje, Vrestovec.



Ro-ža pro-cve-la, dra-ga za-spa-la, ro-ža pro-cve-la,
dra-ga za-spa-la.

(Dále viz „Slov. ve sv. zp.“,
Písň charvátské, č. 43.)

I mnohohlasý zpěv tu není tak rozšířený, jakožto u Slovinců, kdy užitím dominantního čtyřzvuku nabývá dojem až umělé hudby a používanějším typem zpěvu se užívá unisono, který je naopak u Slovinců nevídaný.

Nápěvy, kterých je tu užíváno hojně, jsou zakončeny netradičně na II. stupni místo na tónice. Závěr se užívá poloviční z důvodu zakončení dominantním trojzvukem:

OBRÁZEK Č. 101

86. *Andante.* Zagorje, Vrestovec, opé. Lovrečan.

O, je - se - ni, je - se - ni, aj, što me ca - re
 O - že - ni me pu - ška tvo - ja, aj, u mla - do - sti

I. II.
 o - že - ni! me - jom, ma hej!

The image shows a musical score for a piece titled 'Zagorje, Vrestovec, opé. Lovrečan.' It is marked '86. Andante.' and is in a key signature of one flat (B-flat). The score consists of two staves. The first staff has a melody with lyrics: 'O, je - se - ni, je - se - ni, aj, što me ca - re' and 'O - že - ni me pu - ška tvo - ja, aj, u mla - do - sti'. The second staff has a melody with lyrics: 'o - že - ni! me - jom, ma hej!'. There are two first endings (I. and II.) indicated by brackets and first/second endings symbols. The piece ends with a half note on the second degree of the scale.

Hudba se tu také setkává se zvětšenou sekundou, která se nachází v mollových tóninách.

Oblast severozápadního Chorvatska se značí pestrostí nejen přechodem od Slovinství k Chorvatsku, ale i přínosem prvků ze sousedních oblastí země, jak to upřesňuje chorvatská úprava písně z Maďarska:

OBRÁZEK Č. 102

Allegro. Záhřeb.

Āad sam bi - la ja dje - voj - ka, lju - bi - la sam po tri momka
 u zo - ru, pred zo - ru, eva - la mi ru - ži - ca na pro - zo - ru.

The image shows a musical score for a piece titled 'Záhřeb.' It is marked 'Allegro.' and is in a key signature of one flat (B-flat). The score consists of two staves. The first staff has a melody with lyrics: 'Āad sam bi - la ja dje - voj - ka, lju - bi - la sam po tri momka'. The second staff has a melody with lyrics: 'u zo - ru, pred zo - ru, eva - la mi ru - ži - ca na pro - zo - ru.' The piece ends with a half note on the second degree of the scale.

nebo dalmatská:

OBRÁZEK Č. 103

An-ka, An-ka, ku-ći, ka-ra-će te majka: „Dje si si-noć
bi-la, mi-la mo-ja kćerka?“

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in 2/4 time. The melody is written in a treble clef. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics 'An-ka, An-ka, ku-ći, ka-ra-će te majka: „Dje si si-noć' and the second staff contains 'bi-la, mi-la mo-ja kćerka?“'. There are triplets and slurs in the melody.

či bosenská:

OBRÁZEK Č. 104

Andante. Dugo Selo u Záhřebu.

Ko ti ku - pi kun-du-ri - ce, ko ti ku - pi kundu-ri - - ce?
Šam bundule, šam bundule, aman, aman bundule, šam neder-bu.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in 2/4 time. The tempo is marked 'Andante.' and the location is 'Dugo Selo u Záhřebu.' The melody is written in a treble clef. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics 'Ko ti ku - pi kun-du-ri - ce, ko ti ku - pi kundu-ri - - ce?' and the second staff contains 'Šam bundule, šam bundule, aman, aman bundule, šam neder-bu.' There are slurs and accents in the melody.

6.6.3 Bosensko-hercegovské písně

Pokud nahlédneme do svazku „Písní Černohorských“, Kuba vytváří dvojité úpravy pro sólový hlas, pro sbor a pro klavír sólo. K procvičením zpěvnosti by nám mohla posloužit jeho sborová úprava písně: „V tom polju Drinopolju“ pro smíšený sbor:

OBRÁZEK Č. 105

The image shows a musical score for a mixed choir. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: Soprán. a1, Alt. p, Tenor., and Bas. The lyrics are: "Na tom po-li Dri-no - po - li, na tom po - li Dri-no - po - li". The second system has two staves: Soprán. a1 and Tenor. The lyrics are: "krás-ný vi - no - hrad, krás-ný vi - no - hrad." The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, mf), articulation (accents), and phrasing slurs.

Pozoruhodné jsou jeho harmonizace tritónových a tetratónových zpěvů, ve kterých pronikají orientální ornamenty.

V písních často volí přerušovanou prodlevu jako u písně: „Slíbila jsem přísahala“:

OBRÁZEK Č. 106

The image shows a musical score for a piano solo. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: Klavír. p and Klavír. p. The tempo is marked "Dosti rychle," and the time signature is 2/4. The second system has two staves: Klavír. p and Klavír. p. The tempo is marked "Kolašin." and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Slí - bi - la jsem, pří - sa - ha - la , můj za - há - le - či,". The score includes various musical notations such as dynamics (p), articulation (accents), and phrasing slurs.

Anebo je ještě k prodlevě připojován tenorový protihlas.

Na Černé Hoře si Kuba oblíbil ukolébavky, které si zapisoval. Jedna z harmonizovaných ukolébavek je tato „Spavaj sine, spavaj“:

OBRÁZEK Č. 107

Klidně.
Střední hlas
Spi, sy — náš — tu,

Klidně.
Klavír
Ped.

Báh — ti — ku — po — mo — cí.

Připěv (slova i nápěv)
Báh — ti — ku — po — mo — cí,

ku — po — mo — cí — vě — dne — i — v no — cí.

Jedná se o nápěv kolébatvé intonace v aiolském pentachordu na *g* se závěrem na II. stupni. Ukážeme si to na sledu tónů: *d – c – b – a – g – a*. Kuba ho ale pojal jako tóninu F dur se zakončením na tercii. Tím ji sblížil s evropskou klasikou.

V dnešní době každý nadaný skladatel zharmonizoval intonaci do moll nebo do jiné tonality. Kubova harmonizace zůstává vzorná a spíš proto, že ji hodnotíme po desítkách let zpět.

V jeho knize „Cesty za slovanskou písní“, svazek druhý, Slovanský jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, strana 326 krásně popisuje jeho vztah a lásku k těmto písním. V této zemi lidé pojmenovávali milostné písničky „sevdalinky“ a tento pojem je utvořen od slova „sevda“ – touha. Název byl více známý v pozdějších letech v dobách okupačních, kdy se tato Bosna a Hercegovina stala známější a lidé vnímali hudbu a nechali se unášet milostnými písněmi, ke kterým se přimísil orientální živel a to písní dodalo půvabu a krásy. Důsledkem toho vznikl zajímavý typ na slovanské půdě.

Dříve byla jihoslovanská píseň po Evropě známá spíše z hlediska textu. Byly to lyrické písně ženské na rozdíl od epických mužských. Tato pojmenování se stává neznámým, jelikož byl cítit patrný společenský poměr mezi pohlavími – ženské pohlaví není rovno mužskému. Za obdiv se tu právě bere mužská píseň, která je stupnicí výš než ženská. Myslíme si, že Kuba nebyl sám, kdo tento mýtus považoval za nesprávný.

Bosenská píseň umí hudebně krásně vystihnout touhu milenců. Ukážeme si to na prvé ukázce z knihy „Cesty za slovanskou písní“, svazek druhý, Slovanský jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, strana 330:

OBRÁZEK Č. 108

267. *Con brio.*

U po - to - ku sit - na ri - - - - - ba _____, ej, ti si,

Meno mosso.

dra - ga, moja bri - - - - ga! Ben effendum, a - - man,

a - man, a - - - - man, a - man, džanum, Djor - dji - ja!

Kuba v těchto oblastech přiznává, že nepojmenovával staré stupnice ve stylu staročeském, ale držel se pojmenování obvyklejších a to podle středověkých stupnic církevních⁸³.

Kuba byl velmi stručný a pojednával systematicky od známého k neznámému a určitého k neurčitému. Seznamoval nás ve svých knihách o úplných stupnicích, které bosensko-hercegovská kultura používala. K vytvoření cíle vytvářel nejprve osnovy (tónořady).

První osnova je ta, která se na klavíru označována bílými klávesami a jsou to stupně vedeny podle vzoru: dva celé tóny, půltón, tři celé tóny a půltón. Je odvozena z tvrdé durové stupnice. Označíme ji jako první stupnici, která existovala v bosensko-hercegovských nápěvech. Tento tónový řád poskytl látku ke stupnicím vzniklý na každém tónu oktávy. Dalo by se říci, že zde existují všechny modely stupnic, až na lydickou. Máme tu tedy celkovou řadu šest po sobě jdoucích stupnic: 1. tvrdou (jónskou), 2. dóorskou, frygickou, 4. mixolydickou, 5. aeolickou, 6. hypofrygickou. Ty všechny spadají pod první osnovu.

Druhá osnova označuje měkkou tóninu. Od tvrdé stupnice se odlišuje užitím malé tercie a malou sextou a má tento model: celý tón, půltón, dva celé tóny, půltón, zvětšená sekunda a půltón. Tento styl stupnice vytváří v bosensko-hercegovských písních dvě stupnice a to měkkou a měkkou-dominantní, která má základní tón její dominantu:

OBRÁZEK Č. 109



⁸³ Církevní tóniny neboli stupnice vznikly ve středověku, kdy se rozlišovalo osm, později 12 výšek s oktávovým rozpětím podle řeckého vzoru a byly pojmenovány jmény řeckých stupnic. Nedorozuměním byly umístěny jinak než v antickém Řecku, dóorská (na d), frygická (na e), lydická (na f), mixolidická (na g) atd. Pro celkové objasnění připojujeme v obrázku č. 18 tabulku s kompletními církevními stupnicemi. Čerpáno z „Encyklopedického hudebního slovníku“ od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

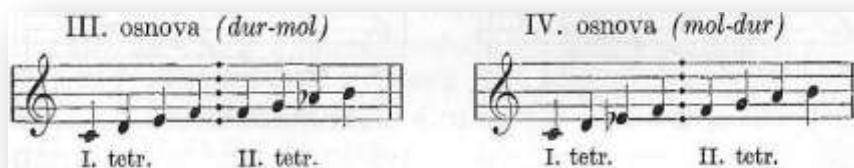
Tímto se stupnice rozšiřují o dvě: 7. měkkou a 8. měkkou-dominantní vzniklou z podkladu, kterou vytváří druhá osnova. Ostatní stupnice se skládají a odvozují z různě sestavených tetrachordů z tvrdé i měkké osnovy. Pokud je tetrachord považován za polovinu stupnice a rozdělíme-li stupnici tvrdou i měkkou na dva stejné díly, můžeme vytvářet obměny: první tetrachord tvrdé stupnice s druhým tetrachordem měkké stupnice a opačně, tím dostaneme dvě nové tónové řady, které jsou inspirací k dalším stupnicím. Abychom byli stručnější, vyobrazíme obě první osnovy a rozdělíme je na tetrachordy:

OBRÁZEK Č. 110



Pokud spojíme střídavě tetrachordy, dostaneme další dvě osnovy:

OBRÁZEK Č. 111



Z materiálu, který poskytuje třetí osnova (dur – mollovým systémem), zjistil Kuba jen jednu stupnici, kterou stejnojmenně nazval dur – mollovou a je to devátá stupnice začínající tónem *g*.

OBRÁZEK Č. 112



Pokračujeme dále a ze čtvrté osnovy z tónové řady moll-dur vznikla také jedna stupnice. Označil ji jako moll-durovou a je to stupnice desátá, jejímž základním tónem patří *h*.

OBRÁZEK Č. 113



Poslední, tudíž jedenáctá stupnice, kterou zjistil, vznikla z jiného tónořadu. Stupnice docílíme, pokud necháme následovat za sebou druhý tetrachord měkké stupnice tak, že mezi párem tvořící oktávu nastane mezera jednoho celého tónu. Touto cestou dostaneme stupnici, ve které se objeví za sebou zvětšená sekunda. Kuba pro ni nenašel určitého označení, a proto se jmenuje prostě orientální.

OBRÁZEK Č. 114



Nyní ukážeme celý systém po sobě jdoucích stupnic, které vždy začínají základním tónem c.

OBRÁZEK Č. 115

1. Tvrdá (jonická)

2. Doričká

3. Frygičká

4. Mixolydičká

5. Aeoličká

6. Hyperaeoličká

7. Měkká

8. Měkká dominantní

9. Dur-mol

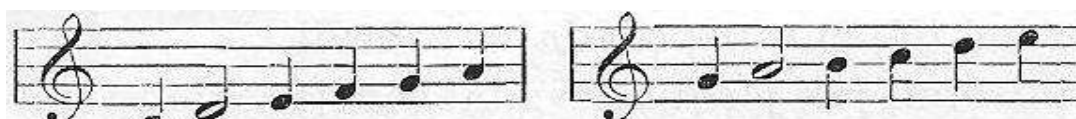
10. Mol-dur

11. Orientální

K výsledku své práce Kuba došel tak, že u každého nápěvu si pořídil osnovu s označením závěrečného tónu půlovou notou, ale tento tón nesmí být zaměňován a ztotožňován se základním stupněm. Závěr je takový, že řazení nápěvů k stupnicím může být bezpochyby sporné a dochází k rozpakům.

Objeví se nám i případy, kde osnova s nápěvy netvořila souvislou řadu tónů a tyto nápěvy mají osnovy menší než septima. Takové nápěvy náleží dvěma, třem stupnicím, kde tyto osnovy o počtu šesti tónů

OBRÁZEK Č. 116



mají každá své příslušenství ke stupnici dorické nebo aeolické. Zato osnova o pouhém počtu čtyř tónů

OBRÁZEK Č. 117



může patřit jen jedné stupnici a to orientální. Závěr je takový, že neúplná osnova nemusí označovat neurčitou stupnici.

Pokud nepřihlížíme k melodickým půltónům, které připouští i jinak přísná soustava církevních stupnic, zdrojem nejistot mohou být nápěvy, které se drží modulace (přecházejí do jiné tóniny).

Modulace v nápěvech bosensko-hercegovských je jev, který se vyskytuje často. Osnovy jsou ovlivněny jedna druhou, jako např. osnova I. přechází do osnovy II. a naopak.

Pokud nazýváme osnovu první tvrdou a osnovu druhou měkkou, můžou se ony nápěvy vystřídat. Je nutno dodat, že z měkkého tónořadu se nejčastěji užívá tetrachordu se zvětšenou sekundou. Těmito cestami tak vzniká střídání nálad (radostné, klidné, vášnivé, bolestné, vzrušivé apod.).

Kuba své sebrané materiály uspořádal a seřadil. Odevzdal je sarajevskému muzeu roku 1895, kdy látka byla po rozdělení utvořena na sedm dílů. Díl VII. a VI. je věnován obměnám a variacím, které se mu do jeho soustavy nehodily a s nimiž si

nevěděl rady, jelikož je buď nesprávně zachytil, nebo mu nebyly správně ústně podány. Je to ale pouhá desetina z celkového počtu celé sbírky.

Zbývajících pět oddílů je rozděleno a uspořádáno takto:

Díly I., II., III. a IV. obsahují nápěvy diatonických stupnic (to jsou stupnice tvrdé a měkké a ty, které si lze z jejich tónořadů určit a sestavit). V V. dílu najdeme primitivní popěvky chromatického charakteru, které se vzdalují soustavě stupnic.

Díly I. – IV. jsou zpracovány takto: díl I. a II. obsahuje nápěvky s jednoduchými osnovami (nevybočují z uvedených stupnic). Díl III. má nápěvky se složitějšími osnovami, které zasahují do různých stupnic.

Díl I. se vymezuje na nápěvy stupnic úplných, určitých a díl II. vytváří nápěvy stupnic neúplné a neurčité.

Díl III. se značí nápěvy osnov, které co do složitosti vznikly vzájemným vlivem různých stupnic. Díl IV. obsahuje nápěvy osnov vzniklých modulací z jedné tóniny do druhé.

Písňe, které spadají do všech těchto dílů, jsou sestaveny podle hudebních osnov, postupně od těch nejprostších. Nápěvy všech dílů jsou pohromadě.

Toto třídění Kuba vytvořil ku prospěchu přehlednosti a nerozptýlenosti, jakožto bylo zpravidla u jiných.

Kuba své uspořádání nepovažuje za příliš dokonalé, ale jednotlivé nápěvy ukazují svou příbuznost. Oproti nepřehlednosti a zmatku zde máme přehled cyklu. Jisté uspořádání Kuba vytvořil v roce 1894.

I tento řád vzbudil určité rozpaky. Nedovedl stanovit přepážku mezi závěrečným tónem v nápěvu a základním tónem dané stupnice. Tyto dva pojmy u jihoslovanských písní nebývají totožné. Kuba nemyslí v závěru na tercii, ale na tónu, který nespadá pod základní trojzvuk, pokud předpokládáme harmonický podklad.

Na jihu se můžeme setkat s nápěvy různě starými a jejich veliké množství je tvořeno v podání, které je kořeny spojeno v době předharmonické.

Příklady objasníme danou věc lépe než slovy. Ukážeme zde tři nápěvy, které jsou si podobny svými obměnami a složením. Patří do doby harmonické, ale jejich konec je vždy odlišný: Poprvé končí tónikou, podruhé tercií a potřetí sekundou:

OBRÁZEK Č. 118

Po-lje ze - le - no sun - ce o - ba - sja,
Sun - ce bi sja - lo a - li ne mo - re,
A - man, dje - voj - ko, u - zum lje - po - to!

Klavír.

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Obrázek č. 118'. It consists of four staves. The top three staves are for a vocal line, and the bottom staff is for piano accompaniment. The time signature is 2/4. The lyrics are in Czech. The piano part features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines.

OBRÁZEK Č. 119

I - bra - him be - ga vo - de sve - za - na,
ki - ša bi i - šla, a - li ne mo - re,
Bje - lo li - ce tvo - je ne - ka bu - de mo - je,
I - bra - him be - ga vo - de sve - za - na.
ki - ša bi i - šla, a - li ne mo - re.
sa - me - lji mi ži - to to!

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Obrázek č. 119'. It consists of two systems of four staves each. The top three staves of each system are for a vocal line, and the bottom staff is for piano accompaniment. The time signature is 2/4. The lyrics are in Czech. The piano part features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Další dva podobné nápěvy končí jinak, jelikož i tady se objevuje trojzvukou podklad, tvrdá tónina. První končí tónikou (základním trojzvukem), druhý má konec na sekundě nebo také se dá říci, že končí na dominantní harmonii (tedy s polovičním závěrem):

OBRÁZEK Č. 120

251. *Allegro.*

Bo-žur ja, bo-žur ti, bo-žur viš-nja traj-na, šir voj-na.

OBRÁZEK Č. 121

do-šir voj-na, i - šir vo-di lje-pu Ma-ru iz ko - la u ko-lo.

U Jihoslovanů, kde je píseň zakončená polovičním závěrem, je tento jev častý. Pokud užijeme poloviční závěr, očekává se pokračování. Nechybí u písní s tvrdou či měkkou stupnicí.

Ale nápěvy vytvořené ze starých stupnic připouštějí dvě možnosti, jak ukážeme na další písní, ke které Kuba napsal dvojí doprovod.

První harmonizace se nám jeví jako dorická a druhá v tvrdé stupnici:

OBRÁZEK Č. 122

Sjajna zvjezdo, sjaj - - na - - zvjez - do, dje - si -
si - noj bi - - la? Dje si si - noj bi - - la ?

Andantino.

Sjajna zvjezdo, sjaj - - na - - zvjez - do, dje - si -

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is in Dorian mode (D minor with a natural F), and the second system is in Ionian mode (D major). The tempo marking is *Andantino*. The lyrics are in Czech and refer to the Star of Bethlehem.

OBRÁZEK Č. 123

si - noj bi - - la? Dje si si - noj bi - - la ?

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of one system of music with a vocal line and a piano accompaniment. The mode is Ionian (D major). The lyrics are in Czech and refer to the Star of Bethlehem.

Na dalším příkladě ukážeme trojici nápěvů, které se slučují jakoby v jeden transponovaných do různých stupnic:

OBRÁZEK Č. 124



Takovýchto příkladů bychom zde mohli uvádět několik. Tento zpěvní materiál je zpíván většinou jednohlasně a to buď složitými a zdobnými nápěvy, které se zpívají samozpěvem, unisonem a to zejména dětmi a dospělými dívkami. Sborový zpěv tu však nenajdeme. Vznikaly tu jen pokusy o vícehlas chromatického charakteru, které můžeme označit jako dvojzpěvy, když se objeví intervaly jako sekunda (zřídka tercie), které se s unisonem ozvou:

OBRÁZEK Č. 125



V písních balkánských a jejich úpravách se Kuba snaží zachytit alpskou náladu a naznačit typické jódlování⁸⁴.

OBRÁZEK č. 126



Kuba zde popisuje, že tu nikdy neslyšel hru na dudy. I tamburice je tu velmi rozšířená, zvláště její odnože, které se jmenují šargija a bugarija. Housle tu jsou velmi v oblibě, jak u křesťanů, tak i u Turků a způsob hry je vcelku stejný. Píšťaly se také některak neodlišují, ani tvarem ani užíváním.

Na samotný závěr uvádíme příklad hry na zmíněnou tamburici:

OBRÁZEK č. 127



⁸⁴ Je typ zpěvu s rychlým střídáním poloh v hlasech a přechod od prsního rejstříku do falzetu. Čerpáno z webové stránky: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/jodlovani>

Josef Stanislav uvedl ve své knize: „Ludvík Kuba. Zakladatel slovanské hudební folkloristiky“, Knižnice hudebních rozhledů, Praha 1963, strana 197. katalogizaci nápěvů podle L. Kuby, které se týkají jeho sběru bosensko-hercegovských písní.

Abychom byli přesní, I. značí názvy původní a II. názvy z roku 1935:

Vysvětlivky: J – jónická (dur); D – dorická (moll); F – frygická; L – lydická; H – harmonická = orientální; C – cikánská; LK – Ludvík Kuba

I. Nápěvy se stanovitelnou stupnicí:

TABULKA Č. 3

1	J + J = durová stupnice (LK I. Lydická – Tvrdá, II. Jonická) a) dur stupnice b) Dur schéma
2	D + D = Dorická stupnice (LK I. Frygická, II. Dorická)
3	F + F = Frygická stupnice (LK I. Dorická, II. Frygická)
4	J + D = Mixolidická stupnice (LK I. Hypofrygická, II. Mixolidická)
5	D + F = Aiolská stupnice (LK I. Hypodorská, II. Aiolská)
6	F + L = Hypofrygická stupnice (LK I. Mixolidická, II. Hyperaiolská)
7	D + H = Moll-harmonická stupnice (LK I. Moll-měkká, II. Moll měkká) a) závěr na akordu b) závěr na sekundě
8	H + F = Harmonicko-frygická (LK I. Moll-dominantní, II. měkká)
9	H + D = Harmonická moll (LK I. Dur-moll, II. Dur-moll)
10	Zm + L = Zmenšeně-lydická (bosenská) (LK I. Moll-dur, II. Moll-dur)
11	H + H = Dvojharmonická (orientální) (LK I. Orientální, II. Orientální)

II. Nápěvy, jejichž stupnici nelze stanovit:

TABULKA Č. 4

1	Dur či mixolydická (LK I. Lydická či Hypofrygická, II. Jonická či hypodorská c-d-e-f-g-a)
2	Dorická či aiolská či moll (LK I. Frygická či Hypodorská či moll, II. Dorská či frygická či moll a-h-c-d-e-f)
3	Dorická nebo aiolská (LK I. Frygická nebo hypodorská a-h-c-d-e-g-a, II. Dorská či hypofrygická)
4	Frygická nebo Hypofrygická (LK I. Dorská nebo mixolydická, II. Frygická či hyperaiolská)
5	Harmonicko-frygická nebo harmonicko-moll nebo dvojharmonická a-b-cis-d-e (LK Moldominantní nebo dur-moll nebo orientální)
6	Harmonicko-frygická nebo harmonická moll h-c-dis-e-g-a (LK Moll-dominantní nebo orientální)
7	Harmonicko-frygická nebo dvojharmonická e-f-gis-a-h-c (LK Moll-dominantní nebo orientální)

Jelikož by mohl být v těchto stupnicích velký zmatek, vepíšeme sem pro čistou orientaci staré stupnice, církevní a jiné:

TABULKA Č. 5

Stupnice	Rozsah	Charakteristika
jonická	c ¹ , d, e, f, g, a, h, c ²	Dnešní durová. Půltón je mezi III. – IV. a VII. – VIII. stupněm. Tudíž vzniká velká tercie a citlivý tón
dorická	d, e, f, g, a, h, c ¹ , d ¹	Má malou tercii a velkou sextu
frygická	e, f, g, a, h, c ¹ , d, e ¹	Má malou tercii a malou sekundu mezi I. a II. stupněm
lydická	f, g, a, h, c ¹ , d ¹ , e ¹ , f ¹	Má velkou tercii a mezi I. – IV. stupněm má zvětšenou kvartu
mixolydická	g, a, h, c ¹ , d ¹ , e ¹ , f ¹ , g	Má velkou tercii a malou septimu
aiolská	a, h, c ¹ , d ¹ , e ¹ , f ¹ , g ¹ , a ¹	Dnešní mollová. Má malou tercii a malou septimu

6.6.3 Dalmatské písně

Při putování narazil na mnohohlas: „Odkudsi zazněl zpěv, zpěv mnohohlasý. Byl to chór chlapců. Hrdla se jim rozehrála krásně jako varhany, přiměřeně k okolní výpravě. Poslouchal jsem a se kochal“⁸⁵.

OBRÁZEK Č. 128



Handwritten musical score for a Dalmatian song. The score is written on two staves with lyrics in Czech. The lyrics are: "Da bi moje suze na kamen padale, kamen bi se raspao, suze bi ostale." Below the score, the original text is printed in four stanzas.

Da bi moje suze
na kamen padale,
kamen bi se raspao,
suze bi ostale.

Pridje¹⁾ se sastavi
nebo se zvjezdami,
neg'²⁾ se ona ljubav,
što je među³⁾ nami.

Pridje se sastavi
ancora⁴⁾ u moru,
neg' se ona ljubav,
što je' srcu momu.

Neka ti govoru,
koliko njim drago,
nečemo se svaditi
za nijedno blago.

1) Dříve, 2) než, 3) mezi, 4) kotva

⁸⁵ Ludvík Kuba: „Čtení o Dalmácii“. Cesty a studie z roku 1890 – 1912, Družstevní práce 1936, strana 29

V denících popisuje zpěvy, které se mu začaly ozývat odevšad. Uviděl pohromadě sedící ženy, které zpívaly překrásné troj i čtyřzpěvy tohoto typu:

OBRÁZEK Č. 129

allegretto *Trojic dicit doct.*

Oj, javore, javore, tvoje drvo najbolje,
 pod javorom sam vino pio i djevojke ljubio.

Oj, javore, javore,¹⁾
 tvoje drvo najbolje¹⁾;
 pod tobom sam vino pio
 i djevojke ljubio.

¹⁾ nejlepší

Písně, na které mohl Kuba narazit se pyšní rozmanitými nápěvy, kde je text složen v typickém desetislabičném verši.

¹⁾ avšak, ²⁾ závodem závodí

OBRÁZEK Č. 130

vivo

Gorom jaši Marin, dobar junak,
 u ruci mu bojno koplje stalo,
 u ruci mu koplje trepečalo,
 pa je Marin koplju besedio:
 »Bog t' ubio, bojno koplje moje,
 što trepečeš meni u rukama;
 već¹⁾ trepečí caru u srdaja
 i njegovi čeri sultaniji!
 Misli Marin, da niko ne čuje;
 slušali su dva banove sluge,
 trkom trču,²⁾ pa su banu rekly:
 O moj bane, mili gospodare!
 Da ti znadeš, što mi slugi znadu,
 lipo bi nas, bane, darovao,
 veću bi nam plaću primaknuo.

I zde je možné spatřit houslistu, ale i vesnické sbory, které si Kuba hned zapisoval. Sbory jsou vnitrodalmatskou zvláštností. Melodika obsahuje chromatické tóny a mnohohlas se omezuje na dvojzpěv, který užívá nevyššího intervalu a to tercie. Mnohohlas má zalíbení spíše ve velké sekundě, která píseň uvádí i uzavírá. I když je tento disonantní interval nezvyklý na poslech, vyznačuje se krásnou plností a čistotou, že se stává libozvučným tónem. Je to zcela překvapující objevení, které následuje přes Balkán do Bulharska.

Typický vesnický zpěv je tzv. samozpěv poutníka, dělníka. Kromě vícehlasů se zpívají i písně jednohlasé, jak nám ukáže příklad. V zápisu vidíme tremolo, které dosahuje i pěti taktů. To může i překážet, aby se intervaly při hraní mohly lépe rozeznávat. Tento zápis je sestaven z několika písní, nikoli obrazem dané chvíle.

OBRÁZEK Č. 131

206. *Largo.*

Sa - da i vaz - da po - mo - zi, bo - že,

Oj, oj, oj!

Pomozi, bože, i srečo od boga,
i Marijo, ona nas pomogla.
Pomogla nas, u pomoći bila,
i od svake muke zaklonila.

L'jepoga nas nadarila dara,
l'jepog dara, od Isusa zdravlja!
Bog nam dao zdravlje i veselje,
t'jelu zdravlje a duši spasenje!

Ženy, sedící pohromadě, zpívaly znějícími hlasy a jejich intonace dosáhla takové určitosti, že intervaly připomínaly zvuk varhan. Uvedeme zde ukázkou, která můžeme považovat za vznik mnohohlasí. Může se nám zdát, že ona sekunda je zapsána náhodou. I Kubovi se tento interval zalíbil. I houslisté používali onu sekundu ve svých skladbách za běžnou a houslista zakončoval odstavce písní táhnoucí se sekundou nejen na nástroji, ale i v interpretaci. Byla to pevná tradice. Sekundy se neobjevují náhodou či nedopatřením, ale zcela vědomě.

OBRÁZEK Č. 132

Moderato Trávo zelená

1. Sr- na mo- ja, na voj- sku cíe po- lí;
2. ' ' moj díl- bere, Kad čas o- net do- cí.

1. sr- na mo- ja, na voj- sku cíe po- lí.
2. moj díl- bere, Kad čas o- net do- lí.

Kuba navštívil město Zagvozd, kde zaslechl zpívat naši vojenskou píseň „Trávo, trávo zelená“. Její melodie i slova lze zaslechnout i jinde na Balkáně anebo u Poláků:

OBRÁZEK Č. 133

Presto Trávo zelená

Trá- vo ze- le- na! Ko- čo te- be, trá- vo, ko- rit,
Kad ja ku- jem dub- lju 'orit. Trá- vo ka- do- ma!

Texty nestačí svými verši na nápěv a tak si je musí lid rozšířit. Může se jednat o opakování slov nebo prokládáním různých slabik, které účelově zvukově zdobí.

Jihoslovanské písně jsou četnější než jejich nápěvy a nejsou vázány určitou melodií. Zpívajícímu stačí, když se metricky hodí k verši. Vyznačují se také dlouhými texty. Zapisováním písní zde Kuba přispěl do časopisu Jihoslovanská akademie v Záhřebu, ve kterém byla jeho píseň otištěna:

OBRÁZEK Č. 134



V Dalmácii lze spatřit dva způsoby zpěvu. Jedná se o zpěv ve městech a na vesnici. Města jsou západnická, zato vsi si drží od měst odstup a jsou jim nepřístupné. Kuba uslyšel zpívat po západnicku lidové melodie s tremolovým hrdlem selské „oj!“ s četnými obměnami, které je možné zaslechnout na polích, na trhu a všeobecně na venkově.

Typ městský má tyto rysy: diatoniku, tvrdou tóninu, periodicitou, čistou intonací bez tremol a trylků a intervaly, které spojují základní běžný spoj s dominantním trojzvukem. Tento typ písně zpívají sbory a to mužské i ženské ve dvojzpěvech. Zpívají si jí při práci nebo pro zábavu. Zavřeme oči a přimysleme si tajemné dálky přímořské končiny, vlahý vzduch, místní krajinnou příznačnost a dovednost nadšených pěvců, kteří vytváří nezapomenutelné chvíle. I Kuba se stal kořistí své kořisti. Při lovu písniček zapomněl na loveckou úlohu a kochal se písněmi, místo zapisování.

Tyto lidové sbory se provozují takto: jeden hlas začne a druhé hlasy se přidají nebo se postupně připojí. Kubu překvapilo u zpěvu chlapců, že zpívají jen večer, ve svátcích a v neděli i odpoledne. Pokud by se nějaká pravidla porušila, má i své zastoupení policie.

Pokud se zaměříme na hudební stránku příkladů, jsou zapsány v tvrdé tónině. Harmonie je tvořena běžnými spoji trojzvuku základním s dominantním, někdy se objeví subdominanta. Zde se tato hudba řadí do doby harmonie trojzvuku a hudební

teoretici ji značí jako III. hlavní období hudebního vývoje na počátku novověku, kde se píseň oprostila od mnohohlasu s kontrapunktem, které vzniklo ve středověku a označuje II. období. Abychom byli úplní, tak I. období se značí pro starověký jednohlas:

OBRÁZEK Č. 135

216. *Allegretto*. Samozpěv. Šibenik.

Za - spa - la dje - voj - ka dr'je - nu na ko - le - nah.

Sbor.

Siv ju so - ko bu - di, ter dje - voj - ku lju - bi...

„Ajd, ustan', djevojko! dr'jen će se otkinut
Ajd, uran', djevojko! a ti ćeš mi, dušo,
Breg će se orinut, sa Savom otići.“

Najdeme zde i společné prvky ze západní Evropy, k nimž patří takt, rytmika a periodicita. Jak se o tom přesvědčíme na příkladech, takt sudý (2/4, 4/4) převládá oproti 3/8 nebo 6/8. U našeho lichého počítání (3/4, 3/2) se vyskytuje často a to v mazurkových rytmech. Předtaktí zde není moc rozšířeno, ale refrény, které sem přišly ze západní Evropy, se užívají hojně:

OBRÁZEK Č. 136

217. *Moderato*. Omiš.

Dra - ga s dra - gim go - vo - ri, da se raz - go - vo - ri:

„Ko - ja ti je tu - ži - ca bit zlo - vo - ljan?“

Jak už jsme zmínili, městská dalmatská píseň je v zásadě sborová. Její vícehlas nemá polyfonní charakter, jako u ruské písně, ale spíš homofonní:

OBRÁZEK Č. 137

219. *Presto.* Samozpěv. Sbor.

Vrb-ni - če nad mo-rem, Vrb-ni - če nad mo - rem, vi-
so - ka pla - ni - no! Traj-na - ni - na - ni - ne - no,
traj-na - ni - na - ni - ne - ne, vi - so - ka pla - ni - no!

Terciové vedení hlasu ve svrchních hlasech jsou běžné:

OBRÁZEK Č. 138

220. *Largo.* Omiš.

A - ko si leg - la spat, a - ko si leg - la spat,

OBRÁZEK Č. 139

a - ko si leg - la spat, bi - la ti la - ka noć!

Vícehlas dává výkonu v písni jistou mohutnost, až se melodie stává nezřetelnou. To se stává, pokud se ke sboru připojí sopránové vedení hlasů tvořené dívkami i chlapci. Druhý hlas opakuje to samé o oktávu výš:

OBRÁZEK Č. 140

221. *Moderato.* Trogir. (Dívčí sbor.)

O, ja - vo - re, ja - vo - re, tvo - je dr - vo naj - bo - lje!

Pod ja - vo - rem sam vi - no pio i dje - voj - ke lju - bi - o.

I zapříčinění nedostatku pěvců se zapisuje na vzniku dvojzpěvů, v němž se hlasy nedokonale pohybují v terciích. Je pak matoucí, co je nápěv a co původní hlas:

OBRÁZEK Č. 141

223. *Moderato.* Supetar. Brač.

Cvi - če mo - je, ja bi te - be bra - la, di nemam dra - ga,

kom' bi te da - la.

Základním znakem ve sboru je sólový začátek. Další hlasy se připojí různě, libovolně a bas zaujme své poslední místo a při samotném závěru, kde zní nápěv, zaujímá pozornost:

OBRÁZEK Č. 142

224. *Largo.* Orniš. (Mužský sbor.)

Gr - li - ce__ moj' mi - la, slu - šaj glas služ - be - ni;
 što se ne__ o - zi - vaš ža - los - no - me me - ni?

Detailed description: This is a musical score for a men's choir. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Largo'. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and accompaniment.

Stávají se případy, kdy hlavní pěvec zaspívá první část sám a při druhé spustí celek:

OBRÁZEK Č. 143

225. *Andante.* Trogir. (Mužský sbor.)

Da bi su - - ze mo - je na ka - men pa - da - le,

Detailed description: This is a musical score for a men's choir. It consists of a single staff of music. The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are written below the notes.

OBRÁZEK Č. 144

ka - men bi se ras - pa - o, su - ze bi o - sta - le.

Detailed description: This is a musical score for a men's choir, continuing from the previous image. It consists of a single staff of music. The lyrics are written below the notes.

Někdy jedinec zazpívá nápěv a sbor zpívá tzv. přípěv. I vedení vnitřních hlasů závisí na počtu pěvců:

OBRÁZEK Č. 145

226. *Adagio.* Trogir. (Mužský sbor.)

Spo-me-ni si jed-no vri - - me, kad si me-ni ho-ti-

la. do-bra!

Obměna středního hlasu v posledním taktu.

Detailed description: This is a musical score for a men's choir piece. It consists of two staves. The first staff is for the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 9/8 time signature. The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics are 'Spo-me-ni si jed-no vri - - me, kad si me-ni ho-ti-'. The second staff is for the accompaniment, also in treble clef and one flat key signature. It features a 3/8 time signature and includes a triplet of eighth notes. The lyrics 'la. do-bra!' are written below the accompaniment. A note above the accompaniment indicates a change of middle voice in the final measure.

Zpívá se vždy silnými hlasy, ať se jedná o dívčí či mužský sbor. Je to v podstatě namáhavé, jelikož sloky postupují rychle za sebou. V některých případech začínají dva hlavní pěvci a to jeden po druhém za sebou v jedné sloce. V příkladu uvádíme alt, který zpívá první periodu a druhou přebere soprán. Ostatní hlasy se jeden po druhém připojují:

OBRÁZEK Č. 146

228. *Sostenuto.* Šibenik. (Dívčí sbor.)

Alt. Soprán. Sbor.

Ja - bu - ka ru - me - na, ka cva - teš u li - ti,

mla - di - ce po - šte - na, ka ée u - vik bi - ti!

Detailed description: This is a musical score for a girls' choir piece. It consists of two staves. The first staff is for the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Sostenuto'. The lyrics are 'Ja - bu - ka ru - me - na, ka cva - teš u li - ti,'. The second staff is for the accompaniment, also in treble clef and one sharp key signature. It features a 2/4 time signature and includes a triplet of eighth notes. The lyrics 'mla - di - ce po - šte - na, ka ée u - vik bi - ti!' are written below the accompaniment. The score is divided into parts for 'Alt.', 'Soprán.', and 'Sbor.'.

Silný zpěv má své přednosti, ale i stinné stránky. Zblízka ženské hlasy zní poněkud ostře a mužské chraptivě a to nezní libě. Pokud podstoupíme, zpěv je překrásný.

Uvádíme příklad dvou starých žen, kde vzniká zajímavé vedení hlasů. Počátek zní samozpěvem:

OBRÁZEK Č. 147

229. *Vivace.* Makarska. (Ženský dvojzpěv.)

U prin-či - pa kra - lja Man - de éer je - di - na;

OBRÁZEK Č. 148

Městská píseň se snaží držet krok se současností a vyžaduje požadavky všední líbivosti.

Typ vesnický je odlišný tím, že nevykazuje z toho všeho nic, ale v jistých místech nás může zmást chromatický půltónový tónořad. Můžeme díky těmto dvěma nápěvům spatřit poměr dalmatského města oproti vesnici.

Objevuje se zde nápěvek, který spadá pod běžné typy hudebního vývoje. Vyzařuje z něj přeslazená melodie, sentimentálnost a častým užíváním zvětšené kvarty. Je to spoj citlivého tónu se subdominantou.

Pravda je ta, že písně pocházející z vesnice nejsou tak odchylné od našich hudebních představ, že i v nich najdeme periodicitu, čistou intonaci, ale každý nápěv nese ráz záporu vůči hudebnímu světu.

Zpěv nemusí být plný života a obzvlášť zde, kde je zpěv spojován skutečnému vzlykotu a pláči. Uvedeme několik písní, abychom viděli skromné, ale přitom velmi zajímavé zpěvy. Malý tónový rozsah, jednoduchost melodie, úprk před větším intervalem a prostý rytmus jsou základní rysy písní. I texty jsou svou formou jednoduché stavby:

OBRÁZEK Č. 149

Allegro assai. Biskupija u Kninu.



Ja u - sa - dih vit - ku je - lu

<p>pokraj putu u kamena a uz jelu bilu lozu, a uz lozu struk bosilja, a djevojku za poljaka. A ja podjoh, da obidjoh. Dva sreteše, tri strgoše: vitka jela posječena, bila loza porezana,</p>	<p>struk bosilja isčupana, djevojčica obljubljena. Ja se n'jesam povjerao a ja podjoh teke bliže. Ne mog prići teke bliže od visine vitke jele, od mirisa struk bosilja, od lepote djevojačke.</p>
---	--

OBRÁZEK Č. 150

209. *Moderato.* Z okolí Imotského. (Laško pjevanje uz kolo.)*



Daj der po-bro, da ga za _____,

da ga za-pje-va - mo! He-hej!

dv'je besjede u junačko zdravlje,
sve u slavu Boga velikoga!
Ne vij vuče, ne grči, gavrane,
što su st'jene krvlju poštrapane!
Ako bude krv od konja,
mirisaće travom ditelinom;
ako bude od zviri jelena,
mirisaće travom svakojakom;
ako bude od mlada junaka,
mirisaće vinom i rakijom.

Písň selské patří co do vývoje dobám pradávným, ale z hudebního i básnického hlediska stojí na umělecké výši. Kuba k této písni dodal: „*Co se pak jednou octne na stupni skutečného umění, to nikdo odtud již nesesadí*“ (citace z knihy Ludvík Kuba: „Cesty za slovanskou písni“, svazek druhý, Slovanský jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, strana 274.)

Že vesnická píseň nebyla oceněna má za vinu její hudební stránka, která se nedá uchem zachytit ani písmem vyjádřit. Je to materiál, který se mohl zachytit strojem, a ten Kuba postrádal.

Budeme postupovat nejprve od nejstarších zpěvů a pak se zaměříme na některé, které Kuba mohl zaznamenat aspoň z části.

Tyto písň jsou dnešní hudbě zcela vzdálené, pokládáme je za nejstarší, správně řečeno prvobytné. V písňích můžeme najít samá tremola a trylky. Nápěv je složen chromaticky, tedy púltónově nebo s použitím glissando. Kuba popisuje první poslech písni: „*Když jsem slyšel po prvé zpěv tohoto způsobu v jižním Charvátsku za Plitvickými jezery při bosenské hranici, byl jsem v rozpacích. [...] Za velikého napětí plic, hrdla a svalů v obličeji zpěvák pěl tak, jako by chtěl předvésti zhudebnělý pláč*“ (citováno z knihy Ludvíka Kuby: „Cesty za slovanskou písni“, svazek druhý, Slovanský jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, str. 274.)

Teprve až zkušenosti Kubu přivedly k názoru, že jde o tradici. Slyšel tak i zpívat sedláka na dalmatských ostrovech:

OBRÁZEK Č. 151

230. *Andante.* *Mlet.*
Oj _____! Od ka - da je po - sta-, od ka - da je
po - sta-nuo svi - jet. Ho - ho - ho ho!

231. *Moderato.* *Mlet. (Svatovská.)*
Oj, u - do - vi - co, se _____le Cmi - lja - ni - ča.

Písňe mají volnost v tremolech, trylcích a od legat se odráží ostré staccato. Pokud se domníváme, že jde o staré typy písní, toto tvrzení nám může podepřít okolnost, že písňe jsou zpívány při obřadech a svatbách.

Při zpěvu vznikají určité boje, který z hlasů to lépe dovede. Musí se ale jednat o virtuózní dovednost a lid si je touto skutečností vědom. Někdy je tvořen podklad ke zpěvům s pouhými citoslovci „oj“. Vytvořený dvojhlas se utváří na citoslovci „oj“. Není to tak jednoduché. Pokud jeden pěvec trylkuje, druhý musí držet pevně určitý tón a toto mělo právě vliv na utváření nápěvů. Uvádíme jednodušší útvary:

OBRÁZEK Č. 152

Tyto dvojhlasly jsou velkým hudebním typem, který se rozšířil. „Prvně jsem jej slyšel, když jsem v Bílé Krajině na řece Kupě překročil charvátskou hranici a navštívil tak zvanou „vlašskou“ ves, tj. pravoslavnou, obydlenou dávnými přistěhovalci bosenskými. V jižním Charvátsku byl tento dvojpěv častější a v Dalmácii, v Bosně a Hercegovině a na Černé Hoře je lidu chlebem vezdejším.“⁸⁶

Tento hudební útvar se rozrostl, že vytváří hudební osnovu houslistovi a je podkladem hudby na dudy a na dvojpíšťaly, nebo-li dvojnice. Základním znakem ve dvojhlasu je sekunda a musel by být nějaká výjimka, aby se hlasy rozešly ve větší interval (tercii nebo kvartu. Vedení hlasů je takovýto: pohybuje-li se nebo trylkuje jeden v určitých výškách, druhý drží tón a to buď plynule, nebo děleně na drobné doby. Jedná se o prodlevu na svrchním nebo spodním tónu. Ve větší míře se používá chromatika a glissando ustupuje do pozadí. Konec dvojpěvu je nejdůležitější. I když vzniká unisono a hlasy splývají, konec se ještě neblíží. Na poslední chvíli se hlasy oddělý v čistou

⁸⁶ Ludvíka Kuby: „Cesty za slovanskou písní“, svazek druhý, Slovanský jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, str. 277

sekundu, která je zdůrazněna a dvojpěv zakončuje. Tento disonanční interval se neobjevuje jen na konci, ale i na důležitých místech uprostřed písní. Kuba tento jev nazval sekundovým dvojpěvem:

OBRÁZEK č. 153

235. *Moderato.* Zagvozď. Dívčí dvojpěv.

Po - le - ti - gi - gi - la ja - ta go - lu - boj - gi - go - va
ni - je mi - je la - gi - go, la - gi - go, la - gi go - ru
di - gi - gi - éu, ti gi - gi - éu, še - čer - go - bi,
di - gi - gi - o, vi - so - ka pla - ni - gi - gi - no.

Tento typ dvojpěvu byl nazván pro jeho typicky tvrdý charakter „mužský“, ač je slyšíme zpívat i od děvčat a proto je odděluje pojmenováním „dívčích dvojpěvů“, které představují další pokrok v hudebním vývoji, který se blíží dnešní hudbě z důvodů neuzívání tremol a glissando nesvádí k intervalovým krokům menších než půltón. Ani diatonismus tu nemá své prvenství, zato chromatismus je tu hlavním prvkem:

OBRÁZEK č. 154

234. *Presto.* Zagvozď. Dívčí dvojpěv.

Tra - vo ko - še - na! Ko će te - be, tra - vo, ko - sit,
kad ja bu - dem sab - lju no - sit, tra - vo ko - še - na!

Pro tuto píseň je charakteristické používání malých intervalů a ani vlastní stupnice se neužívají. Základem je chromatismus, který připouští velkou sekundu a občas malou tercii a málokdy kvartu. Dvojjzvuk se naplňuje střídáním unisona s velkou sekundou, která se objeví uprostřed, ale zvláště na konci. Rytmus zde vystupuje v pevných tvarech v sudých taktech 2/4, zřídka trojdobých. Určitost nám ukazuje čistou intonaci, periodicitu a členitost nápěvů.

„Když se dívky rozezpívaly, bylo lze na ně i popatřiti. Pěvecká horlivost přemohla stud. Poskytovaly zajímavý obraz. Majíce hlavy sestřčené dohromady, spojovaly své hlasy v jednom ohnisku“ (použitá citace z knihy Ludvíka Kuby: „Cesty za slovanskou písní“, svazek druhý, Slovanský jih, Nákladem slovanského ústavu – v komisi nakladatelství Orbis, tiskem politiky, Praha 1935, str. 279.)

Ona sekunda byla v písni vždy ostře zvýrazněná a byla v oblibě, což Kubovi připomínalo starověk. Tento vícehlasí prvopočátek má své pokračování v duchu starých dob. Jak můžeme spatřit, vesnická píseň se vyvíjela ze starých stupnic, aniž by dosahovala určitého rozměru:

OBRÁZEK Č. 155

239. *Allegro moderato.* Kolo.

Sve je - ze - ro sve j'ze - le - no, sve je - ze - ro, sve j'ze -
le - no a na sre - di po - zla - ée - no, a na
sre - di po - zla - ée - no.

OBRÁZEK Č. 156

240. *Moderato.*

Platno b'je - li ba - ba ža - ba, knjoj do - la - zi rak iz vo - de.

Starověk neznal vícehlas, až teprve středověká Evropa ho začala užívat ne na harmonickém podkladu, jelikož hlasy byly utvořeny volnými svobodnými postupy – intervaly, čímž docházelo ke kontrapunktickému samostatnému vícehlasu, který vyvrcholil fugou.

Písňe tohoto druhu jsou určeny spíše průměrnému obecnstvu. Z písni můžeme vycítit tradiční trojzvukou podklad, který lze doprovázet na klavír, kytaru i obyčejnou harmoniku. Z hlediska periodicity jsou písňe propracovanější a melodie svádí k procítěnému přednesu:

OBRÁZEK Č. 157

212. *Allegretto.* Tenor. Trogir.

Bas.

O - va je mo - ja po - lji - ca, ze - mlja su mo - ji

dvo - ro - vi, ni je ti vri - je - me od pla - ča,

OBRÁZEK Č. 158

ni sr - ce mo - je veé ra - - ni - ti.

Oproti tomu najdeme píseň selskou. Její hudební stránka netvoří hudbu náládovou, jelikož píseň nemá za úkol vyjadřovat pocity, ale verš má propůjčenou melodickou linii. Vesnickou píseň z hlediska hudby i textu můžeme považovat za vysoké umělecké dílo, i když je v dnešní době trochu nevyhovující.

Pokud bychom chtěli dávat přednost městským písním jako pokrokovějším, nemůžeme dát přednost její textové stránce. Mohli bychom tyto dva odlišné typy písni

takto: město má hudbu, vesnice slovo, myšlenku a poezii. Jsou ale i případy, kdy městská píseň obsahuje nádherné texty:

OBRÁZEK Č. 159

214. *Allegretto.* Ston.

S dra-gi-jem sam si-noé go-vo-ri-la a ju-tros ga
n'je-sam ni vi-dje-la.

Uzeh vidro, na vodieu podjoh,
kad na vodi moga dragog nadjoh.
Dobro sam mu jutro nazivala:
„Dobro jutro, i mili i dragi!“

OBRÁZEK Č. 160

215. *Adagio.* Makarska.

Ah, moj bože, l'jepa ti sam, ah, moj bo-že, l'jepa ti sam!

Još da imam crne oči,
tri bih grada premamila
i u gradu Alem-bega.
Oli njega, ol' mu brata,
ol' njegova rodijaka.

Existují zde prastaré písne, staré romance, které Kuba zapsal:

OBRÁZEK Č. 161

229. *Vivace.* Makarska. (Ženský dvojzpěv.)

U prin-ěi-pa kra-lja Man-de éer je-di-na;



Písňe z Dalmácie i její prostý lid přirostl ke Kubovi k srdci nejen svou prostotou, ale i typy nápěvů, tanci a bohatostí hudebních nástrojů, které jsou prověřeny staletými a mají své osobní kouzlo.

6.6.4 Bulharské písňe

O bulharských písňích, textech i nápěvech budeme pojednávat s ohledem na ostatní balkánské národy. Při posuzování písni je nutné přihlížet k sousedům. V případě Balkánu je to nejen proto, že jsou příbuzní, ale z důvodů společného soužití ve stejných podmínkách, což vedlo ke stejným důsledkům. Všichni přistěhovalci přišli na starou římskou půdu, kde na všechny působil orient svým arabstvím a turectvím. Proto se zdá, že písňe, které spadají do všech balkánských slovanských národností, budou mít mnoho společného, co se týče nejen původu, ale i společných osudů s rozdílem poloh: západ byl pod silným vlivem turectví, na východní i jižní (bulharské) kmeny působil Orient.

Vznik Bulharska se připisuje k tatarskému kmeni Bulharů, kteří ovládli Slovany balkánského východu. Zůstali spolu v soužití a po nich zůstalo jen jedno jméno, ale různé jazykové indispozice.

Hudba, kterou zde budeme uvádět, se bude týkat poznání tónin, na které Kuba přispěl svými poznámkami a studiem.

Kuba postupoval tímto způsobem. Při práci postupoval tak, že si utvořil od každého nápěvu jeho tónovou osnovu a označil závěrečný tón, o kterém předpokládá, že je základním stupněm.

V západních oblastech Balkánu můžeme mluvit o 11 tóninách: 1. tvrdá (jonická), 2. dorická, 3. frygická, 4. mixolydická, 5. aeolická, 6. hyperbolická, 7. měkká, 8. měkká dominantní, 9. dur-moll, 10. moll-dur a 11. orientální. Kuba našel v Bulharsku všechny tóniny, až na dur-mollovou. Třídění tónin doprovázelo určité rozpaky a

pochyby v oblasti nedostatku tónového rozsahu nedosahující oktávy, zvyšování i snižování tónů nebo co se týče melodie a modulace, která tvoří ony rozpaky v určování stupnic.

Tvrdá a měkká tónina, která vládne světové hudbě, se objevuje v písních, které zde uvedeme. V druhé písni chybí zvětšená sekunda mezi 6. a 7. stupněm a tudíž zde chybí citlivý tón. Ale jak je nám známo, měkká stupnice má na to právo i v sestupující melodii:

OBRÁZEK Č. 163

284. Osnova. *Andantino.*

Lju - bi - le sь se do dve mla - di,
do - ri ne bjacha po svr - še - ni; za jedno ži - ve - li,
jed - no mi - sle - li, je - dín na drug ži - vo - ta si da - va - li.

OBRÁZEK Č. 164

285. Osnova. *Adagio.*

Za men zlo - šta - sten,
za me - ne mlad u - te - cha nja - ma v to -
zi svjat, de - to i da, i - da, v se - lo i - li
v grad, mo - je - to sьr - ce se pьl - ni sьs jad.

Protože uvedené příklady zastupují tvrdou i měkkou tóninu, zastupují stupnici dorickou: *d, e, f, g, a, h, c*.

Další uvedená píseň nemá 7. stupeň dané stupnice. Mohla by vzniknout polemizace o tónu *c* nebo *cis*, ale protože se u jihoslovanských nápěvů neobjevuje sled *d, e, f, g, a, h, cis*, nemůžeme ji předkládat:

OBRÁZEK Č. 165

286. Osnova. *Moderato.*

Se - vda je plat - no

be - li - la , a - man, a - man; se - vda je plat -

no be - li - la.

Oproti dorické. K ní náleží ukázka písně. Na konci je nevýznamný melodický tón *h* místo *hes*.

OBRÁZEK Č. 166

287. Osnova. *Sostenuto.*

Io - bla - ga - li sa

OBRÁZEK Č. 167

ju - nak i de - voj - ka, io - bla - ga - li sa ju - nak

i de - voj - ka.

Pokud se zmíníme o tónině frygické, která má sled tónů *e, f, g, a, h, c, d*, ukážeme si píseň, která neobsahuje úplnou stupnici. Chybí tu 6. stupeň. Mohou nastat dohady o tónu *c* nebo *cis*. Stojíme při tónu *c*, jelikož u jižních Slovanů se nemůžeme setkat se stupnicí, která obsahuje tuto řadu *e, f, g, a, h, cis, d, e*:

OBRÁZEK Č. 168

288. Osnova. *Vivo.*

Bul-ka vř - vi, bul-ka vř - vi, niz
go - ra ze - le - na, bul-ka vř - vi, bul - ka
vř - vi niz go - ra ze - le - na.

Frygickou stupnici vidíme v celé úplnosti, kde v celé osnově je rozsah septimy. Je nutné podotknout, že u osnovy, obsahující frygickou stupnici, se nesmíme řídit jejich osnovami a závěrečný tón není nutné považovat za základní stupeň:

OBRÁZEK Č. 169

289. Osnova. *Moderato.*

Me-ne ma - ma se - lja - ni - nu ne da - va;
dan din din, dan dun dun, me-ne ma-ma se - lja - ni - nu ne da - va.

Velmi důležité je rozeznávat nápěvy, které svým složením patří do doby předharmonické a druhé, které vznikly na harmonickém základě. Nápěvy se slučují s doprovody, které jsou složeny z běžných trojzvuků základního a dominantního nebo také subdominantního. Takové nápěvy končící trojzvukem na základním I. stupni, můžou končit nejen základním tónem, ale i tercií:

OBRÁZEK Č. 170

290. Osnova. *Allegretto.*

Devoj - ka je ru - ža bra - la v ma - la
gra - din - ka, de - voj - ka je ru - ža bra - la v ma - la gra - din - ka.

Pokud budeme hovořit o mixolydické stupnici *g, a, h, c, d, e, f*, ta nebyla spatřena u jediné bulharské písně v celém jejím rozsahu sedmi tónů. U srbochorvatských písní se vyskytuje často. Některé neúplné osnovy tuto stupnici připouští, jak ukazuje příklad:

OBRÁZEK Č. 171

295. Osnova. *Andantino.*

Mo - mi - če tan - ko, vi - so - ko, mla - do,
mo - mi - - če tan - ko, vi - so - ko, ne - cho - - di
sit - no pred me - ne, lu - do! - ne!

Osnova s pěti stupni v rozsahu kvinty předpokládá stupnici mixolydickou i jonickou, popřípadě tvrdou. Nápěvy, které obsahují tvrdou nebo mixolydickou, připouštějí harmonizaci trojzvuků, mají důležitý rys, který je důležitý u jižních Slovanů: vzniká dojem tvrdé tóniny s polovičním závěrem na dominantě na konci.

Aeolickou stupnici: *a, h, c, d, e, f, g* doložíme příklady stupnice úplnými a neúplnými. Těm neúplným chybí jeden stupeň a to sedmý. Sporem by se mohl stát tón *g* nebo *gis*:

OBRÁZEK č. 172

296. Osnova. *Andante.*

Se-ja-la mo-ma ra-ni bo-si - ljak _____,
 - ljak _____, ka go se-ja - la _____, ne go o - bi - šla, - šla.

OBRÁZEK č. 173

302. Osnova. *Andante.*

Da li gr̃mi, da - li se ze-mnja tre-se,
 da li gr̃mi, da li se ze - - mnja tre-se?

Hyperaeolická stupnice má tuto řadu tónů *h, c, d, e, f, g, a*. Pokud si připomeneme vlastnost balkánských nápěvů končících na dominantě, v melodii na II. stupni, mohla by se tato tónina považovat za *a moll*.

Nevidíme tu ale citlivý tón *gis*. Můžeme to vysvětlit modulací do C dur a koncem na polovičním závěru na tercii z trojzvuku *g, h, d* nebo na kvintě z trojzvuku *e, gis, h*:

OBRÁZEK Č. 174

303. Osnova. *Moderato.*

Ljat-na nošt se pre-va - lja - va
i la - ska - va ta lu - na, ljat-na nošt se
pre-va - lja - va i la - ska - va ta lu - na.

Další objevená stupnice je měkká dominantní *e, f, gis, a, h, c, d*. V celém jejím rozsahu ji podává tato píseň:

OBRÁZEK Č. 175

304. Osnova. *Allegretto.*

Do - šlo je mom - če,
ču-ždo ču-ždin-če, do-šlo je mom - če, čuždo ču - ždin-če.

Další uvedené příklady nepodávají úplnou stupnici, ale její značnou součást:

OBRÁZEK Č. 176

305. Osnova. *Grave.*



Kol-ko mi sa, mi-la
mam, denja v'v go-di-na-ta, kolko mi sa,
mi-la ma-mo, de-nja v'v go-di-na-ta.

9. stupnice nazvaná dur-moll: *c, des, e, f, g, a, h* se nevyskytuje, ale můžeme ji leckde cítit. Zvlášť u písní, které modulují, jako tato:

OBRÁZEK Č. 177

307. Osnova I. Osnova II. *Allegro moderato.*



Li - be Da-mjanko
u - ba - va, ti sta-ni za - ran po - ran - ko,
ti sta-ni za - ran po - ran - ko.

Moll-durová stupnice se sledem tónů: *gis, a, h, c, d, e, fis* je omezená rozsahem pěti tónů, takže připouští i stupnici dur-moll, ale závěrečný tón *fis* je rozhodující:

OBRÁZEK Č. 178

308. Osnova. *Allegro.*

Mo - re, Sto - ja - ne, Sto - ja - ne,
mo - re, Sto - ja - - ne, Sto - ja - ne!

11. stupnice označená jako orientální: *e, f, gis, a, h, c, dis*. Je i možné, že je poskládána z jiných stupnic. Tato stupnice je na Balkáně hojně rozšířená:

OBRÁZEK Č. 179

312. Osnova. *Moderato.*

Sev - da je plat - - - no be -
li - la, Sev - - da, a - man, Sev - da je plat - -
no be - li - - la.

Skupina nápěvů obsahující osnovy, které náležejí dvěma stupnicím, jsou nápěvy stupnic neúplných. Těchto nápěvů je většina. Čím starší nápěvy, tím jsou prostší a skromnější v melodice, stavbě i tónovém rozpětí. Sestavíme řadu nápěvů sestavenou šestistupňovou osnovou a třístupňovou.

Vidíme, že jsou to melodie z časů předharmonických a některé obsahují harmonizaci se základními a dominantními trojzvuky:

OBRÁZEK Č. 180

313. Osnova I. Osnova II. *Moderato.*



O - le ma - - mo _____,

OBRÁZEK Č. 181



sta-ra ma - mo, a-man, ma-ri ma - - mo _____, sta - ra
ma-mo, ta što li _____ ma ti za - pit - - vaš - -

OBRÁZEK Č. 182

315. Osnova I. Osnova II. *Moderato.*



Mo-mi - če, go-ljam dja-vo - ljo,
mo-mi - če, go - ljam dja - vo - ljo!

OBRÁZEK Č. 183

319. Osnova I. Osnova II. *Moderato.*

E, ka-raj, Bo-jo, na kraj
da ka-ra-me, e, ka - - - - raj, Bo - - jo, e,
na kraj da ka-ra-me, aj!

OBRÁZEK Č. 184

322. Osnova I. Osnova II. *Allegretto.*

Sto-ji mo-ma, sto-ji mo-ma
v ze-le - no li - - va-de, v ze-le - no li - - va-de.

Zvláštní je nápěv, kterému chybí 6. i 7. stupeň a který přitom dosahuje oktávy. Osnova musí být přerušena. Pro naše ucho zní, jako by byl doprovázen běžnými trojzvuky:

OBRÁZEK Č. 185

327. Osnova I. Osnova II. *Allegro.*

Bur-ja-no, Burjanke, sal ti li simoma?
Bur-ja - no, Burjanke, sal til znajš da pe-ješ?

Objasnili jsme I. skupinu nápěvů, které svědčí o tom, že v bulharských nápěvech lze nalézt stejné stupnice jako v srbochorvatských nápěvech. Druhá skupina pojednává o stupnicích neúplných, ale vyskytují se jevy určené ke vzniku stupnic. Třetí skupina na rozdíl od II., obsahuje nápěvy, které nejsou uspokojeny jen jednou stupnicí, ale modulují z jedné do druhé. Tento jev existuje i u balkánských Slovanů. Příklad, který obsahuje přechod z jedné stupnice do druhé, ukážeme v této písni. První část nápěvu lze přisuzovat k orientální stupnici a druhá obsahuje stupnici aeolickou:

OBRÁZEK Č. 186

307. Osnova I. Osnova II. *Allegro moderato.*

Li - be Da-mjanko
u - ba - va, ti sta - ni za - ran po - ran - ko,
ti sta - ni za - ran po - ran - ko.

Uvedeme ukázkou, kdy první část nápěvu značí měkkou dominantní stupnici a druhá část je v posledních třech taktích řazena ke stupnici dorické:

OBRÁZEK Č. 187

328. Osnova I. Osnova II. *Sostenuto.*

Zna - ješ li,
mo me, džá-nam, po - - - raniš - - li, ko - -
ga - - bjach er - gen de - li - - kan - li - ja.

Modulace se provádějí střídáním tóniny tvrdé se stupnicemi, které jsou blízké naší měkké, které obsahují zvětšenou sekundu. První část nápěvu se může řadit ke stupnici mixolydické a druhá k hyperbolické si ponechává v obou částech tvrdou tóninu.

Můžeme usoudit, že samotné rozlišení a třídění stupnic může vyvolat značné nejasnosti a neporozumění, které je jen pouhým zdáním. Při samotném zkoumání zjistíme, že ony nápěvy jsou vcelku primitivní, ale zato krásné svou povahou textů.

7. Závěr

Na začátcích cestovatelské činnosti byl Kuba rozhodnutý, že bude přepracovávat a upravovat jednotlivé písně z oblastí, které navštívil. Kubovy cesty za slovanskou písní nebyly návštěvy zemí, ale cesty za lidmi. Byl seznámen s tím, že pokud se chce seznámit s lidovou písní daného kraje, musí nejprve poznat lid, jejich zvyklosti a kulturu.

Kuba je považován za zakladatele orientalistiky. Svou výpravou na Balkán otevřel brány do světa Orientu. V zemích, kde vedle Bosny a Hercegoviny patří Černá Hora, Makedonie, Staré Srbsko a Bulharsko, se setkal s otázkou turectví, které dost komplikovalo folklór jihoslovanského lidu. Zjistil, že srbsky hovoří pravoslavní a mohamedáni a uvědomoval si, že to byla právě úrodná půda pro vznik mohamedánské formy zpěvnosti.

Kuba na sebe nekladal vysoké skladatelské i pianistické cíle. Od začátku, co dělal, všechno směřovalo k jeho „písničkaření“. Zvláště k popularizování lidovek, které pro tento účel musel upravit.

V prvních Kubových raných skladbách pro sólo a zpěv s doprovodem klavíru je značná jeho snaha v klavírní partituře vytvářet samostatný melodický protihlas. Později Kuba od tohoto principu upouští a v doprovodu se snaží spíše zesilovat nápěv.

V závěru chtěl předat zušlechťenou píseň lidu celého národa a harmonizací písní slovanských chtěl přispět k zesílení spojenosti mezi slovanskými národy.

Je patrné, že jeho vztah k písni byl velice vřelý a při sběru slovanských materiálů, kterými Kuba zahrnoval české zájemce, vzdal hold lidové písni a muzice.

O tomto významném člověku a jeho činnosti by se dalo napsat mnoho statí. Nejde jen o malíře, hudebníka, sběratele a spisovatele, ale o člověku, který za sebou zanechal umělecký odkaz a také to, jaký byl on sám.

Pro učitelskou praxi by mohl být L. Kuba velkým přínosem z hlediska poznávání, procvičování a určování nových a méně známých tónin a rytmů. Jsou zde i nová témata, o kterých by se žáci mohli dozvědět. Mám na mysli určité země a jejich zvyky, národní kroje a všeobecný život. Předpokládám, že toto téma nevyužijí nejen při hudební výchově, ale i v jiných vyučovacích oborech, jako např. v zeměpise a dějepise.

Zmapují si tak nejen státy, okolní země a dějiny, ale i celé Slovanstvo ve své východní i jižní části. To by mohlo být velkým přínosem pro jejich přehlednost.

Hlavní myšlenkou bylo mým pedagogům na Jihočeské fakultě a čtenářům zanechat bohatý odkaz s jeho díly. Doufám, že tento záměr se mi alespoň z části podařil splnit.

V úvodu jsem použila citaci L. Kuby a i na závěr se podělím pravdivým výrokem Bély Bartóka z roku 1936 z článku „Proč a jak máme sbírat lidovou hudbu“, který je citován z knihy od A. Košťála: „Hudebníkova úvaha“, Slušovice 1988: *„Velkoryse rozloženému a systematickému sbírání na celém světě jediná a tatáž překážka – nedostatek finančních prostředků. Nejsem matematik ani hospodář, ale v jedné věci se asi nemýlím. Kdyby se peníze vydávané jen za jediný rok na zbrojení věnovaly na výzkum lidové hudby, měli bychom rázem zmapovaný celý svět...“*

Seznam použité literatury a pramenů

- BURDOVÁ, L. *Ludvík Kuba – sběratel slovanských lidových písní*, diplomová práce, Plzeň: 2001
- HLAVÁČKOVÁ, P. *Ludvík Kuba (1863 – 1956), český sběratel lidových písní, malíř a spisovatel, a jeho dílo uložené v Březnici*, diplomová práce Plzeň: 2005
- KUBA, L. *Cesty za slovanskou písní I.* Praha: Orbis, 1933
- KUBA, L. *Cesty za slovanskou písní II.* Praha: Orbis, 1935
- KUBA, L. *Česká muzika na Domažlicku*, Hudební matice umělecké besedy Praha 1947
- KUBA, L. *Čtení o Lužici*, Cesty a studie z roků 1906 – 1923, Vydavatelstvo Družstevní práce Praha 1925
- KUBA, L. *Čtení o starém Srbsku*, Cesty a studie z roků 1890 – 1927, Vydavatelstvo Družstevní práce Praha 1932
- KUBA, L. *Čtení o Makedonii*, Cesty a studie z roků 1925 – 1927, Družstevní práce Praha 1932
- KUBA, L. *Čtení o Dalmácii*, Cesty a studie z roků 1890 – 1912, Družstevní práce Praha 1936
- KUBA, L. M. *Malý historický úvod JZD Slušovice*, 1988
- KUBA, L. *Na Černé Hoře*, cesty podniknuté za účelem sbírání národních písní roku 1890 a 1891, Tiskem i nákladem Edvarda Baeuforta Praha 1892
- KUBA, L. *Píseň jihoslovanská*, Hudební Matice Umělecké Besedy Praha 1923
- KUBA, L. *Písně slovanského zemědělce – Kuba – Orlov*
- KUBA, L. *Píseň Srbů lužických*, Hudební Matice Umělecké Besedy Praha 1922
- KUBA, L. *Slovanstvo ve svých zpěvech*: Písně české, kniha I. 1885
 - Písně polské, kniha IV. 1884
 - Písně ruské, kniha VI. 1888
 - Písně černoohorské, kniha VIII. 1890
 - Písně charvatské, kniha IX. 1892
 - Písně jihoslovanské, 1923
 - Písně dalmatské, kniha X. 1893
 - Písně bosensko-hercegovské, 1927

- Písně makedonské, kniha XIV. 1928
 - Písně bulharské, kniha XV. 1929
 - Písně ze Starého Srbska, kniha XIII. 1928
- KUBA, L. *Zaschlá paleta – Paměti*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha: Orbis 1. vydání, 1955
- KUBA, L. *Zpěvy československého lidu*, 1882
- KOŠŤÁL, A. *Hudebníková úvaha* Slušovice 1988
- MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000
- PEČENKOVÁ, J. *Odkaz sběratelské činnosti Ludvíka Kuby opatrovaný Ladislavem Staňkem v Březnici*, Absolventská práce, Vyšší odborná škola informačních služeb, 2003/2004
- STANISLAV, J. *Ludvík Kuba. Zakladatel slovanské hudební folkloristiky*, Knižnice hudebních rozhledů Praha: Panton 1. vydání, 1963

Elektronické zdroje informací:

- Dostupné dne 4. 3. 2011 na <[//www.zusvarhanicka.cz/](http://www.zusvarhanicka.cz/)>
- Dostupné dne 4. 3. 2011 na
<<http://cs.wikipedia.org/wiki/Etnomuzikologie>>
- Dostupné dne 6. 3. 2011 na <<http://data.kjm.quonia.cz>>
- Dostupné dne 10. 3. 2011 na <http://cs.wikipedia.org/wiki/Adolf_Heyduk>
- Dostupné dne 18. 3. 2011 na <<http://cs.wikipedia.org/wiki/>>
- Dostupné dne 21. 3. 2011 na <<http://www.folklorweb.cz/clanky/20050712.php>>
- Dostupné dne 29. 3. 2011 na <<http://leccos.com/index.php/clanky/smoler-,jan-arnost>>
- Dostupné dne 2. 4. 2011 na
<<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretiI/13.pdf>>
- Dostupné dne 5. 4. 2011 na <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Lyra>>
- Dostupné dne 8. 4. 2011 na <<http://www.tahband.cz/?p=97>>
- Dostupné dne 11. 4. 2011 na
<http://web.libimseti.cz/kaiass//placky_704072.html>
- Dostupné dne 15. 4. 2011 na <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Orient>>

- Dostupné dne 20. 4. 2011 na <<http://leccos.com/index.php/clanky/christov-dobri>>
- Dostupné dne 23. 4. 2011 na <<http://na.nulk.cz/1984/1/Nr.html>>
- Dostupné dne 23. 4. 2011 na <http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Malát>
- Dostupné dne 25. 4. 2011 na <<http://wikipedia.infostar.cz/c/ca/caesura.html>>
- Dostupné dne 28. 4. 2011 na <<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/jodlovani>>

Seznam příloh, obrázků a tabulek

Příloha A: Podobizna Ludvíka Kuby

Příloha B: Poutací cedule Galerie L. Kuby před vstupem do prostor březnického zámku a Galerie Ludvíka Kuby

Příloha C: Emeritní ředitel p. Ladislav Staněk se svou sbírkou archiválií, etnomuzikologických výprav a originálních cestopisných deníků L. Kuby uložené v ZUŠ Březnici. Tato fotografie je pořízená v roce 2003

Příloha D: Kubův rodinný domek v Poděbradech

Příloha E: Obrázek č. 5: Obraz „Svatohorské procesí v Březnici“ z roku 1906 je nedílnou součástí stálé Kubovy expozice

Příloha F: Obrázek č. 6: Dům č. 76 v Březnici v roce 2005 a pohled na dům v dnešní době

Příloha G: Budova bývalé městské spořitelny. Dnes slouží jako radnice. V roce 1932 se v 1. patře nacházela Kubova expozice s výtvarnými díly, která se následně přestěhovala do březnického zámku

Příloha H: Pomník L. Kuby vystavený v březnickém zámku

Příloha CH: Ulice L. Kuby v Březnici

Příloha I: Hudec hrající na srbské husličky. Malba olejem z roku 1922 v Horní Lužici a ukázka srbských housliček

Příloha J: Vlastnoruční Kubův nákres ukrajinské lyry

Příloha K: Ukrajinská kobza, kterou si Kuba načrtnul do svého ruského deníku v roce 1886 a ukázka ukrajinské kobzy

Příloha L: Ukázka sopilky

Příloha M: Kubova kresba – dvojpíšťala

Příloha N: Dopis ze dne 20. 5. 1894, kdy Kubovi ruská Akademie nauk poskytla finanční podporu

Příloha O: Kubovo zápisky a kresby dud

Příloha P: Ukázka pořízena z Kubovo cestovního deníku. Znázornil tzv. dyple (dudy)

Příloha Q: Přehledná tabulka církevních stupnic z Encyklopedického atlasu hudby od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

Obrázek č. 1: Ukázka písně: Chmelíčku chměli“

Obrázek č. 2: Ukázka jihoslovanské písně a její specifika

Obrázek č. 3: Ukázka jihoslovanské písně

Obrázek č. 4: Ukázka chorvatské písně a písně se Slavonie ukazující na melodický obsah

Obrázek č. 5: Jihoslovanská píseň s netradičním zakončením na II. stupni

Obrázek č. 6: Píseň s doprovodem dvoustrunných houslí

Obrázek č. 7: Píseň s klavírním průvodem v české písni „Teče voda, teče“

Obrázek č. 8: Píseň „Vyplavala lodička“ s použitím akordů a rozkladů

Obrázek č. 9: Technické nároky v písňové ukázce

Obrázek č. 10: Píseň „Měl jsem hezkou milou“ s charakteristickým veršem v mezivěť

Obrázek č. 11: Ukázka harmonizace od Martinovského, Maláta a L. Kuby

Obrázek č. 12: Monosylabičná technika v písni „Každý se nám diví“

Obrázek č. 13: Monosylabičnost v lyrické písni „Plakala, želela“

Obrázek č. 14: Bručivý bas a jeho přerušení v mezivěť u písně „Žezulička kuká“

Obrázek č. 15: Porovnání tanečních písní u Martinovského a L. Kuby

Obrázek č. 16: Porovnání tanečních písní u L. Kuby, Maláta a Weise

Obrázek č. 17: Tónomalebná charakteristika v písni „Když jsem šel od milý“

Obrázek č. 18: Tónomalebná charakteristika v písni „Když jsem šel od milý“ - pokračování

Obrázek č. 19: Jednoduché harmonické zpracování u písně „Měla jsem holoubka“

Obrázek č. 20: Zdokonalení v technice vedení hlasů v písni „Měla jsem holoubka“

Obrázek č. 21: Užívání funkcí v písni „Dala jsi mně šáteček“

Obrázek č. 22: Neznalost v hudební stylizaci u písně „Až já budu nade dvorem“ s Janáčkovou úpravou

Obrázek č. 23: Úryvky písně „Jsem, jsem z Rakovníka“ od L. Kuby a Janáčka

Obrázek č. 24: Paralelní oktávy v písni „Co to máš má milá“

Obrázek č. 25: V písni „Strejček Nimra“ ukázka střídání basu jedné funkce

Obrázek č. 26: Chybné paralely u písně „Anička konopí močila“

Obrázek č. 27: Zápis písně „Anička konopí močila“ do Písní českých

- Obrázek č. 28:** Vedení hlasů v písni „Jedna hodina“
- Obrázek č. 29:** Vedení hlasů v písni „Jedna hodina“ - pokračování
- Obrázek č. 30:** Odpoutání od paralelismu v písni „Jedna hodina“
- Obrázek č. 31:** Odpoutání od paralelismu v písni „Jedna hodina“ - pokračování
- Obrázek č. 32:** Užití tvrdé dominanty v písni „Škoda tě synečku“
- Obrázek č. 33:** Prostá píseň „Pasu krávy, pasu“ s doplňky a přepisy
- Obrázek č. 34:** Pravidlo terciového dvojzvuku v písni „Horo, horo, vysoká jsi“ s úpravou pro čtyřhlas
- Obrázek č. 35:** Hra na dudy v písni „Zahrajte mně nahoru“
- Obrázek č. 36:** Ukázka písně „Zelený kousek“ z Domažlicka
- Obrázek č. 37:** Vícehlasá skladba pro klavír „Na tom našem ouvárečku“
- Obrázek č. 38:** Užití variací v písni „Po louce chodila“
- Obrázek č. 39:** Píseň „Na ty louce zelený“ s dvouhlasou variací označená jako polka
- Obrázek č. 40:** Bohaté variace v písni „Má hubičko šorličko!“
- Obrázek č. 41:** Označení Nahoru v písni „Zahrajte mně nahoru“
- Obrázek č. 42:** Označení Tuš v písni „Že to pivo nedopiju“
- Obrázek č. 43:** Členění nápěvu v písni „Červená růžičko“
- Obrázek č. 44:** Užití velkých rozkladů v písni „Umrem umrem“
- Obrázek č. 45:** Obliba zmenšeného septakordu v ukázce písně „Ach, Bože moj, pane moj“
- Obrázek č. 46:** Porovnání úryvku písně „Povedže mi povedz“ u L. Kuby
- Obrázek č. 47:** Porovnání úryvku písně „Povedže mi povedz“ u Francisciho
- Obrázek č. 48:** Cikánská expresivita a rozdílné kompoziční práce a) L. Kuby a b) Francisciho
- Obrázek č. 49:** Užití klavírní stylizace v kontrování u písně „Podvalašský odzemek“ ve srovnání s Franciscim
- Obrázek č. 50:** V písni „Bodaj, že vás dievky“ se nachází rozdílnosti u L. Kuby a Francisciho, který používá zvětšenou sekundu

- Obrázek č. 51:** Alterace ve slovenské písni 9) „Neoklamal som ťa“, 19) „Dolinočko moja“, 26) „Ej, škoda ťa šuhajko“
- Obrázek č. 52:** zastaralé intonační citění v lužicko-srbské písni „Ha, Hólcy son kwasu hotowachu“
- Obrázek č. 53:** Různé užití nápěvů shodné s intonační technikou
- Obrázek č. 54:** Nápěvy u lužické písni s prvky polky
- Obrázek č. 55:** Nápěvy u lužické písni s prvky mazurky
- Obrázek č. 56:** Nápěvy u lužické písni s prvky polonézy
- Obrázek č. 57:** Variace na dudy v písni „Sčel, mač“
- Obrázek č. 58:** Mnohohlasy v ruské písni. Jedná se o velkoruský sbor
- Obrázek č. 59:** Mnohohlasy v ruské písni „Jedna hora vysoká je“
- Obrázek č. 60:** Harmonizace v ruské písni „Jedna hora vysoká je“, které jsou podobné v Česku a na Moravě
- Obrázek č. 61:** Jednoduchost v úpravě v písni „Zakukala zezulinka“
- Obrázek č. 62:** Harmonizace Melgunova v ruské písni „Dobryj večer“. I. variace
- Obrázek č. 63:** Harmonizace Melgunova v ruské písni „Dobryj večer“. II a III variace s Kubovou ukázkou harmonizace
- Obrázek č. 64:** Překonání monosylabičné osminky v písni „Na popovskom polju“
- Obrázek č. 65:** Zvětšená sekunda v písni „Čí ja tobje nekazala?“
- Obrázek č. 66:** Cikánská ruská píseň „Oj, gore, jokajmosja“
- Obrázek č. 67: Vícehlasá figurace u písni „Rozvivajsja ty, dubočku“
- Obrázek č. 68:** Píseň velkoruská „Matuška, čto vo polje pilno“ u Rymského - Korsakova
- Obrázek č. 69:** Píseň velkoruská „Matuška, čto vo polje pilno“ u L. Kuby
- Obrázek č. 70:** Píseň velkoruská „Matuška, čto vo polje pilno“ u Čajkovského
- Obrázek č. 71:** Prosté nápěvky u ukrajinské písni skupiny A
- Obrázek č. 72:** Skupina B a její charakteristika
- Obrázek č. 73:** Skupina C a užívání zvětšené sekundy a hlavní rysy skupiny
- Obrázek č. 74:** Skupina D a její specifika
- Obrázek č. 75:** Skupina E a její charakteristika
- Obrázek č. 76:** Durová dominanta v Lysenkových úpravách v písni „Da tuman jarom“
- Obrázek č. 77:** Píseň „Tuman, tuman po dolini“ s vloženou subdominantou
- Obrázek č. 78:** Zmenšený trojzvuk v písni „Oj, Gaju mij Gaju“

- Obrázek č. 79:** Příklad legata u makedonských písní a písní ze Starého Srbska
- Obrázek č. 80:** Ukázka orientální stupnice z hlediska rytmu u písní makedonských a ze Starého Srbska
- Obrázek č. 81:** Starší typ stupnice u Mokrajnce
- Obrázek č. 82:** Spojení not s veršem u ukázky písně
- Obrázek č. 83:** Úryvek písně kdy nápěv textu nestačí
- Obrázek č. 84:** Úryvek písně se způsobem opakování verše
- Obrázek č. 85:** Ukázka písně podle vzorce
- Obrázek č. 86:** Ukázka celého verše v úryvku písně
- Obrázek č. 87:** Ukázka neúplného opakování u ukázky písně
- Obrázek č. 88:** Ukázka čtyřhlasu v durové tónině u Slovinské písně
- Obrázek č. 89:** Ukázka nápěvu s přibýváním hlasů
- Obrázek č. 90:** Ukázka nápěvu s přibýváním hlasů - pokračování
- Obrázek č. 91:** Ukázka písně se sborem a doprovodem
- Obrázek č. 92:** Ženský trojzpěv se specifickým druhým hlasem
- Obrázek č. 93:** Ženský trojzpěv se specifickým druhým hlasem - pokračování
- Obrázek č. 94:** Druh dvojzpěvu se samostatností 2. hlasu
- Obrázek č. 95:** Písně, které Kuby slyšel a o nichž vypráví
- Obrázek č. 96:** Nápěvy totožné s nápěvy českými. Typ dvojzpěvů
- Obrázek č. 97:** Písně chorvatské řadící se mezi slovinské
- Obrázek č. 98:** Ukázka nápěvu, který vybočuje z rytmu
- Obrázek č. 99:** Ukázka nápěvu, který vybočuje z rytmu - pokračování
- Obrázek č. 100:** Ukázka nápěvu, který si pohrává s citlivým tónem
- Obrázek č. 101:** Nápěvy zakončeny netradičně na II. stupni
- Obrázek č. 102:** Přejít od Slovinců k Chorvatsku přináší nové prvky. Ukázka chorvatské písně z Maďarska
- Obrázek č. 103:** Přejít od Slovinců k Chorvatsku přináší nové prvky. Ukázka chorvatské písně z Dalmácie
- Obrázek č. 104:** Přejít od Slovinců k Chorvatsku přináší nové prvky. Ukázka chorvatské písně z Bosny
- Obrázek č. 105:** Sborová úprava u písně „V tom polju Drinopolju“ pro smíšený sbor v bosno-hercegovské písni
- Obrázek č. 106:** Přerušovaná prodleva v písni „Slíbila jsem přísahala“

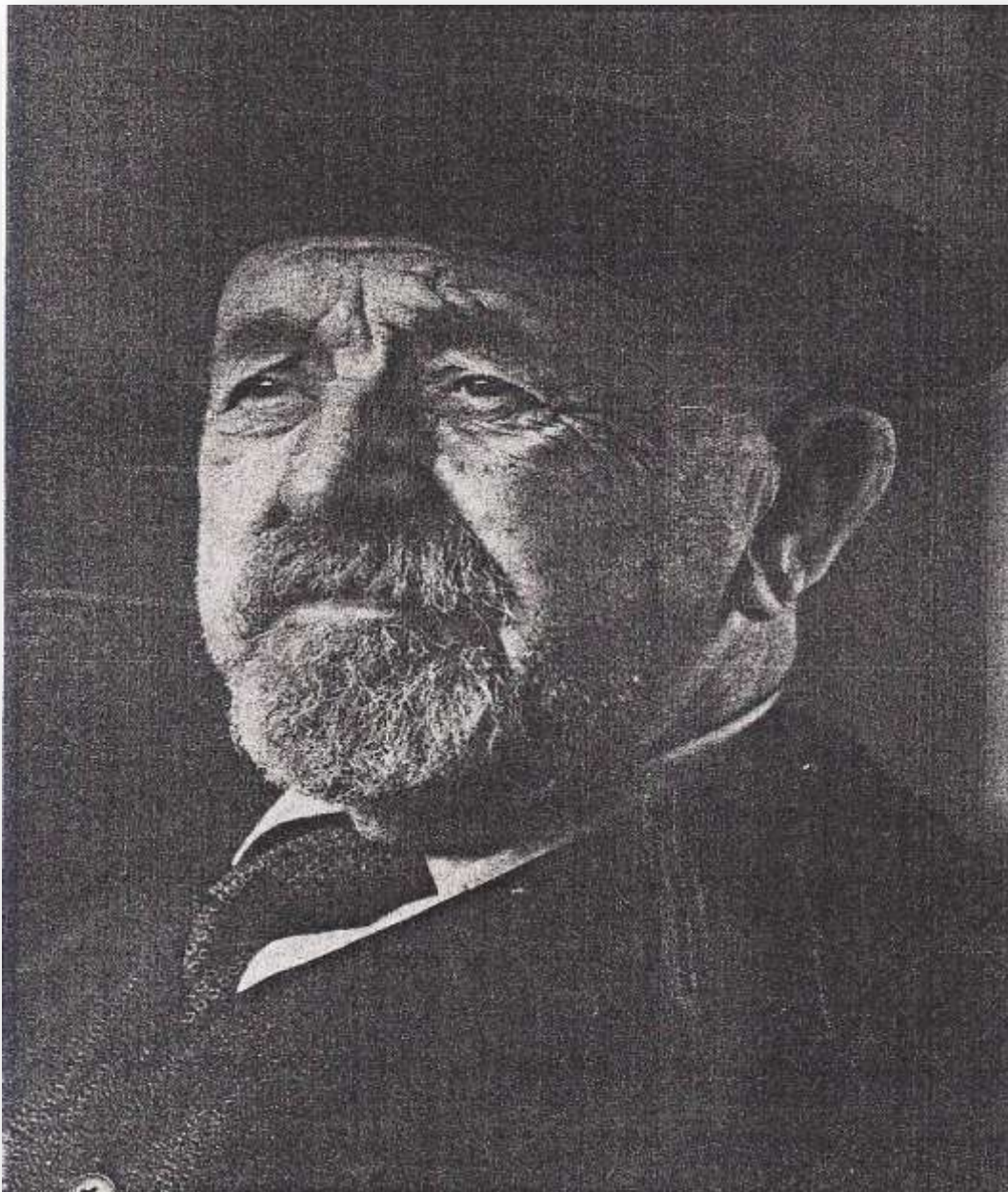
- Obrázek č. 107:** Ukázka ukolébavky na Černé Hoře „Spavaj sine, spavaj!“
- Obrázek č. 108:** Bosenská píseň vystihující touhu milenců
- Obrázek č. 109:** Druhá osnova v bosensko-hercegovské písni
- Obrázek č. 110:** Obě první osnovy rozdělené na tetrachordy
- Obrázek č. 111:** Rozdělení tetrachordu
- Obrázek č. 112:** Dur mollová stupnice
- Obrázek č. 113:** Moll durová stupnice
- Obrázek č. 114:** Orientální stupnice
- Obrázek č. 115:** Systém stupnic se základním tónem C
- Obrázek č. 116:** Osnova s nápěvy o počtu šesti tónů
- Obrázek č. 117:** Osnova s nápěvy o počtu čtyř tónů
- Obrázek č. 118:** Tři nápěvy podobné obměnami a složením
- Obrázek č. 119:** Tři nápěvy podobné obměnami a složením - pokračování
- Obrázek č. 120:** Nápěvy zakončené tónikou
- Obrázek č. 121:** Nápěv s koncem na sekundě
- Obrázek č. 122:** Dorická harmonizace
- Obrázek č. 123:** Harmonizace v tvrdé stupnici
- Obrázek č. 124:** Trojice nápěvů sloučené v jeden
- Obrázek č. 125:** Pokus o vícehlas
- Obrázek č. 126:** Typické jódlování u balkánských písní
- Obrázek č. 127:** Příklad hry na tamburici
- Obrázek č. 128:** Mnohohlas v Dalmácii
- Obrázek č. 129:** Popis čtyř i trojzpěvu v denících z Dalmácie
- Obrázek č. 130:** Písňe s rozmanitými nápěvy
- Obrázek č. 131:** Zápis písňe, který je sestaven z několika písní
- Obrázek č. 132:** Užití sekund v písni
- Obrázek č. 133:** Vojenská píseň „Trávo trávo zelená“, kterou L. Kuba zaslechl v Zagvozdu
- Obrázek č. 134:** Jihoslovanská píseň zapsaná do časopisu jihoslovanské akademie v Záhřebu
- Obrázek č. 135:** Ukázka starověkého jednohlasu
- Obrázek č. 136:** Ukázky refrénu v písni
- Obrázek č. 137:** Homofonní jednohlas

- Obrázek č. 138:** Terciové vedení hlasů
- Obrázek č. 139:** Terciové vedení hlasů
- Obrázek č. 140:** Ukázka vícehlasu
- Obrázek č. 141:** Dvojzpěv v terciích
- Obrázek č. 142:** Píseň se sólovým začátkem s připojením hlasů
- Obrázek č. 143:** Pěvec zpívá v první části a celek se ve druhé části připojuje
- Obrázek č. 144:** Pěvec zpívá v první části a celek se ve druhé části připojuje - pokračování
- Obrázek č. 145:** Sbor zpívající nápěv s vnitřním vedením hlasů
- Obrázek č. 146:** Alt zpívající první periodu a druhou přebere soprán
- Obrázek č. 147:** Ukázka písně dvou žen s počátečním samozpěvem
- Obrázek č. 148:** Ukázka písně dvou žen s počátečním samozpěvem - pokračování
- Obrázek č. 149:** Texty s jednoduchou stavbou
- Obrázek č. 150:** Jednoduchost melodie
- Obrázek č. 151:** Ukázka zpívajícího sedláka na dalmatských ostrovech
- Obrázek č. 152:** Trylkující pěvec a druhý drží tón
- Obrázek č. 153:** Nezpěvný sekundový interval na konci.
- Obrázek č. 154:** Chromatismus v písni
- Obrázek č. 155:** Ukázka vesnické písně
- Obrázek č. 156:** Ukázka vesnické písně
- Obrázek č. 157:** Ukázka propracovanější písně
- Obrázek č. 158:** Ukázka propracovanější písně
- Obrázek č. 159:** Městská píseň
- Obrázek č. 160:** Městská píseň
- Obrázek č. 161:** Prastaré písně, ženský dvojzpěv
- Obrázek č. 162:** Prastaré písně, ženský dvojzpěv - pokračování
- Obrázek č. 163:** Ukázka tvrdé a měkké tóniny
- Obrázek č. 164:** Ukázka písně, kde není citlivý tón
- Obrázek č. 165:** Píseň nemá sedmý stupeň
- Obrázek č. 166:** Ukázka dorické písně
- Obrázek č. 167:** Ukázka dorické písně - pokračování
- Obrázek č. 168:** Frygická tónina, která neobsahuje šestý stupeň
- Obrázek č. 169:** Frygická celá stupnice

- Obrázek č. 170:** Nápěvy končící na tercii nebo na základním tónu
- Obrázek č. 171:** Mixolydická tónina s neúplnou osnovou
- Obrázek č. 172:** Aeolická stupnice
- Obrázek č. 173:** Aeolická stupnice
- Obrázek č. 174:** Hyperaeolická stupnice
- Obrázek č. 175:** Měkká dominantní stupnice
- Obrázek č. 176:** Neúplná stupnice
- Obrázek č. 177:** Dur mollová stupnice
- Obrázek č. 178:** Moll durová s rozsahem pěti tónů
- Obrázek č. 179:** Orientální stupnice
- Obrázek č. 180:** Melodie z předharmonické doby se základními trojzvuky
- Obrázek č. 181:** Melodie z předharmonické doby se základními trojzvuky - pokračování
- Obrázek č. 182:** Osnova s pěti tóny
- Obrázek č. 183:** Osnova se čtyřmi tóny
- Obrázek č. 184:** Osnova se třemi tóny
- Obrázek č. 185:** Nápěv s nedostatkem VI. stupně, ale dosahující oktávy
- Obrázek č. 186:** Osnova s orientální stupnicí a dvě osnovy s aeolickou
- Obrázek č. 187:** Ukázka nápěvu s měkkou dominantní stupnicí a ve druhé části se řadí k dorické tónině
- Tabulka č. 1:** Rozdělení úprav ve Zpěvech československého lidu
- Tabulka č. 2:** Nápěvy sborů v knize Josefa Stanislava. Ludvík Kuba. Zakladatel slovanské hudební folkloristiky, Knihnice hudebních rozhledů Praha: Panton 1. vydání, 1963
- Tabulka č. 3:** Nápěvy se stanovitelnou stupnicí
- Tabulka č. 4:** Nápěvy s nestanovitelnou stupnicí
- Tabulka č. 5:** Staré, církevní a jiné církevní stupnice

Příloha A:

Obrázek č. 1: Podobizna Ludvíka Kuby



Příloha B

Obrázek č. 2: Poutací cedule Galerie L. Kuby před vstupem do prostor březnického zámku a samotná Galerie Ludvíka Kuby



Galerie Ludvíka Kuby



Příloha C

Obrázek č. 3: Emeritní ředitel p. Ladislav Staněk se svou sbírkou archiválií, etnomuzikologických výprav a originálních cestopisných deníků L. Kuby uložené v ZUŠ Březnici. Tato fotografie je pořízená v roce 2003



Příloha D

Obrázek č. 4: Kubův rodinný domek v Poděbradech



Příloha E

Obrázek č. 5: Obraz „Svatohorské procesí v Březnici“ z roku 1906 je nedílnou součástí stálé Kubovy expozice



Příloha F

Obrázek č. 6: Dům č. 76 v Březnici v roce 2005 a pohled na dům v dnešní době



Pohled na dům v dnešní době



Příloha G

Obrázek č. 7: Budova bývalé městské spořitelny. Dnes slouží jako radnice. V roce 1932 se v 1. patře nacházela Kubova expozice s výtvarnými díly, která se následně přestěhovala do březnického zámku



Příloha H

Obrázek č. 8: Pomník L. Kuby vystavený v březnickém zámku



Příloha CH

Obrázek č. 9: Ulice L. Kuby v Březnici



Příloha I

Obrázek č. 10: Hudec hrající na srbské husličky. Malba olejem z roku 1922 v Horní Lužici a ukázka srbských housliček

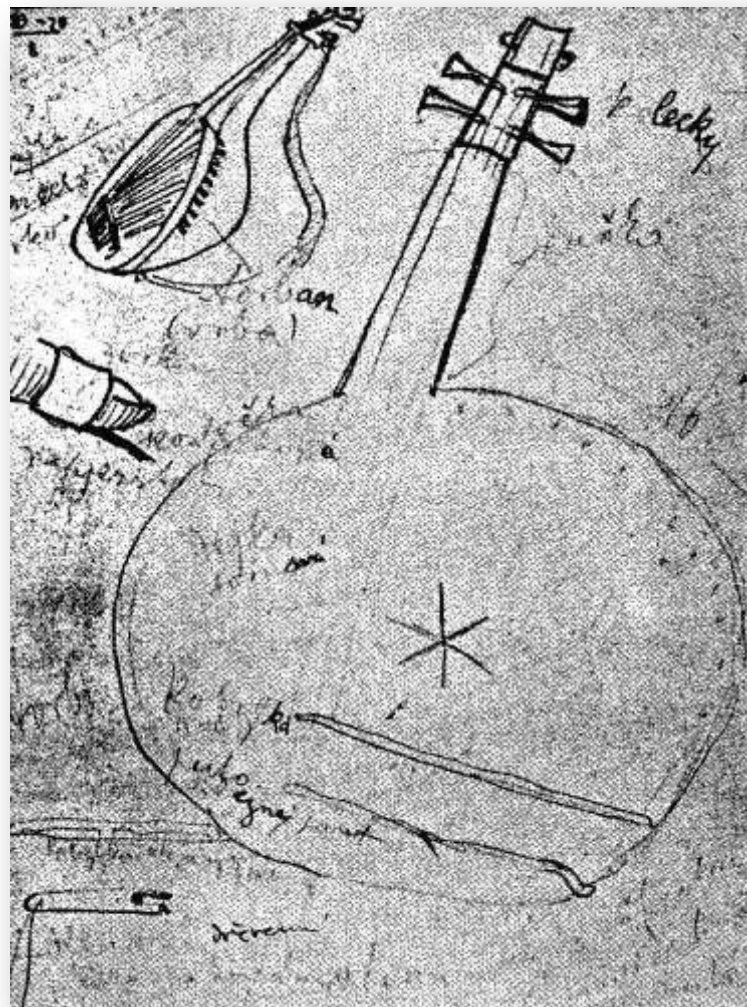


Srbské housličky



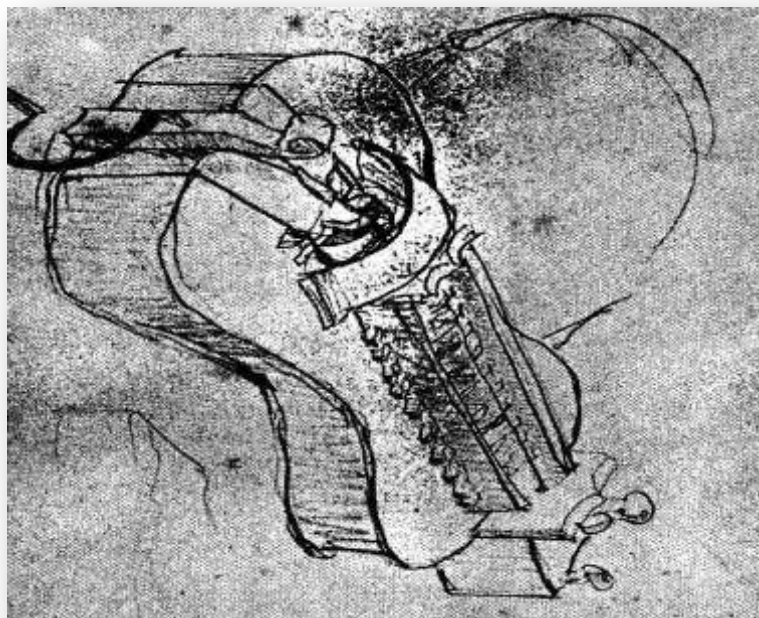
Příloha J

Obrázek č. 11: Vlastnoruční Kubův nákres ukrajinské lyry



Příloha K

Obrázek č. 12: Ukrajinská kobza, kterou si Kuba načrtnul do svého ruského deníku v roce 1886 a ukázka ukrajinské kobzy



Ukrajinská kobza



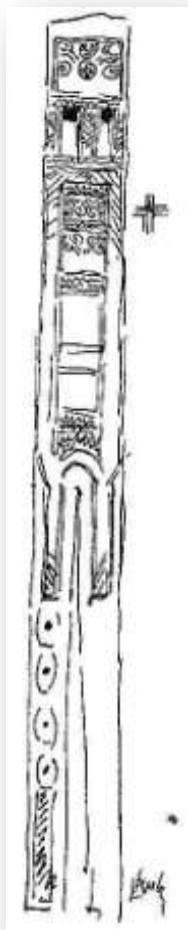
Příloha L

Obrázek č. 13: Ukázka sopilky



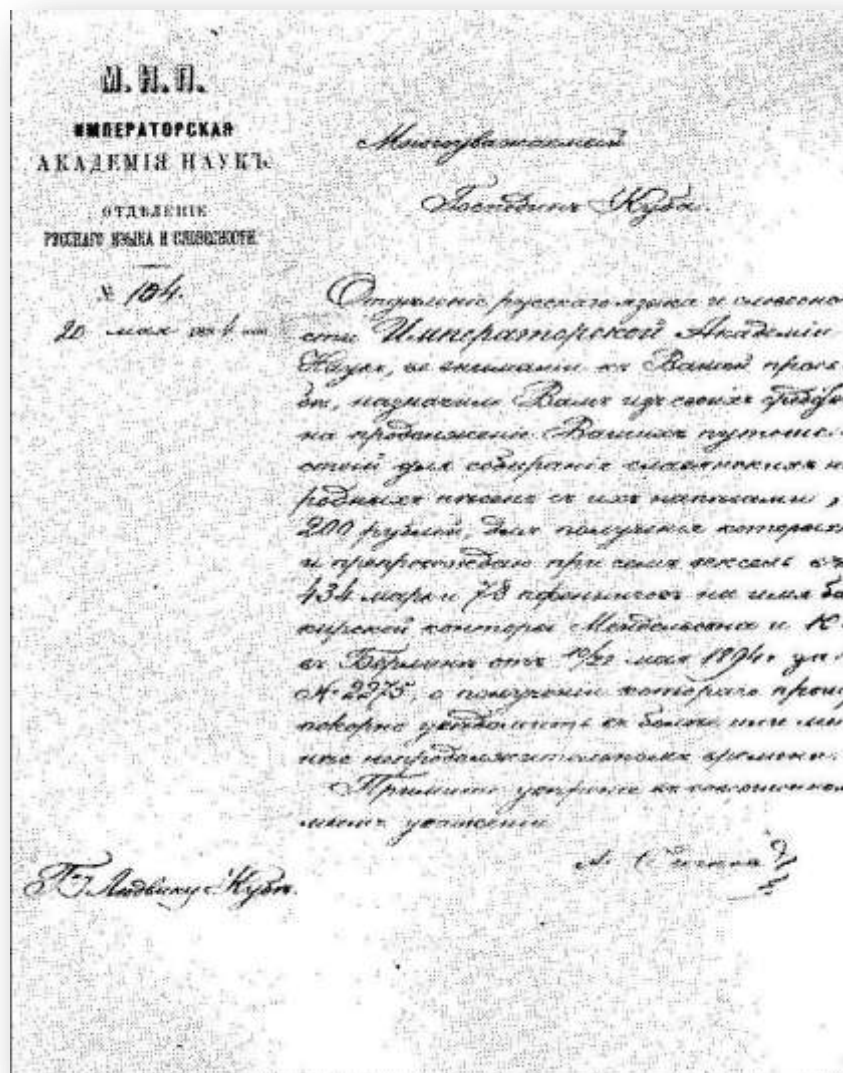
Příloha M

Obrázek č. 14: Kubova kresba – dvojpíšťala



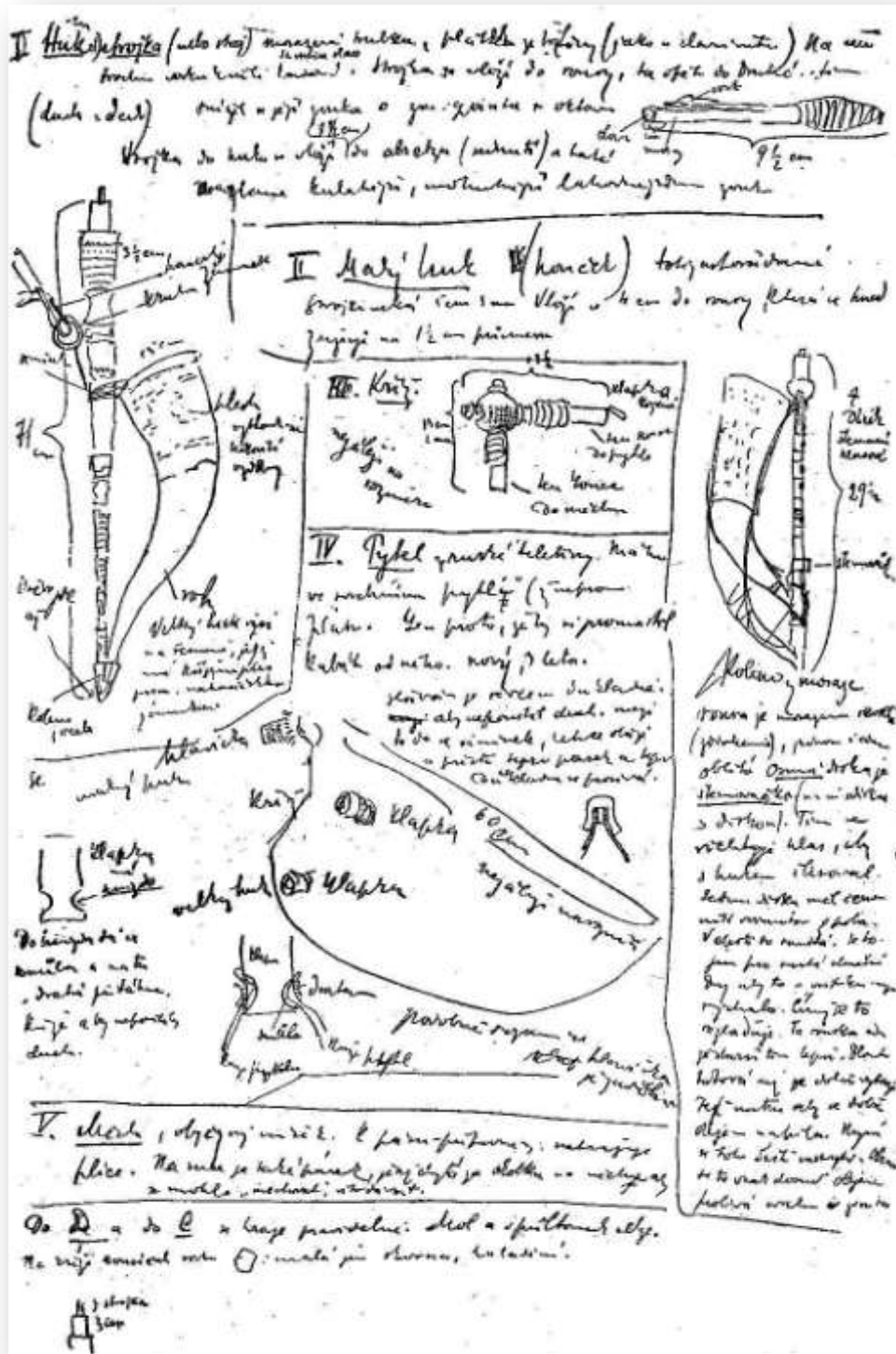
Пříloha N

Obrázek č. 15: Tímto dopisem ze dne 20. 5. 1894 Kubovi ruská Akademie nauk poskytla finanční podporu



Příloha O

Obrázek č. 16: Kubovo zápisky a kresby dud



Příloha P

Obrázek č. 17: Ukázka je pořízena z Kubovo cestovního deníku. Znázornil tzv. duple (dudy)



Příloha Q

Obrázek č. 18: Přehledná tabulka církevních stupnic z Encyklopedického atlasu hudby od Ulricha Michelse, Nakladatelství lidové noviny Praha 2000

1. dórská

2. hypodórská

3. frygická

4. hypofrygická

5. lydická

6. hypolydická

7. mixolydická

8. hypomixolydická

9. aiolská (moll)

10. hypoiolská

11. jónská (dur)

12. hypojónská

10. stol.

16. stol.