

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra hudební kultury

Bakalářská práce

Barbora Peterková

Kontrapunktické myšlení při harmonizaci lidových písní

Hodonínska

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zpracovala samostatně a použila pouze literaturu uvedenou v seznamu literatury.

V Olomouci dne.....

.....
Barbora Peterková

Poděkování:

Děkuji prof. MgA. Petru Planému za odborné vedení práce, věcné připomínky, dobré rady a vstřícnost při konzultacích a vypracování bakalářské práce.

Obsah

Úvod	6
1. Kontrapunkt	7
1.1. Historie kontrapunktu	7
1.1.1. Od discantu ke kontrapunktu	7
1.1.2. Johannes Tinctoris	8
1.1.3. Čtyřhlasý kontrapunkt a Gioseffo Zarlino	11
1.1.4. Dvojitý kontrapunkt 16. století	12
1.1.5. Termín kontrapunkt po roce 1600	13
1.1.6. J. S. Bach a instrumentální kontrapunkt	14
1.1.7. Kontrapunkt po roce 1800	15
1.2. Pravidla tvoření kontrapunktu	16
1.2.1. Vokální polyfonie	16
1.2.1.1. Dvojhlasý kontrapunkt	17
1.2.1.2. Tříhlasý kontrapunkt	19
1.2.1.3. Imitace	19
1.2.2. Instrumentální polyfonie	20
1.2.2.1. Dvojhlasý instrumentální kontrapunkt	20
1.2.2.2. Tříhlasý instrumentální kontrapunkt	22
2. Lidové písně Hodonínska	23
3. Příklady harmonizace lidových písní	25
3.1. Až já budu, milá, žitko kosit	25
3.2. Ej, lásko, lásko	27
3.3. Jatelinka drobná	30
3.4. Pod' ty, dívča	31
3.5. Vínečko bílé	33
3.6. Zahraj nám, muziko	35

Závěr.....	37
Seznam použitých zdrojů.....	38
Literatura	38
Elektronické zdroje.....	39
Seznam příloh.....	41
Přílohy	
Anotace	

Úvod

Kontrapunkt, nauka o skladební technice polyfonie, se využívá přibližně od 14. století. Vyvinul se přímo ze staršího discantu. Na přelomu 13. a 14. století vzniklo jedno z nejdůležitějších pojednání o kontrapunktu *Liber da arte contrapuncti* (1417) od hudebního teoretika J. Tinctorise. Ten sestavil základní pravidla pro kompozici kontrapunktu. V renesanci kontrapunkt vrcholil v dílech G. P. da Palestriny nebo O. di Lassa. V baroku se s rozvojem hudebních nástrojů a techniky hraní rozvíjí instrumentální kontrapunkt, který dává základ pro vznik a rozvoj fugy.

Okres Hodonín neboli Hodonínsko je součástí bohaté lidové kulturní oblasti, nazývané Slovácko. Zároveň je hranicí mezi podregiony Podluží a Dolňácko. Oba tyto podregiony mají trochu odlišné zvyky, kroje a lidovou hudbu. Lidové písně se budu snažit vybírat ze sbírek těchto dvou regionů.

Lidová píseň se přenáší pouze ústně – z generace na generaci. U mnoha těchto písní není znám autor. Lidé si jimi zpříjemňovali práci na poli, ve vinohradu, nebo je zpívali na slavnostech, jako jsou hody, fašank, slavnosti vína nebo jeho ochutnávky. V dnešní době zní lidová píseň při jakékoli akci spojené s folklórem. Zpěv lidových písní doprovázejí cimbálové muziky nebo lidové kroužky. Je také součástí každé výuky na základních školách a někdy, žel, doprovod buď chybí nebo je omezen pouze na kytarové značky bez dalších hlasů.

Cílem této práce je zajímavé, netradiční, ale zároveň důstojné zharmonizování lidových písní ze sbírek lidové hudby Hodonínska, za použití základních pravidel kontrapunktu. Tuto svoji bakalářskou práci jsem rozčlenila do tří větších kapitol: za prvé Kontrapunkt, kde se budu snažit popsat historii a základní pravidla vokálního a instrumentálního kontrapunktu, za druhé Lidová hudba Hodonínska, kde zmíním několik osobností, které lidovou hudbu ovlivnily, sbírky lidových písní a příklady harmonizací dalších autorů. V poslední kapitole harmonizace lidových písní spojím všechna pravidla a uvedu příklady harmonizací.

1. Kontrapunkt

Skladba, která má jednohlasou melodii a ostatní hlasy ji harmonicky doprovázejí, nazýváme homofonií. Homofonní skladbu chápeme vertikálně, protože vzniká z harmonického a akordického materiálu ve svislém směru. Opačem homofonie je polyfonie, která se skládá z několika samostatných, ale současně znějících melodií. Polyfonii chápeme horizontálně, protože melodie se vyvíjí ve směru horizontálním. Podle skladebné techniky rozeznáváme dva druhy polyfonie. Neimitační, kde nejsou jediné dvě melodie stejné, ale spíše si kontrastují, a imitační, kde dvě melodie v různém čase zaznějí a buď melodicky nebo rytmicky se opakují. Nauku, která se zabývá polyfonní skladebnou technikou, nazýváme naukou o kontrapunktu.¹

Kontrapunkt je tedy spojení dvou nebo více melodicky samostatně vedených hlasů v jeden logický a srozumitelný celek. Termín kontrapunkt, který byl poprvé použit ve 14. století, vznikl z latinského punctus contra punctum (nota proti notě).²

1.1. Historie kontrapunktu

1.1.1. Od discantu ke kontrapunktu

Teorie kontrapunktu vznikla někdy začátkem 14. století. Vyvinula se ze starší teorie discantu. Discantus je druh středověké hudby, kdy jeden zpěvák zpívá fixní melodií – cantus firmus, a ostatní zpěváci improvizují podle daných pravidel. Základem discantu i kontrapunktu jsou konsonance, disonance a pravidla rozvíjení intervalů.

V průběhu historie se měnily názory na to, které intervaly jsou konsonantní a které disonantní. Ustálilo se následující dělení: perfektní konsonance jsou primy, kvinty a oktávy. Považují se také za souzvuky prázdné, proto se v mnoha traktátech můžeme dočíst, že paralelní oktávy a kvinty jsou zakázány. Kvarta nikdy nenašla své trvalé místo, někteří autoři tvrdí, že je konsonantní, jiní, že je disonantní, další, že je někde mezi. K imperfektním konsonancím řadíme i tercie a sexty.

1 HŮLA, Zdeněk. Nauka o kontrapunktu. Díl 1, Vokální polyfonie. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, 271 s.; s. 9

2 KLAPIL, Pavel. Kompendium teorie kontrapunktu. 3. nezměn. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003, 35 s. ISBN 8024406829. s. 7

1.1.2. Johannes Tinctoris

Traktát J. Tinctorise Liber de arte contrapuncti (1477) je nejdůležitější a nejkompexnější dílo 14. až 15. století na téma kontrapunkt. Je zde popsán jako promyšlená polyfonní kompozice, vytvořená položením jednoho zvuku proti druhému. Rozděluje se na contrapunctus simplex (nota proti notě) a diminutus (několik not stejné hodnoty nebo různých hodnot proti jedné); může být mente (improvizovaný) nebo scripto (napsaný). Tuto terminologii použil Tinctoris jako první a ostatní se na něho odkazují. Taktéž by z ní mohlo vyznít, že teorie kontrapunktu je čistě improvizační záležitost. Tinctoris chtěl spíše zdůraznit, že v kompozici pro dva a více hlasů se může výsledek improvizace lišit od přesně naplánované kompozice. Tato vzniklá chyba je důsledkem nedostatku přesnosti v improvizaci, nejde o cíl kontrapunktu.

A composed piece differs from a counterpoint above all in that all parts of a composed piece, whether three, four, or more, are mutually bound to one another, so that the ordering and rule of consonances of any one part must be observed with respect to each and all the others ... But when two, three, four, or more sing together over the book, one is not subject to the other. Indeed it is enough that each of them be consonant with the tenor in regard to the rule and ordering of consonances. However, I do not consider it blameworthy but rather most laudable if the singers prudently avoid similarity among themselves in their choice and succession of consonances. In doing so they will make their harmony much fuller and sweeter.³

V první části traktátu se Tinctoris snaží popsat konsonance a jejich příbuznost v contrapunctus simplex. Tenor a přidané hlasy postupují po sekundách nebo terciích, čistou kvartou a čistou kvintou. Druhá část se věnuje disonancím a také – kdy je použit v contrapunctus diminutus.

Podle Tinctorise použití disonancí závisí na její rytmické a melodické pozici. Jako měřítko pro rytmickou pozici disonancí použil hodnotu značící základní pohyb v díle. Tinctoris tuto hodnotu nazval mensurae directio. Můžeme ji také nazvat pulzem nebo beatem. Tinctoris využil toho, že tato hodnota je vždy dělitelná dvěma, a formuloval tak tři základní pravidla pro využití disonancí.

³ DEVLIN, Mary. *Heavenly Harmonies: From Pythagoras to Josquin*. Winged Horse Press, 2011. ISBN 978-1-257-91458-6. s. 311

Obrázek 1: Pravidla pro práci s disonancemi

	in major prolation	in minor prolation
1	<p>α</p> <p>c d</p> <p>β</p> <p>c d c d</p>	<p>α</p> <p>c d</p> <p>β</p> <p>c d c d</p>
2	<p>α</p> <p>β</p> <p>d c c F</p>	<p>α</p> <p>β</p> <p>d c c F</p>
3	<p>α</p> <p>β</p> <p>d c d c F</p>	<p>α</p> <p>β</p> <p>d c d c F</p>

c = consonance, d = dissonance, F = final

Zdroj: SACHS, Klaus-Jürgen, DAHLHAUS, Carl. „Counterpoint“, *Grove Music Online [online]*, Oxford Music Online. Oxford University Press [cit. 14.10.2019] Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006690?rskkey=fmyFlp&result=1>

Tato pravidla jsou návodem pro správné využití konsonancí a disonancí, jak při nástupu na dobu, tak při synkopovaném rytmu. První pravidlo je o nástupu disonancí po době (mensurare directio) a mají stejnou délku jako consonance, tedy se jedná o nepřízvučné disonance. Tyto disonance se mohou objevit kdykoliv během skladby. Na druhou stranu přízvučné disonance, tedy ty, které nastupují na dobu (mensurare directio), jsou objektem dalších dvou pravidel. Přízvučné disonance se používají pouze tehdy, pokud hned za nimi následuje závěr s perfektní konsonancí. Ve většině případů se využívají perfektní konsonance, k imperfektním se přistupuje, pouze když se jedná o klamný závěr. Druhé a třetí pravidlo se zabývá tímto problémem pouze s rozdílným rytmickým rozložením. Co se týče

melodického rozložení, Tinctoris ukázal, že každá disonance předchází konsonanci, která je od něho vzdálená krokem sekundy, velmi výjimečně tercie.

Tinctoris ve třetí části traktátu *Liber de arte contrapuncti* formuluje osm základních pravidel pro kompozici.

1. Začátek a konec je konsonance. Není ale špatně, pokud zpěvák improvizovaně vytváří kontrapunkt a končí s imperfektní konsonancí; v tomto případě musí být pohyb vícehlasý. Zdvojené sexty a oktávy s basem nejsou dovoleny.
2. Následovat tenor nahoru a dolů v imperfektních a perfektních konsonancích stejného druhu. Paralelní tercie a sexty jsou doporučeny, ale paralelní kvinty a oktávy jsou zakázány.
3. Pokud tenor zůstane na stejné notě po dobu delší než *mensurae directio*, může zpěvák přidat jakoukoliv perfektní či imperfektní konsonanci.
4. Hlasy nad tenorem, které jsou v harmonii, by neměly dělat příliš velké skoky, ani pokud je dělá tenor.
5. Nedávat kadenci, pokud to zničí vývoj melodie.
6. Je zakázáno opakovat stejnou melodii jako *cantus firmus*, zejména pokud sám *cantus* má *repetici*.
7. Je nutné se vyhnout dvěma nebo více po sobě jdoucím kadencím o stejné výšce, dokonce i když to *cantus firmus* dovoluje.
8. Ve všech kontrapunktech se snažit vytvořit rozdíly v různých metrech, tempech a kadencích. Dělat *synkopace*, *imitace*, *kánony* a *pauzy*. Nicméně je nutné si pamatovat, že i obyčejný *chanson* využívá především *linie*, které jsou většinou stejné.⁴

Těchto osm pravidel není tak důležitých jako pravidla o použití disonancí, ale poprvé nám dovolují nahlédnout na pravidla kompozice tehdejší doby.

4 Johannes Tinctoris - Tinctoris' Eight Rules of Composition. Liquisearch [online]. [cit. 2020-06-27]. Dostupné z: http://www.liquisearch.com/johannes_tinctoris/tinctoris_eight_rules_of_composition

1.1.3. Čtyřhlasý kontrapunkt a Gioseffo Zarlino

Čtyřhlasá kompozice otevřela nové možnosti a také stanovila nová pravidla. Interval mezi discantem a tenorem se vyplnil dvěma dalšími hlasy. Spodní hlas má prioritu, protože se musí vyhnout kvartě, a vždy se řeší jako první. Seznam všech možných čtyřhlasých formací vyjmenoval Aaron (1523) a většinou jsou v pořadí discantus – tenor, bas, alt. Starší metoda práce s hlasy a s rozvíjením intervalů upadla v průběhu 16. století do zapomnění. Moderní myšlení pracovalo se všemi hlasy zároveň, čímž se zlepšilo formování konsonancí a vyvarovalo se nepotřebných unisono pauz a skoků v hlasech.

Obecně byly čtyřhlasé skladby považovány za nejlepší formu kompoziční techniky. Zároveň se čtyři hlasy pokládaly za maximální naplnění hlasů. I když se teoretici pokoušeli přidat pátý nebo šestý hlas, nikdy s nimi nevytvořili žádná další pravidla v tvorbě kontrapunktu.

Do vývoje kontrapunktu v 16. století spadá:

1. *contrapunctus simplex* (nota proti notě), *contrapunctus diminutus* (více not po jedné), kompozice o dvou nebo více hlasech,
2. rozšíření pravidel tak, aby zahrnovala zejména techniku imitace a inverze a vztah mezi textem a hudbou,
3. vylepšená a přesnější pravidla pro použití disonancí.

Kontrapunkt v 16. století vyvrcholil v Zarliniho knize *Le istituzioni harmoniche* (1558), která je nejkompaktnější a nejvíce uznávanou prací o kontrapunktu v 16. století.

Arte del contrapunto jako teorie o polyfonní kompozici byla pro Zarliniho centrem *Musica practica*, jedno z nejdůležitějších děl v celé hudební teorii. Zarlino vzal v potaz nejen tradiční aspekty kontrapunktu, ale snažil se také definovat další náležitosti a podmínky polyfonní kompozice. *Soggetto*, tematický subjekt, je základem každé kompozice, bez které není možné nic vytvořit; skládá se z daného nebo nově vytvořeného *cantu firmu*, *cantu figuratu* či imitace. Mód tenoru, který definuje tonalitu celé kompozice, se obvykle v čtyřhlasé kompozici sdílí se sopránem, zatímco bas a alt jej převezmou se změněným rozsahem hlasu. Toto se projeví v rozdílu oktávy mezi rozsahy dvou hlasů (soprán a tenor, alt a bas).

Tato omezení na módu a rozsahu hlasu ovlivňují imitační techniku, harmonickou strukturu a kadence. Zarlino rozdělil možnosti pro imitaci podle toho, zda vedoucí (guida) a následující (consequente) části jsou stejné nebo se intervalově liší. Formu nazval fuga, později imitatione. Princip harmonie byl vytvořen konsonancí, kombinací tercií a kvint nebo jejich ekvivalentů v dalších oktávách k vytvoření harmonia perfetta nebo moderněji trojzvuku. Zarlino také usoudil, že použití velké tercie a trojzvuku je lepší než použití malé tercie. Malá tercie podle něho měla až melancholický efekt.

Každý mód má vlastní závěrečnou notu pro kadenci. Rozbití kompozice po kadencích, které vytvářejí jakési pomlky, podobně jako tečky na konci věty, bylo důležité pro další vytváření představy kompozice. Kadence od sebe oddělily části textu a umožnily tak hudební rozmanitost a změny v dalších částech kompozice.

Zarliniho učení bylo zaměřeno na čtyřhlasou kompozici, která podle něho obsahovala veškerou dokonalost harmonie. Tento koncept vysvětluje, proč se Zarlino snažil popsat hlasy přirovnáním k živlům. Bas jako země, tenor jako voda, alt jako vzduch a soprán jako oheň. Zarlino vyžadoval, aby hudba odpovídala charakteru slov, a stanovil proto soubor pravidel pro melodie určené textem. Sestavil rovněž pravidla pro řešení disonancí a rytmických struktur pro vytváření melodií pod textem.

1.1.4. Dvojitý kontrapunkt 16. století

Traktáty Vincenza Galileia obsahují první pokus přizpůsobit teorii kontrapunktu nejnovějším inovacím v kompozici. Tyto inovace se týkají disonancí a vycházejí z názoru, že disonance nejsou jen procházející formy, ale samy o sobě nesou hudební projev. Galilei navíc obohatil teorii tím, že umožnil následující způsoby, jak učinit disonance naléhavější a více překvapivější.

V rámci napodobujících a kanonických technik se diskutovalo o možnosti transpozice částí v kompozici do jiných klíčů. Tuto techniku nazývali contrapunto dopio. Tato technika vyžaduje pochopení harmonií a progresí, znalost doplňkových intervalů je zásadní. Tento druh kontrapunktu je nejproduktivnější a nepotřebuje žádnou teorii.

1.1.5. Termín kontrapunkt po roce 1600

Termín kontrapunkt se může objevovat v literatuře v různých významech. Několik si jich zde představíme. Zaprvé, kontrapunkt byl srovnáván s uměním striktní kompozice, proto se používá k popisu stylu psaní partit bez ohledu, zda je polyfonní nebo homofonní. Za druhé, kontrapunkt je brán jako technika polyfonní kompozice, odlišná od homofonní. Zatřetí, pojem kontrapunkt se přiřazuje k technice hlasové polyfonie před rokem 1600. Začtvrté, několik teoretiků navrhlo rozlišovat mezi polyfonií, bráno jako kombinace hlasů, a kontrapunktem, ve kterém jsou hlasy proti sobě navzájem funkčně a na základě jejich relativní důležitost.

Obecně se polyfonie používá k označení stylu nebo estetiky, kontrapunkt ke značení techniky. Polyfonie je výsledek, kontrapunkt je nástroj.

Předpoklad, že teorie kontrapunktu pojednává o horizontální složce a harmonie o vertikální, je velmi triviální a zavádějící. Ve studiu harmonie se učíme nejen strukturu akordů, ale také jejich postupy a rozvíjení. Historická myšlenka, že harmonické myšlení a styl psaní začíná úderem roku 1600, je mylná. Pokud harmonii chápeme jako tonální, akordovou harmonii, pak i hudba před rokem 1600 bude mít harmonický otisk, i když jiného druhu než později. Postupy ze sexty na oktávu, z velké tercie na kvintu a z malé tercie na unisono byly považovány za jasné a byly chápány jako harmonické jevy. Harmonie před rokem 1600 se tedy liší tím, že vycházela z intervalu dvou not a nikoliv akordů.

Od 18. století se teorie harmonie dostávala na úroveň teorie kontrapunktu, jakožto hlavní skladební technika. V pracích mnoha teoretiků se objevuje pojem volný styl. Pro někoho je to "praktická harmonie", pro jiné "prostopášný" kontrapunkt. Kontrapunkt byl vždy chápán jako dobrá didaktická technika pro procvičení hudebního myšlení. Podle J. J. Fuxe a G. B. Martiniho byl kontrapunkt založen na samotné podstatě hudby a nikdy by neměl být zničen. Zvyk vyučovat kontrapunkt fuxovským způsobem je odůvodněn tvrzením, že je pedagogicky nezbytné disciplinovat hudební myšlení na cvičení "mrtvého materiálu". Žádný jiný styl nemůže být kodifikován ve stejném rozsahu jako technika Palestriny.

Rozdíl mezi volným a striktním stylem lze vysvětlit následovně. Striktní styl je starší, předávaný od 16. století a typický pro církevní hudbu. Je založen na cantu firmu a má modální charakter. Soudržnost jeho zvuků pochází z intervalových průběhů, paralelní perfektní konsonance jsou zakázány a jsou stanovena přísná pravidla upravující disonance. Volný styl je novější, vzniká v 17. století a neustále se vyvíjí. Je typický pro komorní

nebo divadelní hudbu, má tónový a harmonický charakter a vychází ze čtyřdílného psaní, od akordu jako primárního počátku. Soudržnost jeho zvuků vychází z akordových postupů. Existují volnější předpisy, zakazující paralelní perfektní konsonance a zabývající se disonancemi. Většina teoretiků se snažila najít kompromis mezi striktním a volným stylem, chtěli respektovat tradice, ale zároveň nechtěli zanedbat zjevné požadavky doby.

Přísný styl – *contrappunto osservato* – byl definován J. J. Fuxem ve formě, jejíž didaktické přednosti stačily, aby se jeho *Gradus ad Parnassum* (1725) stal klasickou učebnicí po dobu alespoň dvou století. J. J. Fux se následně projevil jako zakladatel pedagogické tradice, obsah jeho knihy je dědictví sahající až po Zarlina. Zákaz skrytých paralel, nejjednodušeji formulovaný v principu, že perfektní konsonance musí být dosaženo protipohybem, byl vyjádřen ve formě čtyř pravidel. Zákazy platily pouze pro vnější části, teoretikové ale stanovovali přísnější předpisy. Vztah mezi *cantem firmem* a *kontrapunktem* se rozděloval do pěti druhů: *nota proti notě*, dvě noty proti jedné, čtyři noty proti jedné, *synkopace* v druhém hlase a *contrapunctus floridus*. Toto rozdělení můžeme nalézt již v roce 1610 u A. Banchieriho v *Cartella musicale*. Bylo zesměšňováno a považováno za pedantské, ale i přesto bylo udržováno. Takto se vyučoval přísný kontrapunkt během 18. a 19. století a tvořil základy studia kompozice pro J. Haydna, W. A. Mozarta nebo L. van Beethovena.

Přes změny je teorie striktního stylu v podstatě teorií úzce omezené techniky kompozice. Koncept volného stylu je spíše oblastí variace stylů, které mají primárně společný odklon od norem přísného stylu. Obvyklý popis volného stylu vychází pouze z hlediska povolené odchylky od přísného stylu, místo aby byl určen jednotný ideální typ. Tento nedostatečný popis vyplývá z toho, že ani jednotlivé styly volného kontrapunktu nemohou být tak precizně popsány jako technika G. P. da Palestriny. První náznaky volného stylu můžeme pozorovat už v *madrigalech* C. Monteverdiho. Používání tónové harmonie jako základu se postupně zvyšovalo od konce 17. století, ale nikdy se nestalo univerzálním.

1.1.6. J. S. Bach a instrumentální kontrapunkt

Instrumentální kontrapunkt J. S. Bacha představuje jeden z modelů, který určil kontrapunktickou teorii. Zatímco o technice G. P. da Palestriny se dá sotva polemizovat, Bachova technika nebyla dosud dostatečně popsána a existuje diskuze o zásadách, na kterých je založena. Zvyk definovat polyfonii jako kombinaci stejných melodických částí a jednostrannou koncentrací na varhanní a klávesovou hudbu, přispěl k zanedbání

skutečnosti, že jiný typ polyfonie není pro Bachovu hudbu méně charakteristický než fugální typ. O Bachovi lze mluvit jako o "dvou kulturách kontrapunktu".

Kontinuální kontrapunkt nebo koncertantní kontrapunkt je založen na principu funkčního rozlišení mezi částmi, kontrapunkt je hierarchický. V áriích tvoří vokální část, koncertní nástroj a podpora kontinua druh třídílného psaní, které se liší od fugálního. V kontinuální polyfonii pozdního baroka můžeme najít množství různých tradic. Tyto tradice zahrnovaly myšlenku polyfonního psaní, které pochází z prima practica. Díky této rozmanitosti vykazují nepřekonatelný počet kontrapunktních možností.

Myšlenka odvodit teorii Bachova kontrapunktu spíše z typické koncertantní kontinuální polyfonie než z fugální techniky, by se neměla zdát podivná. Období mezi lety 1600 a 1730 bylo popsáno jako kontinuální období a jako věk koncertantního stylu. Můžeme tedy tvrdit, že koncertantní kontinuální polyfonie představuje základní paradigma pro Bachův kontrapunkt. Od doby, kdy Ernst Kurth vytvořil termín lineární kontrapunkt, se diskuze, zda Bachův kontrapunkt byl primárně lineární nebo harmonicky stanovený, zúžila. Bachův kontrapunkt je prakticky vždy založený na tonální harmonii a tam, kde tematický subjekt přechází do konfliktu s harmonickým, se upravuje spíše tematický než harmonický.

Skutečnost, že přesné popsání Bachova kontrapunktu je velmi komplikované, by neměla být považována za nedostatek. Právě naopak, Bachově polyfonii jsme vděční za hojnost figurálního materiálu a za početné určující faktory, které by nemusely být oceněny, kdybychom se snažili vypudit kontrapunkt z jediného principu, a to linearity.

1.1.7. Kontrapunkt po roce 1800

Mezi koncem 18. století a začátkem 20. století byl kontrapunkt znám spíše v akademických cvičení. Přesto existuje ohromné množství skladeb, nesoucích především homofonní otisk, které mají určitý polyfonický charakter, připomínající staré styly. Archaický styl, typický především pro G. P. Palestrinu nebo J. S. Bacha, nebyl jediný. Technika kontrapunktu se stala a zůstala dodnes základem kompozičních technik skladatele.

Za oživením „palestrinského“ stylu byla hlavně myšlenka, že pouze vokální polyfonie v 16. století může být opravdovou církevní hudbou. V 19. století nebyla nejvýznamnějším aspektem Palestrinova stylu ani tak přísná kompozice, jako spíš specifický tón hudby. Romantikové to přirovnávali k pocitu, že tato hudba pochází z posmrtného či nebeského

světa. Oživení „palestrinského“ stylu bylo primárně záležitostí výkonu hudby a teprve sekundárně zasahovalo do kompozice. Vliv Bachova kontrapunktu zasahoval především do této stránky. Vliv, který J. S. Bach měl, můžeme nejen pozorovat ve fugách a fugettách u F. Chopina, F. Mendelssohna nebo R. Schumanna, ale lze jej vnímat také v jejich charakteristických dílech. Ovšem spojení Bachova a romantického stylu psaní bylo relativně obtížné. Romantické skladby vyprávěly příběhy, byly poetické, zatímco psaní přísným stylem spočívalo zejména v technickém, obecném běhu hudby.

Učebnice, které mají z didaktických důvodů sklon zjednodušovat záležitosti stanovením protikladů, naznačují, že kontrapunkt funguje jako protiklad k harmonii, což svádí k názoru, že harmonie zahrnující různé akordové struktury a způsoby spojování akordů, musí nutně zahrnovat potlačení polyfonie. Ale v hudbě J. Brahmsa a R. Wagnera je opak pravdou. Například ve Wagnerově harmonii je individuální charakterizace akordů pomocí disonancí a chromatických variant.

1.2. Pravidla tvoření kontrapunktu

Podle počtu hlasů rozeznáváme kontrapunkt dvojhlasý až pětihlasý. Podle notových hodnot, v jakých kontrapunkt postupuje, rozlišujeme kontrapunkt stejný a nestejný. Podle toho, zda jsou hlasy kontrapunktu převratné či ne, říkáme, že je kontrapunkt psaný technikou jednoduchého či dvojitého kontrapunktu.

1.2.1. Vokální polyfonie

Základní melodie neimitační vokální polyfonie se nazývá cantus firmus. Ostatním melodiím říkáme kontrapunkty. V imitační polyfonii se melodie od sebe příliš neodlišují, proto jejich rozdílnými názvy označujeme jejich jednotlivé nástupy. Proposta se nazývá první uvedení melodie tématu, rispostou označujeme její napodobení neboli odpověď.

Melodie vokální polyfonie tvoří volně stavěné nápěvy, vytvořené z notového materiálu církevních tónin. Tvoří ho stoupající i klesající postupy sekund, tercií, čisté kvarty nebo kvinty. Směrem nahoru můžeme skočit o sextu nebo oktávu, pouze když následují stupňovité postupy opačného směru. Skladatelé nikdy nevyužívají nemelodické postupy, například dvou stejnosměrných skoků kvartových nebo kvintových, či postupu rozkladu, ze kterých vzniká disonantní septimový nebo nonový akord. Choulostivý skok v melodice

je interval zvětšené kvarty, zvaný triton (z lat. tritonus = sled tří celých tónů), teoretici ho nazývali diabolus in musica, tj. ďábel v hudbě. Tento postup nikdy není v přímém tvaru, můžeme ho ale nalézt ve tvaru vyplněném průchodnými tóny a rozvádíme ho do čisté kvinty.

V melodiích vokální polyfonie se setkáváme s převládajícími stupňovitými postupy a občasnými skoky, rytmika odpovídá textovému podkladu, skládá se také z krátkých melismatických ozdob, zpívaných na jedinou slabiku. Můžeme se setkat také s tzv. melodickým ohniskem, což je tón, ke kterému se melodie několikrát vrací, většinou se jedná o dominantu církevní tóniny.

1.2.1.1. Dvojhlasý kontrapunkt

Dvojhlasá kontrapunktická věta se skládá z cantu firmu a kontrapunktu. Podle rytmických hodnot připojeného hlasu ke cantu firmu rozeznáváme kontrapunkt stejný, kde hlasy postupují ve stejných hodnotách, a nestejný, který má šest druhů, a to v poměru 2:1, 3:1, 4:1, 6:1 a smíšeného kontrapunktu.

Ve stejném kontrapunktu využíváme jen konsonanci. Na začátku vždy zaznívá tónická harmonie, a to ve formě primy, kvinty nebo oktávy, ať už je cantus firmus ve svrchním nebo spodním hlase. Ve větě dáváme přednost plným intervalům před prázdnými a primě se zcela vyhýbáme. Hlasy vedeme především v protipohybu, jen tercie sexty můžeme vést souběžně, nanejvýš ale tři po sobě. Delší postupy by mohly ohrozit samostatnost polyfonního dvojhlasu. Mezi cantem firmem a kontrapunktem nesmí vzniknout paralelní kvinty a oktávy, ani skryté primy, kvinty a oktávy. Do prázdných intervalů postupujeme vždy protipohybem. V obou hlasech se vyhýbáme disonantním akordickým rozkladům a sekvencovitým postupům. Ve dvojhlasém kontrapunktu se křížení hlasu dovoluje a někdo to dokonce i doporučuje, protože zkřížený hlas obvykle získává dostatečný prostor, aby se rozvinula jeho melodická síla. Hlasy jsou vzdáleny většinou o oktávu, ale mohou se vzdálit až o decimu. Pokud hlasy křížíme, dbáme na to, aby se nejdříve pohybovaly ve svých polohách a až poté se zkřížily a následně vrátily do své polohy. Dvojhlasá věta se uzavírá v předposledním taktu oběma převodními tóny, které vyústí ve finální tón. Převodní tóny tvoří tercii, která se rozvádí do primy, nebo sextu, směřující do oktávy.

V kontrapunktu v poměru 2:1 se orientujeme ve dvoudobém taktu, který má první dobu těžkou (teze) a druhou lehkou (arze). Na začátku věty pro nástup kontrapunktu platí stejná pravidla jako pro stejný kontrapunkt s tou změnou, že může nastoupit až na lehkou dobu,

a to pouze jen s dokonalými konsonancemi, tj. primou, kvintou nebo oktávou. Na těžkých dobách se užívá konsonancí; plné konsonance uvádíme volně, prázdné konsonance vždy protipohybem. Na lehkých dobách můžeme použít i disonance. Disonance používáme jako průchozí tón v mezeře mezi dvěma konsonancemi. Závěr v předposledním a posledním taktu se tvoří oběma převodními tóny, které vyúsťují ve finálu. Kontrapunktující hlas končí stejnou notovou hodnotou jako cantus firmus. Jestliže je v jeho melodii obsažen citlivý tón, často zmírňuje svůj pohyb v předposledním taktu. Velmi často se závěry tvoří pomocí disponujících průtahů k citlivému tónu, například ve vrchním hlase průtahem septimy k sextě, ve spodním hlase sekundy k tercii. Průtahy musí být vždy předtím připraveny konsonantními intervaly.

V kontrapunktu v poměru 3:1 se využívají na všech třech dobách jen konsonance. Kontrapunkt začíná na těžké době nebo na druhé lehké době, a to dokonalou konsonancí. Průběh i závěr se tvoří podobně jako kontrapunkt v poměru 2:1. Kontrapunktická věta v třídobém taktu se zřídka vyskytuje v poměru 3:1, častěji se uplatňuje v poměru 6:1 nebo ve smíšeném kontrapunktu. Pro kontrapunkt 6:1 platí podobná pravidla. Plyne v třípůlovém taktu ve čtvrt'ových hodnotách. Na lichých dobách se uvádějí pouze konsonance, na suchých následné nebo střídavé nekonsonance nebo průchodné disonance.

Kontrapunky v poměru 4:1 se pohybují ve čtyřdobém taktu, ve kterém liché doby označujeme za hlavní neboli přízvučné, zatímco sudé doby za vedlejší neboli nepřízvučné. Kontrapunkt vždy začíná konsonancemi na první době nebo po příslušné pomlce na době druhé. Na sudých dobách využíváme pouze konsonancí, na sudých můžeme užívat i disonancí. Stejně jako v předchozích druzích – i zde dodržujeme pravidla o vyhýbání se paralelním kvintám a oktávám, a to i těm skrytým. Hlasy kontrapunktické věty se mohou ve všech dobách sbíhat do primy a následně rozbíhat. Kontrapunkt obvykle plyne ve čtvrt'ových nebo osminových hodnotách až do posledního taktu, kde se hodnota shoduje s notovou hodnotou cantu firmu. Ve skladbách vokálních polyfoniků se můžeme setkat se čtvrttónovou ozdobnou figurou, která se nazývá nota cambiata. Vychází z konsonance a směřuje k průchodné disonanci, z níž nejprve odskočí terciovým krokem do konsonance a teprve z ní se stupňovitě vrací k rozvodnému tónu.

Všechny výše uvedené druhy kontrapunktu spojujeme ve smíšeném kontrapunktu v melodicky a rytmicky laděný celek. Melodie obvykle začíná v delších hodnotách a s nárůstem melodie se rozvíjí i rytmický pohyb. Tak jako vždy po velkém

intervalu následovalo několik menších, tak po delších rytmických hodnotách následuje několik menších. V závěru melodie se postupuje opačně a postupně se zpomaluje. Pohyb osminových not se nejčastěji zahajuje na lehké době po čtvrtové notě. Šestnáctinových notových hodnot využíváme pro jejich ornamentální ráz, proto se nejčastěji uvádějí na lehkých dobách ve formě disonantního průchodného tónu nebo disonantního spodního střídavého tónu. Ve smíšeném kontrapunktu používáme také synkopy, které vznikají tím, že svážeme stejné notové hodnoty nebo notové hodnoty v poměru 2:1. Pro intervalové souzvuky se řídíme stejnými pravidly jako u ostatních druhů nestejného kontrapunktu.

1.2.1.2. Tříhlasý kontrapunkt

Tříhlas se od dvojhlasu liší tím, že kromě souzvuků využívá úplných akordických trojzvuků. Tříhlasá kontrapunktická věta začíná oktávovým nebo kvintovým souzvukem se zdvojeným základním tónem. Lze ji také zahájit akordickým kvintakordem, ale musí být vždy durový. Ve tříhlasém kontrapunktu můžeme hlasy křížit podle potřeby, kterýkoliv z hlasů, který se dostane pod ostatní, se z harmonického hlediska stává basem. Před závěrem kontrapunktické věty je nutné hlasy vést zpět do hlasového pořadí, v jakém byla věta zahájena. Kontrapunkt všech druhů se shoduje s technikou týchž druhů dvojhlasého kontrapunktu.

1.2.1.3. Imitace

Imitace je přenesení motivu nebo tématu z vedoucího hlasu do jiného hlasu, a to v rozdílném časovém intervalu.⁵ Hudební myšlenka navržená vedoucím hlasem se nazývá proposta, přenesená myšlenka risposta. Podle způsobu, jak risposta odpovídá na propostu, rozeznáváme několik základních typů imitací.

Přísná imitace je přesné melodické i rytmické napodobení proposty rispostou. Napodobuje intervaly nejen co do velikosti, ale také do jakosti, proto je možná v primě nebo v oktávě, pouze někdy v kvartě nebo kvintě. Ve volné imitaci napodobuje risposta propostu jen přibližně. V imitaci prosté nastupuje risposta, až proposta dokončí celou svou myšlenku. Umělá imitace vzniká, pokud risposta nastupuje před ukončením proposty.

⁵ HŮLA, Zdeněk. *Nauka o kontrapunktu*. [Díl] 1, Vokální polyfonie. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, 271 s.; s. 86

Tříhlasá imitace vzniká stejně jako dvojhlasá. Liší se pouze tím, že propostu imitujeme ve dvou hlasech. Uvedení motivu nazýváme propostou, jeho obě transpozice pak nazýváme první a druhou rispostou. Proposta s rispostami může nastoupit v různém uspořádání. Nejčastěji nalezneme pořadí, kde střední hlas nenastupuje jako poslední, jelikož by mezi ostatními hlasy zanikl.

1.2.2. Instrumentální polyfonie

Instrumentální sloh je protějškem ke slohu vokálnímu. Instrumentální a vokálně-instrumentální skladby z 15. století stále považujeme za sloh vokální. Instrumentace se totiž nijak nelišila od složky pěvecké. Pravý instrumentální sloh se rozvíjí teprve během 16. století v souvislosti s velkým pokrokem hry na hudební nástroje a rozvoje jejich technik. Jsou upřednostňovány nástroje, které mají možnost hbité techniky a homofonní i polyfonní vícehlasosti. Instrumentální sloh se dělí na hudbu homofonní a polyfonní. Nejjednodušší homofonní instrumentální hudba vyrůstá ze slohového období doprovázené monodie. Syntéza polyfonního a harmonického myšlení dává základ instrumentálnímu kontrapunktu, jehož rozkvět spadá do první poloviny 18. století.

V instrumentální polyfonii se používají převážně moderní durové a mollové tóniny. Vedení hlasu je uvědomělé na základě harmonických postupů, což zrovnoprávňuje složku lineární a harmonickou. Používá pestřejší výběr akordů z diatonické i chromatické oblasti, má volnější hlasové postupy, které se často střetávají v disonancích s překvapujícími modulacemi. Barokní skladatelé navazují na techniku renesančních skladatelů vokální polyfonie a pravidla o melodické stavbě ustalují v pravidla nadčasová. Jde o pravidla, jako např. zahájení melodického tématu I. nebo V. stupněm příslušné tóniny, melodická plynulost stupňovitými postupy nebo při zlomení melodie, kdy po větším skoku následuje výplň melodického prostoru. Skladatelé tato pravidla dále přizpůsobují požadavkům instrumentálního slohu.

1.2.2.1. Dvojhlasý instrumentální kontrapunkt

I když technika instrumentálního kontrapunktu vychází z pravidel vokálního kontrapunktu, hodně se od sebe liší. Instrumentální polyfonní dvojhlas začíná primou, kvintou, oktávou, nebo dokonce i tercií. Opožděný hlas se připojuje k předchozímu hlasu konsonancí, ale může i disonancí. Střídání disonancí a konsonancí ve vokálním kontrapunktu

mělo přísná pravidla, ale skladatelé instrumentálního kontrapunktu uvádějí disonance poněkud svobodněji.

Instrumentální technika dovoluje využívání větších intervalových skoků i ve stejném kontrapunktu. V rychlých pasážích dvojhlasu můžeme za sebou seskupit několik disonantních intervalů nebo dokonce i skryté kvinty či oktávy. Řadu disonantních intervalů je vždy potřeba ukončit harmonickou konsonancí, ať už na lehké nebo těžké době.

Melodie instrumentálního dvojhlasu se rozvíjí ve větších melodických křivkách než cantus firmus s vokálním dvojhlasem. Melodie se často rozbíhají až do čtyřoktávové vzdálenosti a zase se sbíhají až kříží. S křížením hlasů se nejčastěji setkáváme v komorních nebo varhanních skladbách, jelikož jednotlivé hlasy hrají různí hráči nebo je více manuálů. U klavírních skladeb je tato technika obtížnější, a proto i vzácnější.

Nejužívanější nestejný kontrapunkt je v poměru 2:1. Na jeho přízvučné i nepřízvučné době můžeme užít jak konsonancí, tak disonancí. Po konsonanci na těžké době může zaznít následný akordický tón, volně nastupující střídavý tón nebo nastupující střídavý tón rozvedený či opuštěný. Pro instrumentální polyfonii jsou typické stoupající průtahy velké sekundy k velké tercii, zvětšené kvinty k velké sextě, septimy k čisté oktávě nebo spodní průtah zmenšené kvarty k malé tercii. Polyfonikové také často obohacovali průtahy novými melodickými či harmonickými prvky, například delší melodickou figurou, nebo na chvíli rozštěpili melodické pásmo. Tímto rozštěpením vzniká zdánlivý trojhlas.

V instrumentálním polyfonním dvojhlase kombinujeme a spojujeme všechny druhy nestejného kontrapunktu, ale také další speciální rytmy, například tečkované rytmy, triolový rytmus nebo rytmus složený z několika výrazných rytmických prvků.

Instrumentální a vokální imitační polyfonie se shodují v jeho principu a v jednotlivých druzích imitací. Liší se rozdílnou hudební mluvou a také harmonickým usměrněním. Navíc k typům imitací z vokální polyfonie zde přibývají také imitace prokomponovaná, neprokomponovaná a předjatá.

Prokomponovaná imitace vzniká tehdy, když se proposta po nástupu risposty dále melodicky a rytmicky vyvíjí v samostatný kontrapunktický hlas. Naopak – pokud vyústí v jeden držený tón nebo se úplně přeruší, vzniká neprokomponovaná imitace.

Stejně jako ve vokální polyfonii je nejunějším tvarem imitační techniky kánon. Často se ke dvojhlasému kánonu připojuje další hlas pro ukotvení harmonie. Nebývá melodicky samostatný a spíše doplňuje harmonicky dlouze vyznívajícími tóny.

1.2.2.2. Tříhlasý instrumentální kontrapunkt

Tříhlasou polyfonní větu vytvoříme přidáním třetího hlasu, která má za úkol doplnit prázdné souzvuky na plné akordy. Tato věta může vzniknout, pokud ke dvojhlasé větě připojíme třetí hlas, když k melodickému tématu vytvoříme nejprve první a poté druhý kontrapunkt, nebo když dva nebo i tři hlasy polyfonního trojhlasu vytvoříme najednou. Technika tříhlasého kontrapunktu je v hlavních rysech shodná s technikou kontrapunktu dvojhlasého.

Tříhlasá imitace vzniká podobně jako dvojhlasá, navržený motiv přenášíme nejen do druhého, ale poté i do třetího hlasu. Všechny hlasy musí plynout tak, aby tvořily harmonicky jednotnou hudební větu. K nejjednodušší imitační technice patří občasná imitace, která zaznívá v průběhu skladby ve všech hlasech v nepravidelných časových úsecích a v různých intervalových vztazích. Proto risposty těchto imitací nepostupují vždy ve stejných intervalech jako proposta. Nastupují-li hlasy v oktávové vzdálenosti od nejvyššího hlasu k nejnižšímu nebo naopak, užíváme techniku jednoduchého kánonu. Vytvořit kánon k oběma transpozicím je obtížný úkol a stává se těžším, pokud zvolíme různé intervalové skoky mezi jednotlivými hlasovými nástupy.

2. Lidové písně Hodonínska

Okres Hodonín se rozkládá na hranici dvou podregionů Moravského Slovácka – Podluží a kyjovského Dolňácka. O tom, kam patří, se autoři neshodují. Podle S. Broučka a R. Jeřábka patří město Hodonín do oblasti Podluží. Podluží je oblast u soutoku Dyje s Moravou, tedy mezi městy Hodonín a Břeclav. Název Podluží se odvozuje od typického znaku zdejší krajiny, a to stojatých vod, zde označováno jako „luže“. Hlavními znaky Podlužáku a Podluží se staly specifické znaky jazyka a lidové hmotné i duchovní kultury. Jedná se o region, kde se obyvatelé vyznačují svou pohostinností a dobrosrdečností. Celá oblast je známá dodržováním folklorních tradic, jako jsou např. krojové hody, slavnosti vína, burčákové pochody, jarmarky a mnohé další. Všechny jsou doprovázeny tradičními lidovými tanci a písněmi, spojeny s průvody v krojích.

Písně na Hodonínsku jsou charakteristické velkým počtem netanečních písní. Poměr tanečních a netanečních písní je v této oblasti unikátní svou vyrovnaností. U netanečních písní nalézáme většinou tónorod mollový, hojně je využita stupnice s malou tercií a velkou sextou. U vrtěných tanců převažuje durový tónorod, vyskytují se zde také staré stupnice a charakteristické modulace. Pro melodiku písní je typický východní písňový typ; zde je považován za původní. Nápěvy se vyhýbají instrumentálním legátům a ligaturám. Na melodiku v minulosti působila také píseň západního typu – je rozpoznatelná v tečkovaném rytmu. Vliv melodiky se projevuje v tvorbě nových písní od lidových autorů, například Fanoše Mikuleckého. Písně na Hodonínsku můžeme rozdělit dle několika charakteristických typů.

Táhlé písně jsou charakteristické svým nápěvem, který je často lehce zapamatovatelný. Většina těchto písní byla známá ještě před popularizací Československým rozhlasem i v jiných oblastech, než je Podluží. Vlivem vynikajících zpěváků jsou tyto písně považovány za specificky podlužácké. Rytmus táhlé písně, která často probíhá v pomalém tempu, *largo*, se utvářel z několika složek. U vytváření rytmu bylo důležité zachovat větný smysl textu. Dalšími činiteli jsou např. descendenční rytmika nebo zažité rytmické šablony.

Taneční písně můžeme rozdělit podle tanců, ke kterým se zpívají. Přibližně třetina je zastoupena skupinou písní k tanci vrtěná, což je točivý párový tanec, třetina ke skočnému tanci hošíje a zbytek k verbuňku, figurálním tancům nebo písním pochodového rázu.

Písně k tanci jsou rozděleny na dvě pomyslné části. Nápěv se zpívá před tancem bez muziky v pomalém tempu a poté následuje kontrastní forma nástrojová

v mnoho – násobnějším tempu, kdy se dvojice víří kolem osy. Na podobný způsob jsou i písně verbuňkové. Verbuňk je mužský tanec skočného charakteru, charakteristický táhlým zpěvem a sólovým rytmickým tancem. V popředí druhé části tance se zaměřuje na taneční umění a improvizaci schopnost jednotlivce, verbíře. Další taneční písní jsou písně hošijové. Ty mají pevněji daný rytmus a všechno je přizpůsobeno tanečnímu projevu interpreta. Na rozdíl od verbuňku se tempo při zpěvu a tanci téměř nemění.

Podluží patří mezi jednu z mála moravských oblastí, kde je písňový fond zastoupen jak v tištěné, tak i v rukopisné podobě. Za více než 150 let se nashromáždilo přes 3 500 písní. Na začátku třicátých let 19. století se do oblasti Podluží vypravil skladatel a sběratel František Sušil. Ve svých sbírkách shromáždil písně téměř z celého Podluží. Mezi významné sběratele patří i jeho nástupci – Alois Vojtěch Šembera a František Bartoš. Leoš Janáček, jehož zásluhou vznikl v roce 1905 Pracovní výbor pro lidovou píseň na Moravě a ve Slezsku, se zaměřil na sběr písní na Moravě. Jako sběratel, ale také autor několika rukopisných zpěvníků, se proslavil Fanoš Hřebačka-Mikulecký, jehož písně dosáhly největší obliby na celém Slovácku. Mnohé z jeho skladeb zlidověly, např. V širém poli, Vínečko bílé nebo Až já budu, milá, žitko kosit.

Významnou osobností lidové hudby je tvrdonický zpěvák František Studenka, který se podílel na rozvoji kulturního života celého kraje. V roce 1991 získal ocenění MFF ve Strážnici za znovuoživení tradice bohatýrského zpěvu na Podluží. Dalším významným tvrdonickým zpěvákem byl Jan Tureček, jehož zpěvní projev promítá stav písňové tradice na Podluží ve druhé polovině 19. století. Významnou skladatelkou písní byla Rozálie Horáková-Uhrová z Lanžhota, která má svým jménem podepsaných téměř 130 písní. Výše zmiňovaný František Hřebačka, známý spíše pod jménem Fanoš Mikulecký, byl významným folkloristou a spoluzakladatelem časopisu Malovaný kraj. Celkový počet jeho skladeb se pohybuje okolo 270. V neposlední řadě také pedagog a muzikant Pavel Čech, který působil jako učitel na školách Hodonínska, kde zakládal cimbálové muziky a soubory.

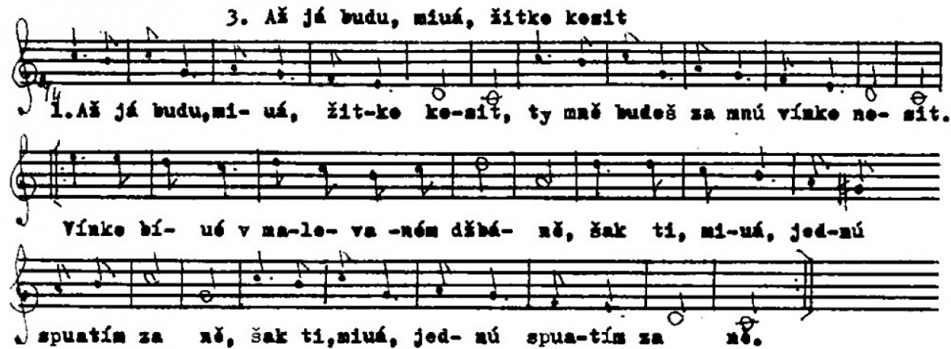
3. Příklady harmonizace lidových písní

Pro harmonizaci písní Hodonínska jsem vybírala písničky ze sbírek Fanoše Mikuleckého Písničky a Lásko, bože, lásko II., 100 písniček z Mor. Slovácka z výběrové reedice sbírek F. Sušila, F. Bartoše a J. Poláčka, které zpracoval Petr Oliva. Mým cílem bylo věnovat se několika písním různého charakteru. Při zpracování jednotlivých hlasů a doprovodu jsem dbala na základní pravidla harmonie a také jsem postupovala podle pravidel kontrapunktu. Mojí inspirací u každé písně bylo její zpracování v cimbálových muzikách a práce při vytváření dalších hlasů a doprovodů.

3.1. Až já budu, milá, žitko kosit

Obrázek 2: Fanoš Mikulecký - Až já budu, milá, žitko kosit

3. Až já budu, miuá, žitko kosit



1. Až já budu, mi- uá, žit-ke ko-sit, ty mně budeš za mnú vínko ne- sít.
Vínko bí- ué v ma-le- va -ném džbá- ně, šak ti, mi-uá, jed-nú
spuatím za ně, šak ti, miuá, jed- nú spua-tím za ně.

2. Až já budu, miuá, žitko svážit,
huběňky si budem spouem dávat.
Lúbjá sa mně tvoje líčka bíuó,
/: šak sem neměu akdá takej miuej.:/

Zdroj: ČECH, Aleš. Až já budu, miuá, žitko kosit. In: *Zpěvníky Podlužánek* [online]. Mikulov, 2018 [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: <https://www.podluzanek.cz/pisen/az-ja-budu-miua-zitko-kosit>

Text písně:

1. Až já budu, milá, žitko kosit,
ty mně budeš za mnú vínko nosit.
Vínko bílé v malovaném džbáně,
šak ti, milá, jednu splatím za ně,
šak ti milá, jednu splatím za ně.

2. *Až já budu, milá, žitko, svážat,
huběňky si budem spolem dávat.
Lúbjá sa mně tvoje líčka bílé,
šak sem neměl nikdá takej milej,
šak sem neměl nikdá takej milej.*

Jde o verbuňkovou píseň ve 2/4 taktu v durovém tónorodu Fanoše Mikuleckého. Je charakteristická svým tečkovaným rytmem, který jsem se snažila zvýraznit. Druhý hlas jsem vytvářela jako inverzi rytmu prvního hlasu s rychlým pohybem melodie u půlových not prvního hlasu, aby hudba neustále plynula. Pro basovou linku jsem zvolila jednoduché čtvrt'ové noty pro udání dob s myšlenkou vytvořit kráčející bas, který pomůže zvýraznit doby.

Obrázek 3: úprava *Až já budu, milá, žitko kosit*

The image displays a musical score for the song 'Až já budu, milá, žitko kosit'. The score is written in 2/4 time and consists of four systems of music, each with a piano (right) and bass (left) staff. The piano part features a melody with a prominent dotted rhythm, while the bass part provides a simple, steady accompaniment of quarter notes. The first system (measures 1-9) establishes the main rhythmic pattern. The second system (measures 10-16) includes a repeat sign and a first ending. The third system (measures 17-23) continues the melody with some chromatic movement. The fourth system (measures 24-30) concludes with a second ending and a final cadence.

Zdroj: vlastní práce

3.2. Ej, lásko, lásko

Obrázek 4: Ej, lásko, lásko

EJ, LÁSKO, LÁSKO

Volně

Ej, lás-ko, lás-ko, ty ne-*jsi* stá-lá,
ja-ko vo-děn-ka me-zi bře-ha-ma.

2. [: Voda uplyne, láska pomine, :]
[: jako lísteček na rozmarýně. :]

Zdroj: OLIVA, Petr. *Lásko, bože, láska II.: 100 písníček z Mor. Slovácka z výběrové reedice sbírek F. Sušila, F. Bartoše a J. Poláčka*. Brno: P. Oliva, 1995. s. 5

Obrázek 5: Láska

2 5 4. L Á S K A

508. Z Kuželova. Zp. I. 84

Ej, lá-sko, lá-sko, ty ne-*jsi* stá-lá, ja-ko vo-děn-ka me-zi bře-ha-ma.

[: Ej, lásko, lásko, ty nejsi stálá, :] jako lísteček na rozmarýně. Bez milováňa tam budu bývat,
[: jako voděnka mezi břehama. :] nedám sa věcej panenkám klamat.

Voda uplyne, láska pomine, Vystavím klášter mezi horama, tam budu bývat bez milováňa.

Zdroj: SUŠIL, František, SMETANA, Robert a Bedřich VÁCLAVEK, ed. *Moravské národní písně: s nápěvy do textu vřaděnými*. 5. vyd. Praha: Argo, 1998, 792 s. ISBN 802040757X. s. 207

Text písně:

1. [: Ej, lásko, lásko, ty nejsi stálá, :]

jako voděnka mezi břehama.

2. [: Voda uplyne, láska pomine, :]

jako lísteček na rozmarýně.

Další vybranou skladbou je velmi známá táhlá píseň ze Slovácka – Ej, lásko, lásko, která je nejstarší ze mnou vybraných písní. V Sušilových sbírkách nalezneme její původní název Láska. Píseň je táhlá, v třídobém metru, v mollovém tónorodu a s volným rytmem. Táhlé písně jsou často improvizovány zpěváky, kteří si je upravovali podle sebe, proto existují různé, ovšem velmi podobné, verze téže skladby. Jelikož je tato skladba velmi známá, můžeme nalézt množství jejích harmonizací. Leoš Janáček ji upravil pro

zpěv a klavír ve své sbírce Moravská lidová poezie v písních. Petr Eben ji zpracoval pro klavír a v neposlední řadě Pavel Čech, který ji upravil pro cimbálovou muziku.

Obrázek 6: úprava Leoše Janáčka - Láska

1. Láska **Die Liebe**¹

LEOŠ JANÁČEK
(1854–1928)

Andante

CANTO

Ej lás - ko, lás - ko, ty ne - jsi
 O Lú - be, Lú - be, nie, mája gu

PIANO

stá - lá, ja - ko vo - dň - ka me - zi bre - ha - ma.
fue - sen, so wie wai - schein U - fern das Was - ser.

Vo da u - pľy - no, lás - ka po - mi - ne
Was - ser muss flie - hen, Lie - be muß an - den,

ja - ko lis - te - ček na roz - ma - rý - ně.
wie am Ros - ma - rin Blatt - ter wai - sel - ten.

Zdroj: JANÁČEK, Leoš a Bohumír ŠTĚDRŮŇ. *Moravská lidová poezie v písních*. Přeložil Kurt HONOLKA. Praha: Supraphon, 1975, s. 3

Obrázek 7: úprava Petra Ebena - Ej, lásko, lásko

58 EJ, LÁSKO, LÁSKO

Andante Moravská z Kuželova

Ej, lás-ko, lás-ko, ty ne- jsi stá- lá,
ej, lás-ko, lás-ko, ty ne- jsi stá- lá,
ja- ko vo- děn-ka me- zi bře- ha- ma,
ja- ko vo- děn-ka me- zi bře- ha- ma.

Zdroj: EBEN, Petr. 100 lidových písní: pro klavír ve snadném slohu. 2. vydání. Praha: Panton, 1963, s. 37.

Obrázek 8: úprava Pavla Čecha - Ej, lásko, lásko

Hovale
Klav.
1. k.
TAMBAL

Zdroj: ČECH, Aleš. Ej, lásko, lásko. In: *Zpěvníky Podlužánek* [online]. Mikulov, 2018 [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: <https://www.podluzanek.cz/pisen/ej-lasko-lasko-2>

Při harmonizaci jsem chtěla zvýraznit smutný a táhlý charakter písně, proto jsem zvolila držené tóny v basu a v přidaném hlase jsem použila pouze tercie k melodii tak, aby sama nebyla pouze stínem.

Obrázek 9: úprava Ej, láska, láska



Zdroj: vlastní práce

3.3. Jatelinka drobná

Obrázek 10: Jatelinka drobná

JATELINKA DROBNÁ

Hybně

G ' G ' D^x ' G ' G ' C G a D^x

Ja-te-lin-ka drob-ná, ne-ko-se-ná, ja-te-lin-ka drob-ná, ne-ko-se-

G ' G ' C G a ' D ' a D^x G '

ná už je mo-ja mi-lá, už je mo-ja mi-lá od-lú-dě-ná.

2. Kdo ně ju odlútil, nech si ju má,
[: len nech ju přede mnú, len nech ju přede mnú neobtúlá. :]

3. [: A dyž ju obtúlá, ale v noci, :]
[: aby neviděly, aby neviděly moje oči. :]

Zdroj: OLIVA, Petr. *Láska, bože, láska II.: 100 písniček z Mor. Slovácka z výběrové reedice sbírek F. Sušila, F. Bartoše a J. Poláčka*. Brno: P. Oliva, 1995. s. 27

Text písně:

1. [: Jatelinka drobná, nekosená, :]

[: už je moja milá, už je moja milá odlúdná. :]

2. [: Kdo ně ju odlúdí, nech si ju má, :]

[: len nech ju přede mnú, len nech ju přede mnú neobtúlá :]

3. [: A dyž ju obtúlá, ale v noci, :]

[: aby neviděly, aby neviděly moje oči, :]

Rychlá taneční píseň ve dvoudobém taktu Jatelinka drobná se zpívá k tanci vrtěná. Pro její harmonizaci jsem zvolila na začátek jednoduchý dvojhlas, který se pak rozšiřuje do tříhlasu. V této skladbě jsem pro její jednoduchost ponechala jako druhý hlas tradiční lidové tercie a v basu jsem vytvořila doplňkovou melodii.

Obrázek 11: úprava Jatelinka drobná

Zdroj: vlastní práce

3.4. Pod' ty, dívča

Obrázek 12: Pod' ty, dívča

Zdroj: OLIVA, Petr. Lásko, bože, láska II.: 100 písniček z Mor. Slovácka z výběrové reedice sbírek F. Sušila, F. Bartoše a J. Poláčka. Brno: P. Oliva, 1995. s. 33

Text písně:

1. Pod' ty, dívča, pod' ty za mňa, nebude ti krivda žádná. [: A já sa dobre mám, a já ťa vychovám:]
2. Mám já domek malovaný, nemá okén ani dverí. [: A já sa dobre mám, a já ťa vychovám:]
3. Nebudú ti husy gágat, ani slépký kokodákat. [: A já sa dobre mám, a já ťa vychovám:]
4. Od múky sa nezamútiš, od masného nezamastiš. [: A já sa dobre mám, a já ťa vychovám:]
5. Štyry jamy žita máme, nebozízkem vyvrtané. [: A já sa dobre mám, a já ťa vychovám:]
6. A vínečka štyry bečky, orechové škarúpečky. [: A já sa dobre mám, a já ťa vychovám:]
7. Štyry kočky obahněné, to sú moje krásy dojně. [: A já sa dobre mám, a já ťa vychovám:]
8. Štyry myši podkované, to sú moje koně vraně. [: A já sa dobre mám, a já ťa vychovám:]
9. Jak ně budeš hospodárit, tak ti budu ještě varit. [: A já sa dobre mám, a já ťa vychovám:]
10. Na poledne plané hrušky, na večeru oskorušky. [: A já sa dobre mám, a já ťa vychovám:]

Píseň k tanci Vrtěná Pod' ty, dívča, má veselý až vtipný charakter. V první polovině jsou jednoduché osminové noty, ve druhé polovině s repeticí jsou synkopy. V cimbálových muzikách mohou ve druhé polovině předvést své umění houslisté ve vyhrávkách. Ve své úpravě jsem v první polovině použila jako druhý hlas obyčejné tercie a sexty, v závěru s jakousi předehtou do druhé části. Ve druhé polovině jsem v basové lince použila čtvrté noty pro upevnění rytmu. Ve druhém hlasu jsem si více vyhrála s jeho vedením, v jedné chvíli se dokonce nachází nad hlavní melodií.

Obrázek 13: úprava Pod' ty, dívča

The image shows a musical score for the piece 'Pod' ty, dívča'. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-9) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is primarily eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment consists of quarter and eighth notes. The second system (measures 10-16) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 17-18) concludes the piece with a double bar line.

Zdroj: vlastní práce

3.5. Vínečko bílé

Obrázek 14: Fanoš Mikulecký - Vínečko bílé

The image shows a musical score for the piece '60 Vínečko bílé'. At the top, the title '60 VÍNEČKO BÍLÉ' is written in large, bold, black capital letters. Below the title, the tempo marking 'Volne' is written. The score is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff, there are three lines of lyrics in Czech. The first line is '1. Víne-čko bí-lé, si od mej mi-lej, bu-du ťa pit,'. The second line is '2. Víne-čko ru-dé, si od tej dru-hej, bu-du ťa pit,'. The third line is '3. Víne-čka o - bě, fra-jár-ky mo-je, bu-du vás pit,'. Below the lyrics, there is a second line of music with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. This line of music is aligned with the lyrics and consists of quarter and eighth notes. Below this line of music, there are three lines of lyrics in Czech. The first line is '1. co bu-du žit, ví - ne-čko bí - lé.' The second line is '2. co bu-du žit, ví - ne-čko ru - dé.' The third line is '3. co bu-du žit, ví - ne-čka o - bě.'

Zdroj: MIKULECKÝ, Fanoš. *Písničky Fanoše Mikuleckého*; 1. vyd. Praha: Panton, 1987, s.47

Obrázek 15: Vínečko bílé

40. Vínečko bílé

The image shows a musical score for the song 'Vínečko bílé'. It consists of two staves of music with lyrics written below. The first staff has the lyrics: '1. Ví - neč - ke bí - ué, si od mej mi - uoj, bu - du řa pít,'. The second staff has the lyrics: 'co bu - du řít, ví - neč - ke bí - ué.' Below the staves are three empty staves.

2. Vínečko rudé, si od tej druhéj,
budu řa pít, co budu řít,
vínečko rudé.

Třetí sloka je od neznámého autora:

Vínečka obě, frajírky moje,
budu vás pít, co budu řít,
vínečka obě.

Zdroj: ČECH, Aleš. Vínečko bílé. In: *Zpěvníky Podlužánek* [online]. Mikulov, 2018 [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: <https://www.podluzanek.cz/pisen/vinecko-biue>

Text písně:

1. *Vínečko bílé, si od mej milej,
budu řa pít, co budu řít, vínečko bílé.*
2. *Vínečko rudé, si od tej druhéj,
budu řa pít, co budu řít, vínečko rudé.*
3. *Vínečka obě, frajírky moje,
budu vás pít, co budu řít, vínečka obě.*

Mladá lidová píseň muzikanta Fanoše Mikuleckého za svou krátkou existenci sama zlidověla a mnoho lidí ani netuší, kdo ji zpíval poprvé. První dvě sloky jsou napsány Fanošem Mikuleckým, třetí sloka je od neznámého autora. Stejně jako u písně *Ej, láska, láska, máme několik známých zápisů písně, s různým rytmem i různým metrem. Ze sbírky Písničky od Fanoše Mikuleckého je píseň ve 4/4 taktu s přesným rytmem bez korun nebo triol.*

Píseň *Vínečko bílé* jsem zpracovávala s myšlenkou, že hudbou vyprávím příběh, který má na začátku třetího taktu vrchol, ke kterému se snažím směřovat v basové lince druhého taktu. Ve čtvrtém taktu zase příběh končí a má pouze dovětek v pátém taktu.

Obrázek 16: úprava Víněčko bílé



Zdroj: vlastní práce

3.6. Zahraj nám, muziko

Obrázek 1717: Fanoš Mikulecký - Zahraj nám, muziko

70 ZAHRAJ NÁM, MUZIKO

Vrtěná

Zahraj nám, mu - zi - ko, zahraj do ko - le - čka,
Zahraj nám, mu - zi - ko, šak vám za - pua - tí - me,

při každém sto - jí, při každém sto - jí fra - já - re - čka.
až si ví - ne - čka, až si ví - ne - čka na - tua - čí - me.

18Zdroj: MIKULECKÝ, Fanoš. *Písničky Fanoše Mikuleckého*; 1. vyd. Praha: Panton, 1987, s.54

Text písně:

1. Zahraj nám, muziko, zahraj do kolečka

[: při každém stojí, při každém stojí frajářečka.:]

2. Zahraj nám, muziko, šak vám zapuatíme,

[: až si vínečka, až si vínečka natuačíme:]

Zahraj nám, muziko je velmi krátká a rychlá píseň na tanec vrtěná. V každém hlase jsem vytvořila nějaký pohyb se svou vlastní melodií. Před repeticí na sebe druhý hlas a basová linka vzájemně navazují. Myšlenka při harmonizaci vytvořila nezastavující tok hudby.

Obrázek 1819: úprava Zahraj nám, muziko

The image shows a piano accompaniment for the piece 'Zahraj nám, muziko'. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains 7 measures, and the second system starts at measure 8 and contains 4 measures. The music features a continuous, flowing accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The second system includes first and second endings, indicated by the numbers 1 and 2 above the staff.

Zdroj: vlastní práce

Závěr

Bakalářská práce se zabývala pojmem kontrapunkt, jeho vznikem a vývojem v průběhu století, a lidovou písní Hodonínska. Cílem bylo vybrat lidové písně a za použití základních pravidel kontrapunktu je následně zharmonizovat.

První kapitola se zabývala vývojem kontrapunktu. Původ kontrapunktu byl ve staré teorii discantu ve 14. století. Johannes Tinctoris koncem 15. století traktátem postavil základy kontrapunktu, terminologii a pravidla práce s disonancemi. V průběhu století se tvorba kontrapunkt stal spíše akademickou úroveň, jehož studiem si prošli všichni významní skladatelé a stal se jejich základem. V první kapitole se též zmiňuje o pravidlech tvoření kontrapunktu. Tato kapitola je rozdělena na dvě podkapitoly s názvy vokální polyfonie a instrumentální polyfonie. První se věnuje postavení základu, který platí i pro instrumentální polyfonii, ale také se krátce věnuje imitacím a věnuje se základním pojmům. Pro základní poznání je zde uveden popis pouze dvojhlasého a tříhlasého kontrapunktu. V kapitola o lidových písní Hodonínska popisuje okres Hodonín, jeho charakteristiku a tradice. Popisuje typy písní a dotýká se také typů tanečních písní, typů tanců k nim a také jejich sběratele a skladatele. Mezi nejvýznamnější osobnosti regionu patří František Studenka, Jan Tureček nebo Fanoš Mikulecký.

Poslední kapitola se věnuje samotné harmonizaci písní. Podkapitoly jsou nazvané podle názvu harmonizované písně. V ní je potom vzor jednohlasu, text písně, její popis a myšlenka za harmonizací. U několika písní je také ukázaná harmonizace skladatelů, kteří se jí věnovali. Při zpracování jsem dbala na zachování charakteru písně a na dodržení pravidel harmonie a kontrapunktu.

Seznam použitých zdrojů

Literatura

BROUČEK, S., JEŘÁBEK, R. Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. Věcná část A-N, Praha: Mladá fronta, 2007.

DEVLIN, Mary. Heavenly Harmonies: From Pythagoras to Josquin. Winged Horse Press, 2011. ISBN 976-1-257-91458-6.

EBEN, Petr. 100 lidových písní: pro klavír ve snadném slohu. 2. vydání. Praha: Panton, 1963, 62 s.

HŮLA, Zdeněk. *Nauka o kontrapunktu. Díl 1, Vokální polyfonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958

HŮLA, Zdeněk. *Nauka o kontrapunktu. Díl 2, Instrumentální polyfonie*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, 387 s.

JANÁČEK, Leoš, ŠTĚDRONĚ Bohumír. *Moravská lidová poesie v písních*. Přeložil Kurt HONOLKA. Praha: Supraphon, 1975, 58 s.

JANČÁŘ, Josef. *Lidová kultura na Moravě*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2000, 373 s. ISBN 8086156311.

JEŘÁBEK, R., FROLEC, F., HOLÝ, D. *Podluží: kniha o lidovém umění*. Brno: Krajské nakladatelství, 1962, 196 s.

KLAPIL, Pavel. *Kompendium teorie kontrapunktu*. 3. nezměn. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2003, 35 s. ISBN 8024406829.

KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*, 9. vyd. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 1996, 195 s. ISBN 8070583487

KVAPIL, Pavel. *Lidová píseň a hudební výchova*. Olomouc: Hanex, 1997, 189 s. ISBN 8085783169

MARKL, Jaroslav. *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Praha: Supraphon, 1987, 682 s.

MIKULECKÝ, Fanoš. *Písničky Fanoše Mikuleckého*; 1. vyd. Praha: Panton, 1987, 58 s.

MODR, Antonín. *Harmonie v otázkách a odpovědích*. Praha: Panton 1960, 335 s.

OLIVA, Petr. *Láska, bože, láska II.: 100 písniček z Mor. Slovácka z výběrové reedice sbírek* F. Sušila, F. Bartoše a J. Poláčka. Brno: P. Oliva, 1995. 60 s.

PAVLICOVÁ, M., UHLÍKOVÁ, L. *Od folkloru k folklorismu: Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1997.

REJCHA, Antonín, DYKAST, Roman. *Pojednání o kontrapunktu*. Praha: Togga, 2016, 889 s. ISBN 978-80-7476-104-1

RISINGER, Karel. *Nauka o kontrapunktu XX. století*. I. Praha: Panton, 1984, 175 s.

SUŠIL, František, SMETANA, Robert a Bedřich VÁCLAVEK, ed. *Moravské národní písně: s nápěvy do textu vřaděnými*. 5. vyd. Praha: Argo, 1998, 792 s. ISBN 802040757X.

THAKAR, Markand. *Kontrapunkt: základy hudební interpretace*. Praha: Akademie múzických umění, 2012. 374 s. ISBN 978-80-7331-254-1

TROJAN, Jan. *Moravská lidová píseň: Melodika. Harmonika. O harmonické struktuře lidové písně jako výsledku melodické složky*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1980, 218 s.

Elektronické zdroje

DOLEŽÁLEK, Jiří. Slovácko: region s identitou, samospráva bez identity [online]. Uherský Brod–Těšov, 2006 [cit. 7.7.2020]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/mjkh3/Slovacko.pdf>. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita. Fakulta sociálních studií. Katedra politologie. Vedoucí práce PhDr. Stanislav Balík, Ph.D.

HOLINKA, Martin. *Vývoj harmonizace lidových písní na Podluží od konce druhé světové války po současnost*. [online] Brno, 2018. [cit. 7.7.2020] Dostupné z: https://is.muni.cz/th/tml4q/BP_-_Martin_Holinka_-_448018.pdf Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Fakulta pedagogická. Katedra hudební výchovy. Vedoucí bakalářské práce Eduard Tomašík.

Johannes Tinctoris: Complete Theoretical Works [online]. Birmingham, 2020 [cit. 7.7.2020]. Dostupné z: www.earlymusictheory.org/Tinctoris/

Katalog lidové písně: Projekt digitalizace sbírek lidové hudby [online]. 2020 [cit. 7.7.2020]. Dostupné z: <http://folksong.eu/cs>

KOPŘIVOVÁ, Ivana. *Postoje táků k lidové hudbě a tancům z oblasti kyjovského Dolňácka*. [online] Brno: 2020. [cit. 7.7.2020] Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/aosk5/> Diplomová práce. Masarykova univerzita, Fakulta pedagogická, Katedra hudební výchovy Vedoucí diplomové práce doc. PhDr. Judita Kučerová, Ph.D.

Podlužánek [online]. Mikulčice, 2018 [cit.7.7.2020]. Dostupné z: <https://www.podluzanek.cz/>

SACHS, Klaus-Jürgen, DAHLHAUS, Carl. Counterpoint, *Grove Music Online* [online], *Oxford Music Online*. Oxford University Press [cit. 14.10.2019] Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006690>

SCHOLTZOVÁ, Hana. Folklorní tradice na Hodonínsku - Příprava projektu pro první stupeň základní školy [online]. Olomouc, 2011 [cit. 7.7.2020]. Dostupné z: https://theses.cz/id/h1r0w1/DIPLOMOV_PRCE.pdf. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Pedagogická fakulta. Katedra hudební výchovy. Vedoucí práce Mgr. JAROMÍR SYNEK, Ph.D.

SPĚVÁKOVÁ, Kristýna. Téma regionu ve výuce na 1. stupni ZŠ - Hodonínsko [online]. Olomouc, 2011 [cit. 7.7.2020]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/nipw5z/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Pedagogická fakulta. Katedra primární pedagogiky. Vedoucí práce Mgr. Alena Vavrdová, Ph.D.

TINCTORIS, Johannes. *Tinctoris' Eight Rules of Composition*. Liquisearch [online]. [cit. 27.6.2020]. Dostupné z: http://www.liquisearch.com/johannes_tinctoris/tinctoris_eight_rules_of_composition

Seznam příloh

- Obrázek 1: Právila pro práci s disonancemi
- Obrázek 2: Fanoš Mikulecký – Až já budu, milá, žitko kosit
- Obrázek 3: úprava Až já budu, milá, žitko kosit
- Obrázek 4: Ej, lásko, lásko
- Obrázek 5: Láska
- Obrázek 6: úprava Leoše Janáčka – Láska
- Obrázek 7: úprava Petra Ebena – Ej, lásko, lásko
- Obrázek 8: úprava Pavla Čecha – Ej, lásko, lásko
- Obrázek 9: úprava Ej, lásko, lásko
- Obrázek 10: Jatelinka drobná
- Obrázek 11: úprava Jatelinka drobná
- Obrázek 12: Pod' ty, dívča
- Obrázek 13: úprava Pod' ty, dívča
- Obrázek 14: Fanoš Mikulecký – Vínečko bílé
- Obrázek 15: Vínečko bílé
- Obrázek 16: úprava Vínečko bílé
- Obrázek 17: Fanoš Mikulecký – Zahraj nám, muziko
- Obrázek 18: úprava Zahraj nám, muziko

Přílohy

Obrázek 1: Pravidla pro práci s disonancemi

Obrázek 20: Pravidla pro práci s disonancemi

	in major prolation	in minor prolation
1	<p>α</p> <p>β</p>	<p>α</p> <p>β</p>
2	<p>α</p> <p>β</p>	<p>α</p> <p>β</p>
3	<p>α</p> <p>β</p>	<p>α</p> <p>β</p>


c = consonance, d = dissonance, F = final

Zdroj: SACHS, Klaus-Jürgen, DAHLHAUS, Carl. „Counterpoint“, *Grove Music Online [online]*, *Oxford Music Online*. Oxford University Press [cit. 14.10.2019] Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006690?rskey=fmyFlp&result=1>

Obrázek 2: Fanoš Mikulecký – Až já budu, milá, žitko kosit

Obrázek 21: Fanoš Mikulecký - Až já budu, milá, žitko kosit

3. Až já budu, miuá, žitko kosit



1. Až já budu, mi- uá, žit-ke ke-sit, ty mně budeš za mnú vínke ne- sit.
Vínke bí- ué v ma-le- va -ném džbá- ně, šak ti, mi-uá, jed-nú
spuatím za ně, šak ti, miuá, jed- nú spua-tím za ně.

2. Až já budu, miuá, žitko svážit,
huběňky si budem spouem dávat.
Lúbjá sa mně tvoje líčka bíué,
/: šak sem neměu akdá takej miuej.:/

Zdroj: ČECH, Aleš. Až já budu, miuá, žitko kosit. In: *Zpěvníky Podlužánek* [online]. Mikulov, 2018 [cit. 2020-07-07].
Dostupné z: <https://www.podluzanek.cz/pisen/az-ja-budu-miua-zitko-kosit>

Obrázek 3: úprava Až já budu, milá, žitko kosit

Obrázek 22: úprava Až já budu, milá, žitko kosit

The image displays a musical score for the piece 'Až já budu, milá, žitko kosit'. The score is written in 2/4 time and consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-9) features a steady bass line and a treble line with eighth-note patterns. The second system (measures 10-16) includes a repeat sign at measure 10 and a more active treble line with sixteenth-note runs. The third system (measures 17-23) continues with similar rhythmic patterns. The fourth system (measures 24-28) concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

Zdroj: vlastní práce

Obrázek 4: Ej, lásko, lásko

Obrázek 23: Ej, lásko, lásko

EJ, LÁSKO, LÁSKO

Volně

Ej, lás-ko, lás-ko, ty ne-*jsi* stá-lá,
ja-ko vo-děn-ka me-zi bře-ha-ma.

2. [: Voda uplyne, láska pomine, :]
[: jako lísteček na rozmarýně. :]

Zdroj: OLIVA, Petr. *Lásko, bože, lásko II.: 100 písníček z Mor. Slovácka z výběrové reedice sbírek F. Sušila, F. Bartoše a J. Poláčka*. Brno: P. Oliva, 1995. s. 5

Obrázek 5: Láska

Obrázek 24: Láska

2 5 4. LÁSKA

508. Z Kuželova. Zp. I. 84

Ej, lá-sko, lá-sko, ty ne-*jsi* stá-lá, ja-ko vo-děn-ka me-zi bře-ha-ma.

[: Ej, láska, láska, ty nejsi stálá, :] jako lísteček na rozmarýně. Bez milováňa tam budu bývat,
[: jako voděnka mezi břehama. :] Vystavím klášter mezi horama, nedám sa věcej panenkám klamat.
Voda uplyne, láska pomine, tam budu bývat bez milováňa.

Zdroj: SUŠIL, František, SMETANA, Robert a Bedřich VÁCLAVEK, ed. *Moravské národní písně: s nápěvy do textu vřaděnými*. 5. vyd. Praha: Argo, 1998, 792 s. ISBN 802040757X. s. 207

Obrázek 6: úprava Leoše Janáčka – Láska

Obrázek 25: úprava Leoše Janáčka - Láska

1. Láska Die Liebe ¹

LEOŠ JANÁČEK
(1854–1928)

Andante

CANTO

PIANO

Ej lás - ko, lás - ko, ty ne - jsi
Ó Lée - be, Lée - be, nie - mája su

stá - lá, ja - ko vo - děn - ka me - zi bre - ha - ma.
fa - sen, no wie zwí - schen U - fern das Wás - ser.

Vo da u - pňy - no, lás - ka po - mí - ne
Wás - ser muss Jie - Ben, Lée - be muß en - den,

ja - ko lis - te - ček na roz - ma - rý - ně.
wie am Ros - ma - rin Bitt - ter ver - weí - ken.

Zdroj: JANÁČEK, Leoš a Bohumír ŠTĚDRŮN. *Moravská lidová poesie v písních*. Přeložil Kurt HONOLKA. Praha: Supraphon, 1975, s. 3

Obrázek 7: úprava Petra Ebena – Ej, lásko, lásko

Obrázek 26: úprava Petra Ebena - Ej, lásko, lásko

58 EJ, LÁSKO, LÁSKO

Andante Moravská z Kuželova

Ej, lás-ko, lás-ko, ty ne- jsi stá- lá,
ej, lás-ko, lás-ko, ty ne- jsi stá- lá,
ja- ko vo- děn- ka me- zi bře- ha- ma,
ja- ko vo- děn- ka me- zi bře- ha- ma.

Zdroj: EBEN, Petr. *100 lidových písní: pro klavír ve snadném slohu*. 2. vydání. Praha: Panton, 1963, s. 37.

Obrázek 8: úprava Pavla Čecha – Ej, lásko, lásko

Obrázek 27: úprava Pavla Čecha - Ej, lásko, lásko

Hrale
Klav.
1. k.
CIMBAL

Zdroj: ČECH, Aleš. Ej, lásko, lásko. In: *Zpěvníky Podlužánek* [online]. Mikulov, 2018 [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: <https://www.podluzanek.cz/pisen/ej-lasko-lasko-2>

Obrázek 9: úprava Ej, lásko, lásko

Obrázek 28: úprava Ej, lásko, lásko

The image shows a piano accompaniment for the song 'Ej, lásko, lásko'. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass clef staff with a sustained bass line. The first ending is marked with a '1.' and the second ending with a '2.'. The second system starts at measure 7 and ends with a double bar line.

Zdroj: vlastní práce

Obrázek 10: Jatelinka drobná

Obrázek 29: Jatelinka drobná

JATELINKA DROBNÁ

Hybně

G ' G ' D⁷ ' G ' G ' C G a D⁷

Ja-te-lin-ka drob-ná, ne-ko-se-ná, ja-te-lin-ka drob-ná, ne-ko-se-

G ' G ' C G a ' D ' a D⁷ G '

ná už je mo-ja mi-lá, už je mo-ja mi-lá od-lú-dě-ná.

2. Kdo ně ju odlúčil, nech si ju má,
[: len nech ju přede mnú, len nech ju přede mnú neobtúlá. :]

3. [: A dyž ju obtúlá, ale v noci, :]
[: aby neviděly, aby neviděly moje oči. :]

Zdroj: OLIVA, Petr. *Lásko, bože, lásko II.: 100 písniček z Mor. Slovácka z výběrové reedice sbírek F. Sušila, F. Bartoše a J. Poláčka*. Brno: P. Oliva, 1995. s. 27

Obrázek 11: úprava Jatelinka drobná

Obrázek 30: úprava Jatelinka drobná

The image shows a musical score for 'Jatelinka drobná' in 2/4 time, key of D major. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has 8 measures, and the second system starts at measure 11 and has 4 measures. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines.

Zdroj: vlastní práce

Obrázek 12: Pod' ty, dívča

Obrázek 31: Pod' ty, dívča

The image shows a musical score for 'POĎ TY, DÍVČA' in 2/4 time, key of D major. It includes a tempo marking 'Rychle' and guitar chords. The score is written for guitar and includes lyrics in Czech. The first system has 6 measures, and the second system has 6 measures. The notation includes a treble staff with guitar chords and a bass staff with a simple bass line.

POĎ TY, DÍVČA

Rychle

D ' D ' Fis ' G ' G ' D '

Pod' ty, dív-ča, pod' ty za mňa, ne-bu-de ti kriv-da žád- ná.

D ' A D A ' A ' D A D

A já sa do-bre mám, a já ťa vy-cho- vám.

Zdroj: OLIVA, Petr. Lásko, bože, láske II.: 100 písničiek z Mor. Slovácka z výberovej reedície zbierok F. Sušila, F. Bartoše a J. Poláčka. Brno: P. Oliva, 1995. s. 33

Obrázek 13: úprava Pod' ty, dívča

Obrázek 32: úprava Pod' ty, dívča

The image displays a piano accompaniment for the song 'Pod' ty, dívča'. It consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, with some chords in the left hand. The second system begins at measure 10 and continues the melodic line. The third system starts at measure 17 and concludes the piece with a double bar line.

Zdroj: vlastní práce

Obrázek 14: Fanoš Mikulecký – Vínečko bílé

Obrázek 33: Fanoš Mikulecký - Vínečko bílé

The image shows a musical score for the song '60 Vínečko bílé'. At the top, the title '60 VÍNEČKO BÍLÉ' is written in a large, bold, serif font. Below the title, the tempo marking 'Volne' is indicated. The score is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is simple and consists of several measures. Below the staff, there are three verses of lyrics. The first verse is: '1. Ví-ne-čko bí-lé, si od mej mi-lej, bu-du ťa pit,'. The second verse is: '2. Ví-ne-čko ru-dé, si od tej dru-hej, bu-du ťa pit,'. The third verse is: '3. Ví-ne-čka o - bě, fra-jár-ky mo-je, budu vás pit,'. Below the lyrics, there is a second line of music, which appears to be a continuation or a variation of the first line, with lyrics: '1. co bu-du žit, ví - ne-čko bí - lé.', '2. co bu-du žit, ví - ne-čko ru - dé.', and '3. co bu-du žit, ví - ne-čka o - bě.'

Zdroj: MIKULECKÝ, Fanoš. *Písničky Fanoše Mikuleckého*; 1. vyd. Praha: Panton, 1987, s.47

Obrázek 15: Vínečko bíué

Obrázek 34: Vínečko bíué

4e. Vínečka bíué

1. Ví - neč - ke bí - ué, si ed mej mi - uej, bu - du řa pít,
ce bu - du řít, ví - neč - ke bí - ué.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music. The first staff is a vocal line with lyrics underneath. The second staff is a piano accompaniment. The lyrics are: "1. Ví - neč - ke bí - ué, si ed mej mi - uej, bu - du řa pít, ce bu - du řít, ví - neč - ke bí - ué." Below the staves, there are three empty staves.

2. Vínečka rudé, si ed tej druhéj,
budu řa pít, ce budu řít,
vínečka rudé.

Třetí sleka je od neznámého autora:

Vínečka obě, frajírky moje,
budu vás pít, ce budu řít,
vínečka obě.

Zdroj: ČECH, Aleř. Vínečko bíué. In: *Zpěvníky Podlužánek* [online]. Mikulov, 2018 [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: <https://www.podluzanek.cz/pisen/vinecko-biue>

Obrázek 16: úprava Vínečko bílé

Obrázek 35: úprava Vínečko bílé

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves of music. The first staff is the right hand (treble clef) and the second staff is the left hand (bass clef). The music is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system has four measures, and the second system has four measures, starting with a measure number '5' above the first measure. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

Zdroj: vlastní práce

Obrázek 17: Fanoš Mikulecký – Zahraj nám, muziko

Obrázek 1736: Fanoš Mikulecký - Zahraj nám, muziko

70 ZAHRAJ NÁM, MUZIKO

Vrtěná



Zahraj nám, mu - zi - ko, zahraj do ko - le - čka,
Zahraj nám, mu - zi - ko, šak vám za - pua - tí - me,



při ka - ždém sto - jí, při ka - ždém sto - jí fra - já - re - čka.
až si ví - ne - čka, až si ví - ne - čka na - tua - čí - me.

37Zdroj: MIKULECKÝ, Fanoš. *Písničky Fanoše Mikuleckého*; 1. vyd. Praha: Panton, 1987, s.54

Obrázek 18: úprava Zahraj nám, muziko

Obrázek 1838: úprava Zahraj nám, muziko



The image shows a piano accompaniment for the song 'Zahraj nám, muziko'. It consists of two systems of music. The first system has 8 measures, and the second system has 8 measures, with a first ending (1.) and a second ending (2.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The notation includes treble and bass clefs, with various rhythmic values and articulation marks.

Zdroj: vlastní práce

Anotace

Jméno a příjmení:	Barbora Peterková
Katedra:	Katedra hudební výchovy
Vedoucí práce:	prof. MgA. Petr Planý
Rok obhajoby:	2020

Název práce:	Kontrapunktické myšlení při harmonizaci lidových písní Hodonínska
Název v angličtině:	The contrapuntal music thought within harmonisation of the Hodonin folk songs
Anotace práce:	Bakalářská práce zpracovává téma kontrapunkt, jeho vznik, vývoj a pravidla pro tvoření kontrapunktu. Zabývá se také lidovou písní Hodonínska a její harmonizaci za pomoci pravidel kontrapunktu.
Klíčová slova	kontrapunkt, lidová píseň, Hodonínsko,
Anotace v angličtině:	The bachelor thesis processes topic of counterpoint, its origin, development and rules for creating counterpoint. It also deals with folk songs of the Hodonín region and its harmonization with the help of counterpoint rules.
Klíčová slova v angličtině:	counterpoint, folk song, Hodonín region
Přílohy vázané v práci:	18
Rozsah práce:	41
Jazyk práce:	čeština