

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

Diplomová práce

Úpravy lidových písní
z Uherskohradištska a jejich využití
na ZŠ, SŠ a ZUŠ

Arrangements of folk songs from the region of Uherské
Hradiště and their use in primary schools, high schools
and elementary art schools

Benjamín Hájek

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Jana Veverková

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Sbormistrovství – Hudební výchova se zaměřením na vzdělávání

2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Úpravy lidových písní z Uherskohradištska a jejich využití na ZŠ, SŠ a ZUŠ vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 30. dubna 2020

.....

Benjamín Hájek

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá regionálními písněmi z okolí Uherského Hradiště a jejich úpravami vytvořenými cimbálovými muzikami z uherskohradištského regionu. Ve výběru sledovaného materiálu zpracovává zejména charakteristickou stavbu, zvláštnosti i typické znaky jednotlivých písní z této oblasti a nalézá charakteristické prvky v úpravách interpretů daných písňových sérií. Podrobně se zabývá analýzou písňových sérií (ze záznamových médií i z poslechu autentických produkcí), jejich základními tendencemi ve formování instrumentálních a vokálně-instrumentálních úprav i vyvozením pravidel a charakterizujících struktur při práci s harmonií, melodií, smykem, dynamikou aj. Poukazuje na rozdíl amatérských i uměleckých přednesů, na rozdílnost jejich zpracování a tvůrčího rozvedení. Určuje podmínky, za kterých vzniká ryze folklórní produkce dané oblasti, a kdy jsou do ní začleňovány prvky, které nemohou být vnímány v dané oblasti jako autenticky folklórní a jsou tedy již brány jako umělecká invence interpretů a pouze folklórem inspirovaná stylizace. Vytváří koncepci hodnocení úrovně stylizací lidových písní Uherskohradištska, doporučuje tyto stylizace žákům a studentům s různou hudební vyspělostí a nabízí učitelům podporu pro samostatnou inovativní práci při tvoření vlastních písňových sérií.

Práce poukazuje na dílčí teoretické a praktické otázky, jak může učitel na prvním i druhém stupni ZŠ, středních školách i ZUŠ pracovat s folklórním materiálem tak, aby podpořil tvůrčí a improvizální schopnosti žáků a studentů a zároveň udržel úroveň hudební folkloristické produkce stylově čistou.

Klíčová slova

Uherské Hradiště, Uherskohradištsko, lidová píseň, folklór, úpravy lidových písní

Abstract

The diploma thesis deals with regional songs from the surroundings of Uherské Hradiště and their modifications created by dulcimer music groups from Uherské Hradiště region. In the selection of the chosen materials the thesis analyzes especially the characteristic structure, peculiarities and typical features of individual songs from this area, and finds characteristic elements in the arrangements of the performers of the set of these songs. It deals in detail with the analysis of song series (from recording media and listening to authentic productions), their basic tendencies in the formation of instrumental and vocal-instrumental modifications and the deduction of rules and characterizing structures in harmony, melody, bow movement, volume changes, and others. It points out the difference between amateur and artistic performances, the difference between their processing and creative making. It determines the conditions under which purely folklore production of a given region is created and when it incorporates elements that cannot be perceived in the given area as authentic folklore and thus are already taken as artistic inventions of artists and only folklore-inspired stylization. It creates a conception of the level of stylization of folk songs from the region of Uherské Hradiště, recommend these stylizations to pupils and students of different level of musical growth, and offers a support to teachers for individual inovational work during a creation of song sets of their own.

The work highlights the partial theoretical and practical approach of how a teacher of the lower and upper classes of primary schools, high schools and elementary art schools can work with folklore material to support students' artistic and improvisation skills while keeping the level of musical folklore production with a clear style.

Key words

Uherské Hradiště, region of Uherské Hrdadiště, folk song, folklore, arrangements of folk songs

Chtěl bych poděkovat všem folkloristům a hudebníkům, kteří lidovou píseň pěstovali a sami utvářeli. Zejména těm, kteří mě hudebně a folklórně vzdělávají a obohacují. Velice bych chtěl poděkovat Radmile Baborákové za její srdečnost a krásné dětství strávené ve folklórním souboru Rosénka, díky které mě životní cesta zavedla až k sepsání této práce.

Velice bych chtěl poděkovat mé vedoucí diplomové práce Mgr. et Mgr. Janě Veverkové, která si na rozdíl od některých dalších vyučujících na akademické půdě PedF UK zanechala svou lidskost a vstřícnost a nesnažila se studenty unifikovat, ale naopak v nich rozvíjela jejich vlastní hudební přednosti.

Obsah

Úvod	8
1. Lidová slovesnost a lidová píseň.....	11
2. Zařazení Uherskohradištska do folklórního typu	13
3. Muzika na Slovácku	19
4. Nejznámější interpreti a jejich charakteristické hudební rysy a přínos	23
4.1 Osobnost Jaroslava Václava Staňka.....	23
4.2 Harafica	28
4.3 Cimbálová muzika Jaroslava Čecha	30
4.4 Cimbálová muzika Ohnica	32
5. Rozbor písní.....	34
5.1 Rozbor č.1.....	34
5.2 Rozbor č.2.....	36
5.3 Rozbor č.3.....	37
5.4 Rozbor č.4.....	38
5.5 Rozbor č.5.....	40
5.6 Rozbor č.6.....	43
5.7 Rozbor č.7.....	47
5.8 Rozbor č.8.....	50
5.9 Rozbor č.9.....	53
5.10 Rozbor č.10.....	55
5.11 Rozbor č.11.....	58
5.12 Rozbor č.12.....	61
6. Souhrn a využití ve školách	64
Závěr	69
Seznam použitých informačních zdrojů	70

Motto:

„Čemu nejvíce vděčím za svou osobní notu? Lidové písní! Nejhlouběji na mou melodickou invenci zapůsobila píseň východomoravská a slovácká.“

Vítězslav Novák

Úvod

Téma své diplomové práce jsem si záměrně vybral tak, abych při její tvorbě mohl zužít maximum svých hudebních i folklórních zkušeností z vlastní cimbálové muziky, ve které od dětství hraji na housle a zpívám, a to nejčastěji písňově právě z uherskohradištského regionu. Téma jsem si vybral také proto, abych prohloubil svou znalost písni z Uherského Hradiště a jeho okolí, blíže se seznámil s nejlepšími cimbálovými muzikami v tomto regionu a lépe porozuměl výstavbě jejich zaranžovaných písňových sérií, které jsou zaznamenány na jejich záznamových zařízeních (nejčastěji na CD).

Folklór mi přirostl k srdci již v útlém věku. Celá má široká rodina má k folklóru citový vztah, který ve mně probouzel zejména můj dědeček Jan Volek s babičkou Jitkou Volkovou. Moji předci pocházeli zejména z Valašska, ale také ze Slovenska.

Největší zásluhu na mém folklórním rozkvětu má ale Radmila Baboráková, která mě vychovávala v dětském folklórním souboru Rosénka. Ten zpracovává zejména folklórní oblast Uherského Hradiště a jeho okolí. Do folklórního souboru jsem přišel v pěti letech a zůstal jsem mu věrný až do současnosti, navštěvuji ho již více jak dvacet let. Naučil jsem se zde mnoho lidových písni, tradic, zvyků, říkadel, tanců a her. Ojedinělost souboru vyniká nejen v tom, že ačkoliv soubor sídlí v Praze, zpracovává folklórní zvyky regionu z jižní Moravy, ale také v osobnosti Radmily Baborákové, dcery legendárního primáše Hradišťanu Jaroslava Staňka, která svým milujícím přístupem vychovala mnoho krásných osobností. K odkazu Jaroslava Staňka se hlásí mnoho cimbálových muzik regionu, ale také například i Muzička, cimbálová muzika, která vznikla při folklórním souboru Rosénka.

Muzička vznikla přibližně v roce 2005 jako dětská cimbálová muzika utvořená z tanečníků folklórního souboru Rosénka, kteří uměli hrát také na hudební nástroje. Mezi těmito tanečníky jsem byl i já a s Muzičkou hraji dodnes. V současnosti zastávám v muzice pozici primáše a uměleckého vedoucího, takže sám vyhledávám méně známé písňové ze starých zpěvníků a snažím se vytvářet jejich umělecké úpravy v písňových sériích. S touto cimbálovou muzikou tak udržujeme zvyky a tradice stále živé a obohacujeme hudbou lidi nejen v Praze, v Čechách a na Moravě, ale také třeba ve Spojených státech amerických, kde jsme již třikrát absolvovali měsíční turné. Především při koncertech v USA pro české

emigranty jsem si uvědomil, jak důležitou roli může hrát lidová píseň v pocitu sounáležitosti, domova a vnímání vlastních kořenů.

K folklóru jsem byl veden také na ZUŠ Nad Alejí, kde mě hře na housle vyučovala moje paní profesorka Květa Rozmajzlová. Sama pochází ze slovenské Oravy, kde jsou folklórní tradice silně udržovány. Prožitek lidových písní tak předávala dál i svým studentům v Praze. Na konci každé vyučovací hodiny bylo mým úkolem hrát vždy alespoň jednu lidovou píseň v různých tóninách, čímž jsem se již od začátku učil hře na housle podle sluchu bez notové opory. Toto byly výborné vklady pro zdokonalení hudební představivosti.

Lidová hudba a folklór jsou pro mě v určitém smyslu slova životním stylem. Na lidové písně oceňuji její jednoduchost, pravdivost a propojení s realitou. Texty lidových písní vychází z vnitřní potřeby obyčejných lidí „vyzpívat se“ z životních útrap a bolestí. Proto bych spojil nejčastěji využívaná témata v písních, jako jsou láska, příroda, vojna, víno, řemesla aj. do jednoho tematického celku – život a vztahy. Lidová píseň dokáže zcela pravdivě a přirozeně pojmenovat pocity radosti a bolesti. Příkladem jsou písně o vojácích, kteří kvůli vojně přichází o své partnerské lásky, o lásku rodičovskou i o pevné svazky přátelské. V dalších písních se zpívá o těžké práci, která je díky písním snesitelnější a dokáže díky nim udržet pracovní tempo (například při mlácení obilí). Ušetřený čas po práci lidé odjakživa trávili spolu třeba u dobrého vína a piva, kde bujaré písně také nebyly výjimkou. Pro mě je folklór provázen zejména láskou v nejrůznějších formách a podobách – ať už šťastnou, či nešťastnou.

Cílem mé diplomové práce je vytvořit z písňové analýzy ucelený koncept na správné vytvoření folklórních písňových sérií pro učitele na základních, středních i základních uměleckých školách. Tato práce by tak měla pomoci učitelům v jejich vlastní aranžérské tvořivosti a měla by jim dát příklad, jak ve vytváření úprav postupovat a čeho se vyvarovat. Sleduji jednotlivé prvky hudby, analyzuji již existující úpravy a zpracovávám je do výsledného konceptu. Zaměřuji se zejména na hudebně výrazové prostředky jako dynamiku, barvu, tempo, rytmus, pulzaci, metrum, melodii, harmonii a další důležité aspekty jako nástrojové a pěvecké obsazení, techniku nástrojové hry, improvizaci, interpretaci, etnologickou správnost, text a jeho obsah, frázování atd. Ve své práci vycházím z lidové hudby moravského Slovácka z regionu Uherského Hradiště a jeho nejbližšího okolí. Věřím, že navrhovaný koncept bude mít příznivý vliv na tvůrčí práci učitelů. Mé návrhy by měly působit komplexně a mnohostranně.

Jako zdroje své práce využívám audio dokumenty s nahrávkami uherskohradištských cimbalových muzik, dále využívám písňových sbírek a zpěvníků s hudebním a textovým materiálem a popisnými údaji o místě sběru. Jelikož o úpravách písní z Uherskohradištska není napsáno mnoho odborné literatury (spíše zpěvníky a sborníky s odborným úvodem), sbírám a využívám fragmenty z literatury s co nejbližší tematikou. V neposlední řadě využívám své vlastní zkušenosti z dlouholeté folklórní a hudební praxe.

1. Lidová slovesnost a lidová píseň

Lidová píseň je součástí lidové slovesnosti. Ústní slovesností nebo také lidovou slovesností nazýváme různé druhy lidového podání, které nemají společný obsah, nýbrž základní rys, který je dán ústním podáním z generace na generaci, z pokolení na pokolení. Na venkově si lidé nejvíce uchovali tradice a zvyky předávané ústní formou, formou setkávání lidí a společnou prací na hospodářstvích.

Dodnes se život na venkově velice liší od městského života, což se projevuje zejména na uchovávaní tradic a zvyků. V anonymitě velkých měst se lidové tradice udržují jen obtížně (velikonoční pomlázka, zarážení hory, vynášení Moreny...). Na vesnicích se tyto zvyky udržely zejména proto, že se všichni lidé mezi sebou mnohem více znali a měli o sobě vždy alespoň nějaké povědomí, což podporovalo osobní styky a vnímání společenství, které žilo stejnou událostí.

„V ústní slovesnosti má národní osvěta živí zdroj mravních ideálů, myšlenek, tvarů a plodných uměleckých podnětů, jejichž výchovná síla tkví v jejich osobitosti, vyrostlé z hlubokých kořenů domácích. Návrat k nim vždy znamená pokrok a posílení duchovní bytosti jednotlivcovy a tím také národního celku.“

(HORÁK, Jiří. Naše lidová píseň. Str.11.)

V naší lidové slovesnosti se zachovalo mnoho básnických a literárních forem jako například pohádky, pověsti, legendy, anekdoty, přísloví a pořekadla, zaříkadla, zaklínání, zažehnavání, pranostiky, hádanky, ale také lidové písně a jejich texty. Mnohé náměty a příběhy vznikaly v domácím prostředí, víme však také, že původ některých ústních slovesností pochází z dalekých krajín celého světa. Tyto ústní slovesnosti se promísily také s naší kulturou a zanechaly zde alespoň semínko své kultury. Lidé nejčastěji přijímali to, co se shodovalo se způsobem jejich myšlení, nebo také to, co se konkrétně dotýkalo jejich životů. Setkáváme se tak s širokou škálou přejímání od německých pohádek a pohádkových postav až k arabským princeznám a tureckým šavlím, kterým se rukující chlapeci museli na vojně postavit. Témata jako vojna s Turkem se hojně projevila také v lidových písních v Čechách i na Moravě.

I když se s lidovou písní setkáváme od nepaměti, pro český národ ustanovil pojem „lidová píseň“ až Otakar Hostinský, český estetik, teoretik, kritik a milovník hudby, divadla a

kultury všeobecně. V té době bylo obvyklé říkat lidovým písním také národní písně nebo prostonárodní písně. O lidové písni pojednává Otakar Hostinský ve svém spise „Česká světská píseň lidová“ z roku 1906. V této knize velebí lidovou píseň jako národní poklad, který lze charakterizovat zejména anonymitou autora písně, nářečím a nespisovným jazykem, textovou jednoduchostí s jeho strohým obsahem, ve kterém píseň často vypráví nejprostší výjevy z každodenního života lidí. Lidová píseň se zejména v době národního obrození začala zapisovat do zpěvníků a sborníků, aby se nejen podpořilo národní cítění, ale zejména aby se na písně nezapomnělo, jelikož do té doby se lidové písně předávaly především pomocí ústního podání.

2. Zařazení Uherskohradištska do folklorního typu

Moravské regiony jsou známy svou folklorní různorodostí, pestrostí a bohatou lidovou kulturou plnou zvyků, tradic, písní, tanců... Díky odlišnostem v lidových zvycích můžeme oblast Moravy rozdělit do menších regionů, kde každý region nese své charakteristické rysy.

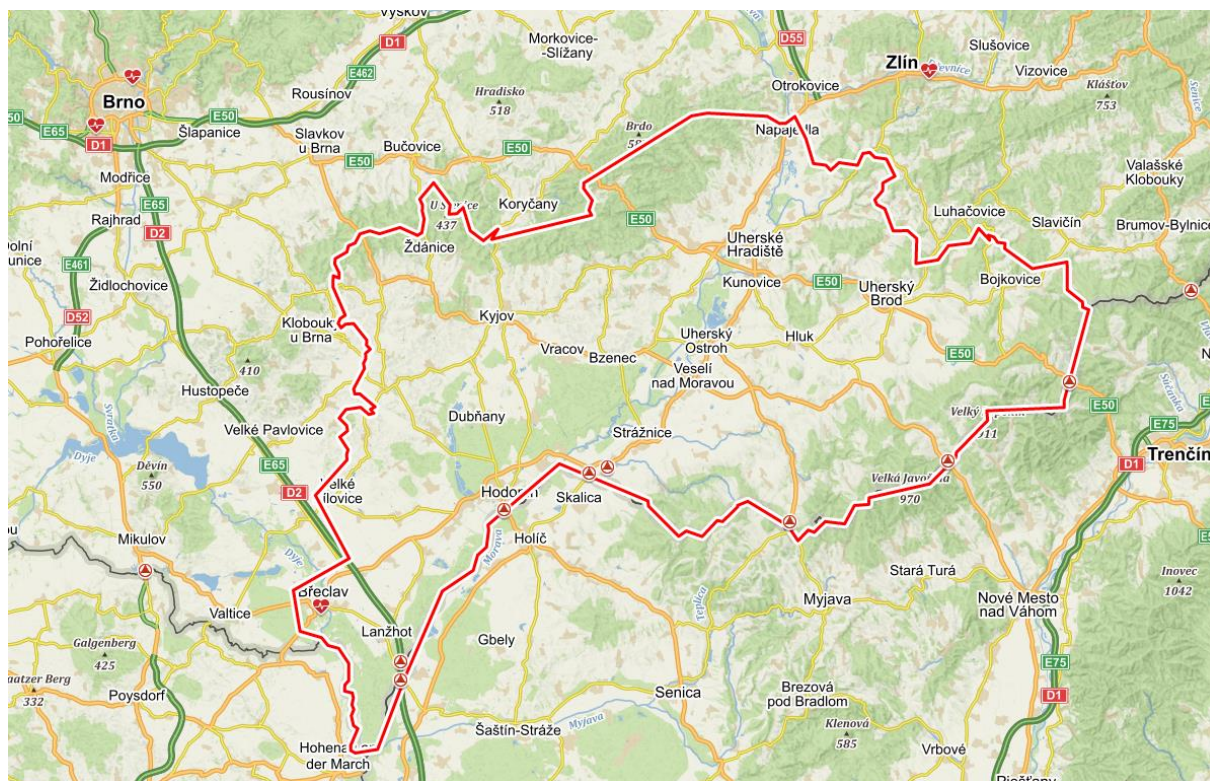
Folklorní mapa Moravy:



(PLOCEK, Folklorní mapa Moravy, 2002.)

Uherskohradištský region se řadí do národopisné oblasti na jihovýchodě Moravy, která se nazývá Slovácko. Dříve se Slovácku říkalo také moravské Slovensko, toto slovní spojení už se ovšem nepoužívá. Slovácko patří do jedné z nejrozmanitějších folklorních částí České republiky. Najdeme zde nejpestřejší kroje, nejvíc živých kultur a tradic, hojně navštěvovaných slavností a festivalů, mnoho cimbálových muzik a tanečních souborů.

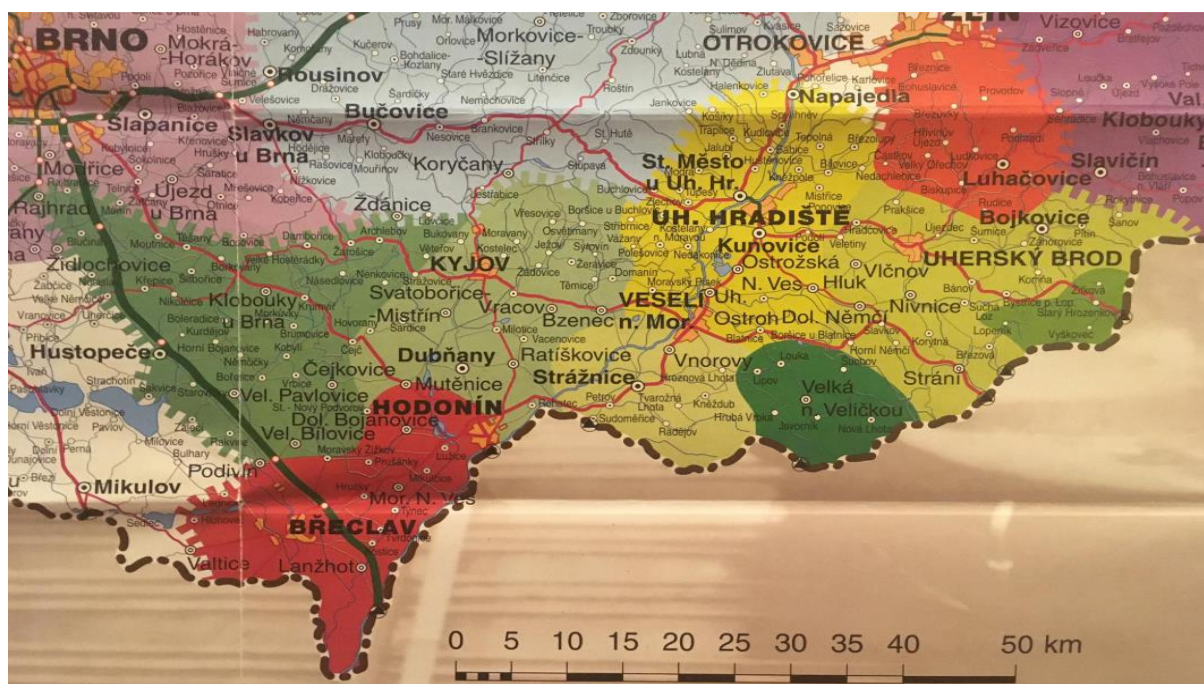
Ohraničení Slovácka na mapě:



(*Mapy.cz* [online]. [cit. 2020-04-28].)

Slovácko lze rozdělit do těchto samostatných regionů: Dolňácko, Podluží, Hornácko, Moravské Kopanice, Hanácké Slovácko a Luhačovické Zálesí. Každá oblast má své specifické písně, tance, kroje, nářečí... Dolňácko, ve kterém se nachází i Uherské Hradiště, se dále dělí na tyto menší oblasti: Uherskohradištsko, Uherskobrodsko, Kyjovsko, Strážnicko, Veselsko, a Ostrožsko. Některé zdroje uvádějí jako středisko slovácké kultury právě město Uherské Hradiště. Neméně významná jsou však také města Kyjov, Strážnice, Uherský Brod, Otrokovice, nebo Veselí nad Moravou. Nutno podotknout, že folklór vychází zejména z vesnických a lidových tradic, takže veškerá oblast jižní Moravy folklór utváří a i v nejmenších vesničkách tradice přežívají, ve městech však lidové slavnosti nabývají větších rozměrů. Za zmínku také jistě stojí mnohdy unikající fakt, že Dolňácko leží sice severněji než Hornácko, název však není odvozen od umístění oblastí na mapě, ale od nížin a hor, které jsou pro oblasti typické.

Přiblížení slováckých regionů z folklórní mapy Moravy:

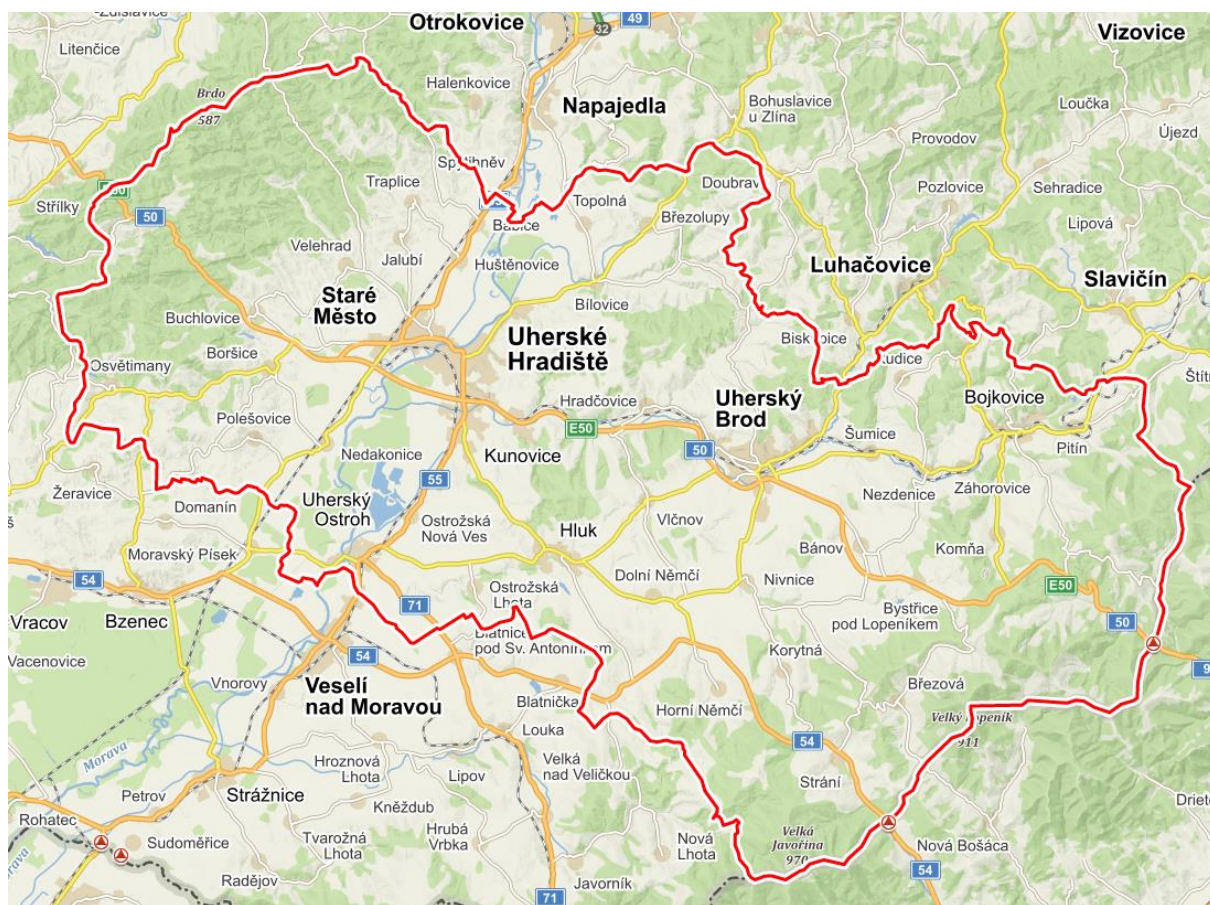


(PLOCEK, Folklórní mapa Moravy, 2002.)

Uherskohradišsko je tedy regionální část Slovácka, která je proslulá svým bohatstvím lidové kultury hmotné i nehmotné. Je to oblast s bohatým výběrem písní a jejich úprav, které v sobě nesou otisk konkrétního primáše nebo uměleckého vedoucího. Slovácký folklór je pestrý zejména díky přetrvávajícím tradicím, které se liší od vesnice k vesnici, například jiným druhem písní, novým stylem tance a také odlišnými krojovými součástmi. V regionu jsou dobře známé zejména tance a písně: sedlcké-hucké, bílovské, korytňanské, straňanské, boršické, hrozenské a další, ne všechny však spadají etnologicky přímo do uherskohradišského regionu, mísí se zejména s regionem uherskobrodským.

Uherskohradišsko a Uherskobrodsko spolu sdílí mnohé písně, zvyky a tradice, ale také pevně dané zeměpisné hranice uherskohradišského okresu, do kterého oba regiony spolu s Kopicemi zapadají. Místní cimbálové muziky mají repertoár založený na písních zejména z těchto regionálních „uherských“ oblastí, a proto tato diplomová práce obsahuje nejen písňové série z Uherskohradišska, ale také písně z Uherskobrodka, řídí se tedy pevně danými hranicemi okresu, jelikož ani etnologové se na přesných hranicích mezi folklórními regiony neshodnou.

Mapa okresu Uherské Hradiště:



(Mapy.cz [online]. [cit. 2020-04-28].)

Uherskohradištsko jednoznačně spadá do východního a tedy vokálního oblastního typu lidové hudby v České republice. Na rozdíl od písní českých, které se řadí do západního a tedy instrumentálního typu, ve kterém dominuje tanec a jeho sklon k pravidelnosti, rytmičnosti a k neměnnému tempu. Ve vokálním typu na Moravě a tedy i na Uherskohradištsku naopak nalezneme větší důraz na text a jeho přednes.

„A hledáme-li nakonec pro českou lidovou píseň pojem, který by vystihl její genetický charakter, nazveme ji pravdě nejpodobněji písňovým typem n á s t r o j o v ý m, zatím co píseň moravská zůstává naopak ryzím písňovým typem v o k á l n í m.“

(SUŠIL, *Moravské národní písně*. s. 756.)

„Podobnou otázkou se zabýval také Ot. Zich, zkoumaje rozdíly mezi českou a slovenskou lidovou písní (Slovenská čítanka, 2. vyd. 1925). Ve svých závěrech odvozuje Ot. Zich základní rysy české lidové písně z tance a kvalifikuje její rytmus jako rytmus t a n e č n í, na rozdíl od slovenské lidové písně, v jejímž rytmu vidí základ r e c i t a č n í ; recitační

rytmus slovenské lidové písně přešel do hudby z rytmu mluvené řeči (u české lidové písně z tělesných pohybů, chůze, práce tance) a vyznačuje se jednak nestejností dob, jednak nerovnoměrností tempa.“

(SUŠIL, *Moravské národní písně*. s. 756.)

Recitativní způsob ve vokálním typu umožňuje měnit tempo nejen mezi jednotlivými slokami, ale také v jedné konkrétní sloce, přičemž záleží zejména na interpretovi (zpěvákovi i tanečnickovi), kterému se muzika podřizuje. Ve vokálním typu nalezneme mnoho písní, které v sobě nemají žádnou pulzaci a během sloky se interpret zastavuje na quasi fermatách. Takové písně nazýváme písně „táhlé“.

Pro Uherskohradištsko je charakteristický především verbuňk, kde můžeme tempové změny velmi dobře vypořádat. Nejprve přijde zpěvák před muziku a začne zpívat verbuňk často bez rytmických hodnot a pulzace. Přednes je orientován na fráze vyplývající z textu písně. Muzika se postupně přidává ke zpěvákovi a podmalovává jeho zpěv zjednodušenou harmonickou linkou, která odpovídá zpěvákově melodii. V této části zpěvu se harmonie často zjednodušuje na základní harmonické funkce (tónika, subdominanta, dominanta), jelikož muzikanti nikdy nevědí, jakou rychlostí zpěvák přejde mezi jednotlivými melodickými tóny, a kterému slovu v textu dá větší význam a prodlouží tak délku odpovídající noty. Ve folklóru obecně dominuje latentní harmonie, což je taková harmonie, ve které tóny melodie zapadají do tónů harmonických (nejlepším příkladem je lidová píseň „Ovčáci, čtveráci“). Ve verbuňku často již během první sloky zpěvák přejde z táhlé formy bez pulzace k pravidelnému tempu a pulzaci, kterou podpoří svou hrou také muzikanti. Tato část zpěvu a zejména tance, kde je již patrná pulzace, se nazývá „válaný“. Zpěvák může přeskočit táhlou formu písně a začít zpívat rovnou na „válaný“, ochudí se tím ovšem o rytmický kontrast. Pro „válaný“ je charakteristický pomalý a zatěžkávaný smyk, který akcentuje všechny těžké doby v taktu. Také zpěvák/tanečník zdůrazňuje v tanci těžké doby a způsob tance je charakteristický svou svalovou tenzí a napětím, kdy jsou všechny svaly v těle zaktivizovány. Ve verbuňku jsou svaly napnuté a pevně sevřené. Pohyby korespondují s hudbou a dají se rozdělit na jednotlivé pohyby s přesným a energickým začátkem a jasným koncem a zastavením pohybu. Kombinace hudby a pohybu dovytváří pocit celkového napětí. Po odpívání slokách zpěvák/tanečník poručí muzice pomocí ustálených výrazů, v jakém tempu preferuje instrumentální mezihru. Na „táhlý“ způsob tanečníci netancují! Tanečník si tak poručí „Muziko, válaný!“, nebo pokud již odpíval všechny sloky, poručí si heslem „Muziko,

frišku!“ nebo „Muziko, zhusta!“. V tom případě muzika výrazně zrychlí tempo a pulz písně. Smyčcové harmonické nástroje přejdou z houpaného smyku („duvaje“) do tzv. „esty“, kde kontrabas stále hraje všechny těžké doby, ale violy (kontry) začnou hrát „odrážku“ a hrají pouze na lehké doby, takže vždy střídavě s basou, což vytváří hybnou atmosféru. Jelikož je tanec v rychlém tempu velice náročný, hraje se často jedna, nebo nanejvýš dvě sloky za sebou. Verbuňk je natolik charakteristickým pro celé Slovácko, že byl v roce 2005 zapsán na seznam Mistrovských děl ústního a nehmotného dědictví lidstva UNESCO. Ve verbuňku se každý rok koná soutěž, která po regionálních kolech vrcholí na slavnostech ve Strážnici vždy poslední červnový víkend.

Dále se na Uherskohradištsku vyskytuje mnoho tanečních písní z určité oblasti (vesnice/města), ke kterým se řadí daný typický tanec. Většina těchto tanečních písní je doprovázena „duvajovým“ smykem, tomuto smyku se více věnuji ve své bakalářské práci.

„Duvaj se hraje pouze ve dvoučtvrťovém a čtyřčtvrťovém taktu (tedy v sudém metru). Nejčastěji se ve dvoučtvrťovém taktu rozdělí na čtyři osminové noty, přičemž spojí jedním smykem od žabky ke špičce první dvě osminové a od špičky k žabce druhé dvě osminové noty. Tomuto rytmu odpovídají i tance, které mají houpaný charakter. V těchto tancích jsou tanečníci při tanci mírně pokrčeni a pohupují se v kolenou. V oblastech vokálního typu lze najít hned několik druhů duvaje.“

(HÁJEK, 2017, s. 18.)

Pro taneční písně již není tempová změna charakteristická, naopak zůstávají většinou v podobném tempu, aby mohla být hudba synchronizována s tancem. Do uherskohradištského regionu tak patří zejména písně a tance: sedlcké hucké, bílovske a staroměstské sedlcké. Do okresu Uherského Hradiště spadají také písně a tance korytnánské, straňanské, boršické, hrozenské, dolněmčanské, nivnické a další, řadíme je však do jiného etnologického regionu, a to Uherskobrodsko nebo do Moravských Kopanic.

V neposlední řadě na Uherskohradištsku najdeme čardáš, který je však mnohem charakterističtější pro Moravské Kopanice. Tanec nazvaný podle maďarského výrazu pro hostinec „csárda“ se dostal díky Uhrům až na Uherskohradištsko, přišel tedy z východnější části Evropy – ze Slovenska a Maďarska. Čardášové písně jsou dynamičtější než písně uherskohradištské, mají z převážné většiny rychlé tempo a mollový charakter.

3. Muzika na Slovácku

V této kapitole své diplomové práce vycházím i z materiálů sepsaných ve své bakalářské práci, která se zabývala také folklórním tématem. Práce měla název: Lidové hudebně pohybové hry jako prostředek k rozvoji hudebnosti dětí a byla sepsána v roce 2017.

Slovácká lidová hudba vychází z nástrojových možností tehdejších obyvatel. Dominují tak všechny smyčcové nástroje, ke kterým se přidávají klarinety a píšťalky. K neodmyslitelným nástrojům patří samozřejmě cimbál, podle kterého se lidová hudba jižní Moravy nazývá cimbálová muzika. Cimbál se však po mnoho let vyvíjel a jeho dnešní podobu si nechal patentovat až český hudebník Václav Josef Schunda v roce 1866. Jemu se připisují inovace jako celkové zvětšení cimbálu a zvětšení jeho tónového rozsahu, připojení pedálu a s tím související i cimbálové nohy, na kterých cimbál stojí. Dříve se používaly zejména malé cestovní cimbály zavěšené na krku, nebo se cimbál položil na rovnou plochu například stolu. Inovovaný cimbál se rozšířil zpět na východ, odkud přišel (Slovensko, Maďarsko, Rumunsko) a jeho podoba se až na experimentální výjimky nezměnila.

Cimbálová muzika se tak díky nepohyblivému cimbálu ustálila na nejlepší možné akustické a vizuální uskupení shromážděné okolo cimbálu. V popředí před cimbálem stojí vždy primáš, jehož vedoucí melodický hlas musí být vždy slyšet, navíc na něho musí vidět a komunikovat s ním nejen diváci a tanečníci, ale zejména spoluhráči v muzice, jelikož primáš vybírá písně, udává tempo, mění harmonie, rytmy, smyky a chová se v podstatě jako dirigent muziky. Na levé straně při pohledu na cimbál stojí harmonické nástroje basa a viola, které drží rytmus a tempo a navíc melodii doprovází latentní harmonií. Tato harmonie se může měnit v závislosti na interpretaci, a proto je důležité, aby stály basa a violy blízko sebe a hráči se dobře slyšeli, a mohli tak rychle reagovat na případné harmonické a tempové změny mezi jednotlivými hráči při lidové improvizaci. Basa stojí zpravidla nejvíce vzadu, protože její spodní frekvence nejvíce prostupují všemi překážkami, navíc by basa zakrývala další hráče, kteří by byli vizuálně i akusticky zastíněni. Na druhé straně cimbálu a za cimbálem stojí melodické nástroje. Nejblíže k primášovi vpředu vedle cimbálu stojí druhý houslista, tzv. „tercáš“, který hraje k písním druhé hlasy. Za tercášem stojí případně další houslisti, kteří v závislosti na počtu hrají buď také hlavní melodii, případně další hlasy. Za nimi stojí hráči na dřevěné dechové nástroje (klarinety, flétny). Výška fléten a diametrálně rozdílná barva klarinetu nechává nástroje vyniknout, i když nestojí v popředí. Jako ideální obsazení

cimbálové muziky se tak jeví tyto nástroje: minimálně dvoje housle, klarinet/y a flétna/y jakožto melodické nástroje, jedna nebo dvě violy a kontrabas jako harmonické nástroje a nakonec cimbál, který propojuje tyto dvě sekce, jelikož hraje nejen harmonické funkce písní, ale také melodii a její melodické ozdoby. Celé toto uskupení tak vytváří kompaktní a dokonale zvukově vyvážené těleso.

Cimbál však nebyval příliš dostupný nástroj a dodnes je jeho mobilita složitá. I proto se ujala také takzvaná hudecká sestava, která hraje v obsazení bez cimbálu, a to pouze s houslemi, violami a kontrabasem (případně s dechovými nástroji a violoncellem). Důležité je, že taková muzikantská sestava postrádá cimbál. I tak jsou ale rytmus, melodie i harmonie zachovány. Housle a dechové nástroje hrají hlavní melodii a viola s kontrabasem doprovází melodii harmonií a udržují hudbu v rytmickém. Od basových tónů kontrabasu se odvíjí zbylé tóny daných akordů, které svými dvojhmaty doplňují hráči na violu, aby tak harmonická stavba byla plná a bez případných mezer. Tyto trojzvuky nebo čtyřzvuky kontrabasu a viol tedy tvoří harmonii, nástroje však mají funkci také rytmickou, kdy nejvíce zdůrazňují střídání přízvučných a nepřízvučných dob, a to zejména druhem svého smyku. Druh smyku ovlivní, jestli hudba působí tanečně, energicky, houpavě, nebo také klidně a mírně. Nejčastější smyky používané v moravské lidové hudbě jsou pak houpaný smyk nazvaný duvaj, odrážka, nebo-li „esta“, která má spolu s valčíkovým rytmem charakter příznávek, seky, které zdůrazňují pouze těžké doby a táhlý způsob smyku, charakteristický pro pomalejší a lyričtější písně.

Vedoucím cimbálové muziky bývá zpravidla první houslista nazývaný primáš, který hraje vždy hlavní melodii písní. Primáš nemusí být uměleckým vedoucím cimbálové muziky, pokud se jedná o vytváření aranží písňových sérií, vždy však řídí muziku při improvizovaném hraní, které je pro cimbálové muziky typické. Improvizované hraní bývá na Moravě mnohem frekventovanější než hraní úprav lidových písní, úpravy však vnáší do neopracované a surové lidové písně hudební zdokonalení. Primášovým údělem je nejen hrát hlavní melodii písní, ale také určování sledu písní, začátků a konců písní, tónin, druhů smyku, dynamiky, tempa, instrumentálních a vokálních slok, sólových slok a charakteru hudby. Všechny tyto aspekty hudby primáš vykonává během hraní a reaguje tak na konkrétní situaci a společnost, pro kterou muzika hraje. Své nápady a požadavky na styl hraní předává primáš zbytku cimbálové muziky nejčastěji svými pohyby a gesty, ale také pomocí řeči, a to vše během hraní. Primášova virtuosita se projevuje hraním co nejmenších rytmických hodnot ve formě

melodických obalů okolo not melodie, stupnicových chodů nebo trylků. V každém regionu jsou melodické ozdoby odlišné, a je tak možné díky nim konkrétního primáše rozpoznat.

Nejvýraznějším nástrojem je samozřejmě cimbál, který upoutává svou pozornost velikostí, neobvyklým vzezřením, odlišným způsobem hry a nezapadající zvukovou barvou mezi smyčcové a dechové nástroje. Cimbál se v podstatě vymyká pravidlům o rozdělení nástrojů do skupiny harmonické a skupiny melodické, jelikož často tyto dvě sekce propojuje, a je pouze na cimbalistovi, kterou skupinu svou hrou podpoří. Cimbalista má tedy pro interpretaci nejvíce možností a svým svobodným způsobem hry může celkový zvuk cimbálové muziky velice obohatit. Úderem svých paliček sice může hrát jen dva tóny najednou, ovšem k dokonalejšímu zvuku mu pomáhají rozložené akordy, které často vyústí do tónů melodie a melodických obalů. Cimbalisté mohou také podpořit kontrabasy při hraní jejich basové linky, nebo hrát pravidelné údery obou paliček najednou do akordických tónů daného akordu a pomoci tak harmonii a současně rytmu, a to zejména při duvajovém smyku nebo sekách. Pokud hraje muzika odrážku, cimbál střídá údery svých paliček levou a pravou rukou. Nejvíce však cimbál vynikne u táhlých písní, při kterých držený smyk violy a kontrabasu působí příliš staticky. Agogické změny tak nejlépe vyjádří cimbalista, který rozkládá akordy od nejnižších cimbálových tónů až po ty nejvyšší. Rozklady akordů mohou být arytmičné a díky jejich nepřesnostem se může uměle hýbat s výrazem právě probíhající hudby a vnášet tak do hudby živost, domnělé *accelerando*, *ritardando*, nebo si hrát s dynamikou například ve formě *crescenda* a *decrescenda*.

Druhý houslista neboli *tercáš* již není v muzice nepostradatelný, nicméně jeho hudební přínos je pro cimbálovou muziku velikým zvukovým obohacením. I proto jej najdeme u většiny stálých těles moravské lidové hudby. *Tercáš* doprovází svým druhým hlasem melodii hranou primášem. Tento druhý hlas je nejčastěji veden v paralelních terciích či sextách pod hlavní melodií. Správný *tercáš* co nejlépe kopíruje styl primášova hraní a melodii obohacuje rovněž o melodické ozdoby, trylky a „cifry“. *Tercáš* musí pečlivě vnímat harmonii interpretovanou harmonickými nástroji, jelikož jeho druhé hlasy musí do této harmonie zapadat a nemělo by v nich docházet k *disonancím*.

Do klasické cimbálové muziky patří také klarinet, který mezi nástroji vyniká svou tvorbou a barvou zvuku, ve které dominují liché alikvótní tóny, což způsobuje větší sytost, kulatost a tmavší zabarvení tónů. Ve vyšších polohách klarinet již ztrácí svou kulatost a jeho zvuk je již více pisklavý a konkrétní. Klarinety v cimbálových muzikách hrají většinou první

hlas, ale mohou hrát také hlasy další. K jejich přednostem patří zdobení melodie rychlé o stupnicové chody a tóny dané harmonie, které vytváří dojem „bublání“, jelikož jsou často vedeny z nižších oktáv do oktáv vyšších a poté zase zpátky. Nejčastěji používané klarinety v tónině „B“ dur mají ztíženou roli o neustálé transponování, jelikož znějí o tón níž než ostatní nástroje cimbálové muziky. Proto je pro klarinetisty složité hrát v tóninách s větším počtem křížků, které musí hrát klarinet s dvěma křížky navíc. Klarinetisté tedy preferují tóniny s béčky, které ovšem nevyhovují většině nástrojů cimbálové muziky, a tak se klarinetisté podřizují většině.

Klarinetisté mohou svůj nástroj zaměňovat za hru na píšťalku či flétnu, na kterou ve většině případů hráči na dechové nástroje na ZUŠ začínají. Flétna se v lidové hudbě objevuje v mnoha podobách, ať už se jedná o vlastnoručně vyrobené píšťalky pasáčků stád, různé druhy zobcových fléten (zejména sopraninové, sopránové a altové) až po různě velké fujary, které ovšem patří spíše do folklóru slovenského. Do některých cimbálových muzik se přidávají také příčné flétny, které jsou však charakterističtější pro český folklór. Flétny hrají také převážně hlavní melodii a dodávají cimbálové muzice zvuk mladosti a horských oblastí.

V některých cimbálových muzikách hraje také violoncello, které ale již jen dubluje funkci kontrabasů nebo violy a postrádá tedy na významu, jelikož barva jeho tónu není natolik rozdílná od ostatních smyčcových nástrojů. Violoncella jsou navíc ochuzeny o spodní sextu tónového rozsahu kontrabasů, nemohou proto dokonale kopírovat basovou linii. Na violoncella je také mnohem náročnější hrát dvojmaty než na viole, i proto funkce violoncella spíše jen dotváří celkovou dynamickou šíři a nástrojovou barvu cimbálové muziky.

4. Nejznámější interpreti a jejich charakteristické hudební rysy a přínos

4.1 Osobnost Jaroslava Václava Staňka

Jaroslav Staněk je jednou z primáškých legend 20. století, která ovlivnila folklórní dění po celém Slovácku, a to zejména zumělečtěním folklórního projevu a přesunutím písní a tanců na jeviště a pódia. Tato legenda, ač byla houslovým samoukem, ovlivnila mnohé další generace hudebníků, které na Staňkův odkaz navazují. I proto je mu v této diplomové práci věnován obsáhlejší text nejen hudební, ale také životopisný.

Jaroslav Václav Staněk se narodil 20. 4. 1922 v Uherském Hradišti a stal se místní folklórní a muzikantskou legendou, která oživovala a obohacovala regionální folklórní dění. Jaroslav Staněk byl všestranně nadaný umělec, který propojoval ve svém životě složku hudební, výtvarnou, taneční i literární. Jsou pro něj tedy příznačná oslovení jako houslista, primáš, zpěvák, malíř, grafik, jevištní výtvarník, scénograf, choreograf, sběratel písní a tanců, folklorista a vedoucí legendární muziky Hradišťan.

Jaroslav Staněk pocházel z chudé rodiny jako nestarší ze čtyř sourozenců. Jeho matka byla prادلena a otec byl zedník, který často jezdil za prací do Rakouska. Již od malička hrával na housle, ale byl to v podstatě muzikantský samouk, jelikož absolvoval pouze několikaletou docházku na lidové škole umění v Uherském Hradišti. Malé technické základy hry na housle jsou patrné i z fotografií. Na nich je vidět nesprávné držení houslí a postavení rukou (Staněk nedrží smyčec ve své pravé ruce podle předepsané houslové techniky v pružném nastavení prstů, palec levé ruky velice ční nad krkem houslí, více než by měl, což způsobuje propadnutí a přitisknutí dlaně ke krku houslí a menší prstový rozsah a celkovou mobilitu levé ruky). V neposlední řadě je patrné, že Jaroslav Staněk nehrával s houslovým podbradkem ani s houslovou ramenní opěrkou, tzv. pavoukem, takže měl při držení houslí velice zvednuté levé rameno a tedy méně uvolněnou ruku. I přes tyto technické nedostatky, nebo možná právě díky nim, jsou Staňkovi nahrávky velice snadno rozpoznatelné. Jak se traduje mezi lidmi, jeho housle krásně zpívaly, měly krásnou barvu zvuku, a to především díky velkému vibratu, kterým i přes svébytné prstoklady dokázal libě rozvibrovat tón na svých houslích. Staněk byl

znám také extrémními tempy, které ale podle slov muzikantů ze své kapely dokázal vždy precizně udržet, tóny neošidit a každý tón vyhrát.

Do muziky nastoupil Jaroslav Staněk v patnácti letech v roce 1937, tedy v době, kdy hrával v kapele Slováckého krúžku také legendární primáš Samko Dudík. Po pár letech hraní druhých houslí (tercu) se Jaroslav Staněk vypracoval až na primáše. V této činnosti pokračoval po roce 1950 v nově vzniklém folklórním souboru Hradišťan, který se svými přáteli založil. Hradišťan vznikl také proto, že Jaroslav Staněk byl v mnoha směrech velice inovátorský. Přesouval folklór do vyšších uměleckých sfér například způsobem jevištního provedení, pevně stanovených choreografií a nově stylově upravených tanců, což se ne všem konzervativním folkloristům zamlouvalo.

Hradišťan zkoušel pravidelně ve Slovácké búde, tedy v malebném domě uprostřed parku, který je znám svým kulturním životem. V této búde se scházeli folkloristé a zkoušeli zde nově vzniklé choreografie, ale pořádali zde také besedy u cimbálu. V této búde trávil Jaroslav Staněk mnoho večerů, jelikož zde zkoušel v pondělí s nově vzniklou dětskou složkou nazvanou Hradišťánek, ve středu a v pátek zde zkoušel s hlavním tanečním souborem a čtvrteční večer patřil jeho oblíbené cimbalové muzice Hradišťan. O víkendu trávili folkloristé také čas spolu, jelikož mnohdy jezdívali na různé festivaly a slavnosti.

Ke Slovácké búde se váže také jedna historka, která dala vzniknout asi nejznámější písňové sérii Jaroslava Staňka - boršickým písním. Tyto písně si prozpěvovali při opravě střechy dva mladíci z Boršic u Uherského Hradiště, které uslyšel právě Jaroslav Staněk a tyto písně se od mladíků z Boršic naučil. K písním si částečně vymyslel také taneční krok, který se podle historiků do té doby v Boršicích netancoval. Jaroslav Staněk tak nedodržel tradici a folklór tímto způsobem inovoval, čímž však vytvořil novou taneční i hudební choreografii, kterou i nyní znají snad všichni folkloristé.

Jaroslav Staněk se oženil v roce 1948 s Jindřiškou Minaříkovou, jejichž setkání popisuje František Hromada, bývalý primáš a basista Hradišťanu, takto:

„Z pravé a z levé strany nastupovali chlapci s písničkou v a mollu s písničkou Smutná je ně ke Hradišťu cesta. No, Jaroš Staňků ten se otáčel taky do hlediště a co se stalo, v první řadě toho jeviště seděla šikovná děvčica, ona se na něho usmála a to dělá na každého primáša dobře, že ten úsměv toho cizího děvčete inspiruje, on začal cifry, cifry a dostal se z a mollu do d mollu Kdo má počernú galánku... A Jarin Čechů, cimbalista výborný, jak toto zjistil, tak

zmenšenýma akordama přešel zase z toho d mollu na ten a moll, aby ti kluci mohli pokračovat v té Smutná je ně cesta ke Hradišću...“

(Primáši, 3. díl. Jaroslav Staněk [epizoda dokumentárního seriálu]. Česká republika, 2007. ČT2. 27.5.2007.)

S Jindřiškou měli poté dvě děti – syna Ivana a dceru Radmilu. Tyto děti nijak nenutil k hudbě, malbě ani folklóru, ale byl pro své děti takovým vzorem, že si například jeho dcera po provdání do Prahy založila vlastní folklórní soubor Rosénka, který zpracovává právě regionální oblast Uherského Hradiště a funguje dodnes. Také syn Ivan se nechal inspirovat, a to nejen výtvarně, ale také hudebně, jenže však v jiném hudebním žánru – v country. Jaroslav Staněk prý svého syna v muzicírování podporoval a to i v případě jiných žánrových priorit.

Jaroslav Staněk také velice rád maloval. Odjel prý někdy až na 14 dnů, aniž by kdo věděl kam, a maloval slováckou přírodu a krajinu, údolí, dědiny, chalupy a lidi. Často se seznamoval s místními lidmi, obcházel stavení nebo chodíval sbírat písně do hospod. Tam zjišťoval, jaké kdo umí zpívat písně nebo kde takový člověk bydlí. Tyto písně si pak nechal předzpívat, zapisoval si je a obohacoval tak svůj repertoár.

Když se Jaroslav Staněk rozhodoval, čemu dá přednost, jestli malbě nebo folklóru, zvítězila nakonec práce s lidmi, která mu připadala rozmanitější, bohatší, a kde se mohl také umělecky projevit, a to nejen jako muzikant, tanečník, ale také jako choreograf. Preferoval jevištní formu folklóru. Ve své choreografické práci přemýšlel nad prostorem, nad konkrétním rozmístěním jednotlivých tanečníků, nad jejich nástupy, strukturu tance, gradaci tanečního čísla i celého představení.

Těžké časy však Jaroslav Staněk prožíval po nešťastné události, kdy na pravidelnou zkoušku muziky Hradišťanu přišel do Slovácké budy jistý zpěvák s magnetofonem, který si chtěl zaznamenat Staňkovy písně. V ten večer se Jaroslav Staněk s celým Hradišťanem dozvěděli od Jaroslava Čecha, že Hradišťan má hrát na vernisáži pro komunistické vedení. O této akci však nikdo nevěděl a nikdo ji nikomu nepotvrzoval, Hradišťan tak odmítl na akci hrát. Bohužel si muzikanti neuvědomili, že jsou nahrávání od nově příchozího zpěváka, který následně předal nahrávku na patřičná místa, a Jaroslav Staněk se tak dostal do hledáčku komunistů.

Pro celou rodinu Jaroslava Staňka tak nastaly zlé časy, které se promítly také na finanční situaci rodiny. Manželka Jindřiška Staňková musela po 22 letech práce opustit

Okresní národní výbor a sám Jaroslav Staněk musel opustit soubor, který tolik miloval. Hradišťan sice mohl dále vést, nemohl s ním však již vystupovat, a tak soubor přenechal svým nástupcům se slovy, že soubor je tu kvůli písničkářům a lidem, ne kvůli němu, proto prý musí soubor hrát dál. Jenže i souboru nastaly zlé časy, neboť celý soubor Hradišťan začal být ve své práci diskriminovaný a nakonec ani on nesměl veřejně vystupovat. Jeho sláva tak začala pomalu upadat, jelikož jeho členové již nemohli předvádět své umění na tuzemských festivalech, ani reprezentovat moravský folklór v zahraničí.

Jaroslav Staněk zemřel 28. 2. 1978 ve svém rodném Uherském Hradišti za obrovského smutku rodiny, přátel a folkloristů. Jeho manželka Jindřiška ho přežila o více než 33 let.

Na Staňkovu počest se v roce 2014 konala v Klubu kultury v Uherském Hradišti výstava nazvaná „Muzikantská krajina“. Na této výstavě se díky dceři Radmile Baborákové shromáždily zejména obrazy a výtvarná umělecká díla zapůjčená ze soukromých sbírek. V malbách je dominantní vliv slováckého folklóru, některá díla jsou však také ovlivněna kubismem a expresionismem. V expozici se shromáždilo také množství fotografií, dopisů, návrhů scén, not a hudebních návrhů a dalších materiálů. Na počest této výstavy zahrály na zahájení nejrenomovanější cimbálové muziky z Uherského Hradiště (CM J.Čecha, CM ST.Gabriela, CM Harafica, Hradišťan, ale také Muzička z Prahy, jež reprezentovala přetrvávající Staňkův odkaz).

Odkaz na webové stránky současné muziky Hradišťan: <http://www.hradistan.cz/>



REDUTA UH. HRADIŠTĚ

MUZIKANTSKÁ KRAJINA J. V. STANĚK

HRAJÍ:

PÁTEK 7. 11., 19:30 CM J. ČECHA, CM ST. GABRIELA,
CM HARAFICA, MUZIČKA - ROSÉNKA - PRAHA

SOBOTA 8. 11., 19:30 CM HARAFICA,
CM ST. GABRIELA, CM. J. ČECHA, HRADIŠŤAN

Po programech následují besedy u cimbálu



SLOVÁCKÉ
MUZEUM
V UHERSKÉM
HRADIŠTI

Předprodej od 22. 10. v pokladně Klubu kultury
(PO-ST-ČT 15:00-17:00) a online na vstupenky.kkuh.cz

(Muzikantská krajina J. V. Staněk. In: www.kkuh.cz [online]. [cit. 2020-04-28].)

4.2 Harafica

Harafica je cimbálová muzika z Uherského Hradiště, která se řadí mezi nejlepší cimbálové muziky na celé Moravě. Unikátní na této cimbálové muzice je, že spolu její muzikanti hrají již od roku 1999 tedy od svých dětských let, kdy je vedl na ZUŠ v Uherském Hradišti Pavel Štulír, tatínek druhého houslisty (tercáše) Petra Štulíra, který dodnes vychovává nové a nové generace folkloristů a lidových muzikantů na Uherskohradištsku. V roce 2005 se muzika rozhodla osamostatnit a začala působit pod novým názvem Harafica. K absolutnímu vrcholu mezi cimbálovými muzikami se ale Harafica vypracovala nejen pomocí muzikantské sebranosti a napojení po hudební i lidské stránce, ale také díky tomu, že jednotliví členové Harafici jsou vynikající jako sóloví hráči a technické ovládní způsobu hry na jejich nástroje jim k autentickému projevu přidává také virtuozitu. Zejména sourozenci Petr a Milan Gablasovi (cimbál a kontrabas) se stali základním stavebním kamenem cimbálové muziky Harafica.

V současnosti tvoří cimbálovou muziku Harafica osm členů. Dříve s cimbálovou muzikou hrával ještě houslista Jakub Illík, který však v roce 2010 po vzájemných osobních neshodách s dalšími členy muziky kapelu opustil. Nástrojové obsazení cimbálové muziky je: první housle/prim – Martin Melichárek, druhé housle/terc – Petr Štulír, třetí housle/obligát – Jan Bazala, první a druhá viola – Jan Vališ a Luděk Hosnedl, kontrabas – Milan Gablas, cimbál – Petr Gablas, klarinet – Vojtěch Šobáň. Uměleckým vedoucím cimbálové muziky Harafica je Petr Gablas, primášem je Martin Melichárek.

Repertoár muziky je tvořen primárně lidovými regionálními písněmi Moravského Slovácka, ale také některých folklórních regionů slovenských. Od roku 2005 cimbálová muzika Harafica spolupracuje s dívčím pěveckým sborem Darebnice, tato spolupráce vyústila v mnoho koncertů a vystoupení. Cimbálová muzika Harafica primárně rozvíjí svou činnost v oblasti tradičního folklóru pořádáním besed u cimbálu na zahrádce Koruna a ve Slovácké boudě, dále pořádá vánoční koncerty a také výukové večery tance nazvané „Tancujeme s Haraficou“.

V posledních letech Harafica ráda hudebně experimentuje podobně jako Pavlicův Hradišťan. Na rozdíl od Hradišťanu, který se buď ubírá spíše k hudebně stylovým prvkům ze středověku nebo k vlastním populárním písním, Harafica často jen zaranžuje všeobecně známé populární hity, které v provedení cimbálové muziky znějí neobyčejně a velice originálně.

Cimbálová muzika Harafica v posledních letech uskutečnila hned několik turné, a to v roce 2016, 2018 a 2019. Své koncerty tak hrají například ve Skalici, Brně, Praze, Uherském Hradišti a Kyjově. V roce 2017 proběhl v Uherském Hradišti koncert k třicátým narozeninám Petra Gablase, který nesl název „Harafica symfonic“. Na tomto koncertě účinkoval s cimbálovou muzikou také symfonický orchestr, který se zapojil nejen v úpravách lidových písní, ale ozdobil koncert také provedením klasických „folklórně laděných“ děl, ke kterým se pro změnu připojila cimbálová muzika Harafica. Koncert byl řízen dirigentem Robertem Kružíkem a jako koncertní mistr hrál Jiří Pospíchal. Úpravy lidových písní pro symfonický orchestr napsal Petr Gablas osobně a propojil tak barevnost nástrojů symfonického orchestru s autentickým zvukem cimbálové muziky.

Téměř každý rok v zimě pořádá cimbálová muzika Harafica také „Letní jízdu s Haraficou“, což je večer plný folklórní a populární hudby promíchané s hereckými etudami herců ze Slováckého divadla. Jako hosté zde vystoupili například Vojtěch Dyk nebo Květa Fialová.

Cimbálová muzika Harafica vystupovala v roce 2018 v pořadu nazvaném „Kde domov můj?!“ s jediným profesionálním folklórním tělesem v České republice a to s Orchestrem lidových nástrojů Vojenského uměleckého souboru Ondráš, nebo také v roce 2013 se Slovenským ľudovým umeleckým kolektivem, profesionálním souborem ze Slovenska.

Cimbálová muzika za své působení vydala již dvě CD s názvem CD Harafica a CD Harafica II. Z těchto CD analyzují ve své práci některé aranže a vyvozují z nich své závěry.

Odkaz na webové stránky cimbálové muziky Harafica: <http://www.harafica.eu/>

4.3 Cimbálová muzika Jaroslava Čecha

Cimbálová muzika Jaroslava Čecha známá též pod názvem „Čechovci“ je jednou z nejdéle působících tradičních muzik na Uherskohradištsku. Muzika vznikla v roce 1970 z původně dětské cimbálové muziky vedené při Lidové škole umění v Uherském Hradišti regionální osobností - Jaroslavem Čechem (1932-1970). Ten v roce 1970 tragicky zemřel a cimbálová muzika tak přijala na památku tohoto významného učitele do názvu jeho jméno. Jaroslav Čech spolupracoval také s Jaroslavem Staňkem, který po něm převzal funkci uměleckého vedoucího cimbálové muziky Hradišťan.

Repertoár cimbálové muziky Jaroslav Čecha je tvořen zejména písněmi z Dolňácka, Luhačovického Zálesí a Moravských Kopic. Na rozdíl od současného Hradišťanu nebo cimbálové muziky Harafica se cimbálová muzika Jaroslava Čecha věnuje pouze etnologicky čistým a tradičním folklórním písním.

Muziku primuje Jan Rajmic, autorem hudebních úprav je Jan Maděrič. Ze zakládajících členů v současné době hrají už v muzice pouze čtyři z nich: Jan Rajmic – první housle/prim, Jaroslav Jančálek a Pavel Štulír – druhé housle/terc, Jan Maděrič – viola/dnes kontrabas. Zakládajícími členy byli také Lubomír Jankových - druhé housle/terc, Jiří Pavlica – housle/kontry, Josef Mareček – kontrabas, Jiří Drgáč – klarinet, Lubomír Abrahám a Jiří Riedich – cimbály. Tito členové však již v muzice nepůsobí. Naopak je doplnila čtveřice hudebníků, kteří již v muzice hrají minimálně od roku 1987, jsou to: Josef Snopel – třetí housle/obligát, Karel Rajmic – viola/kontry, Vlastimil Straka – cimbál a Petr Malušek – klarinet.

Jelikož spolu cimbálová muzika hraje již tolik let, není náhodou, že po sobě zanechala mnoho zvukových nahrávek. Své první album nahráli Čechovci v roce 1985 jako živou nahrávku ze stodoly stařečka Pípala v Míkovcích, kde se konala venkovská tancovačka. Své album nazvali „Muzicírování ve stodole“. Další CD vydala cimbálová muzika jako CD svého zpěváka Karla Rajmice, mladšího sourozence primáše Jana, který v muzice kontroval na violu. CD neslo název „Karel Rajmic a cimbálová muzika Jaroslava Čecha“ a bylo vydáno v roce 1996. V roce 1997, tedy hned rok po sólovém albu Karla Rajmice, vydává cimbálová muzika Jaroslava Čecha CD nazvané „Túžení, sůžení“. V roce 2004 pak CD pro cizince nazvané anglicky „Original czech folk music 4“ se známějšími písněmi Slovácka. Jako poslední CD nahráli Čechovci své album pojmenované „Písničku sme vyzpívali“ v roce 2008.

Čechovci se také podíleli na natáčení LP desek „Lísteček z javora“, „Vyšivané písničky“, „Moravské Vánoce“, „Zazpívej, slavičku“, „Nejkrásnější lidové písně z Moravy“ a CD „Veselé vánoční hody“.

Cimbálová muzika Jaroslava Čecha se může pyšnit mnoha zahraničními zájezdy a festivaly, díky nimž se muzikanti podívali například do Číny, Indie, USA, Kostariky, Ruska, Řecka, Belgie, Polska, Německa, Rakouska, Švýcarska, Itálie nebo například na Kubu.

S cimbálovou muzikou Jaroslava Čecha úzce spolupracuje také zpěvačka Ladislava Mikuláštková.

Za zmínku určitě stojí také pedagogické ovlivňování regionálního muzikantského rozvoje, které má na svědomí zejména Pavel Štulír. Pod jeho pedagogickým vedením vzniklo na ZUŠ v Uherském Hradišti již pět cimbálových muzik, které dodnes patří k předním mladým muzikám na Dolňácku. Jsou to kapely: CM Dolina, CM Stanislava Gabriela, CM, Cifra, a CM Harafica. Jako učitel hudební výchovy působí na místním gymnáziu violista (kontráš) Karel Rajmic, který svým žákům taktéž vštěpuje lásku k folklóru.

Cimbálová muzika Jaroslava Čecha nemá své oficiální webové stránky, mají ovšem svou facebookovou stránku: <https://www.facebook.com/Cechovci-134409253240291/>

4.4 Cimbálová muzika Ohnica

Ohnica, jejíž název se odvíjí nejen od hořící trávy na poli, ale hlavně od temperamentu a zápalu, se kterým muzika hraje, je jedna z nejmladších a přitom stabilně fungujících cimbálových muzik v regionu. Její počátky se datují k rokům 2005 a 2006, kdy se muzika poprvé sešla jako doprovodné uskupení muzikantů k absolventskému koncertu cimbalisty a později uměleckého vedoucího muziky – Jana Káčera. Muzika projevila zájem spolupracovat i nadále a přidružila se k folklórnímu souboru Handrlák z Kunovic, kteří v té době sháněli doprovodnou cimbálovou muziku pro tanečníky. Tento soubor doprovázeli až do roku 2008, poté se muzika vydala svou vlastní cestou.

Během prvních několik let se obsazení muziky mnohokrát měnilo, teprve až v roce 2010 se základní kostra muziky ustálila v obsazení, které spolu hraje až do současnosti. Primášem muziky se stal Jan Mudrák, který původně v muzice začínal v pozici obligátních houslí. Druhé housle/Terc hraje Vladislav Ilík, Obligátní housle – Štěpán Mudrák a Pavel Jurečka, klarinet a flétny – Jan Bičan, violy – Petr Vlachynský a Martin Pěcha, violoncello – Aneta Pelcová, kontrabasy – Jan Vaňhara a Martin Lesa. Na cimbál hraje Jan Káčer, který převzal vedení cimbálové muziky od roku 2007 po Pavlu Šupkovi. Jako stálý host hraje na flétny Hana Varmužová.

Ohnica je spjata s kulturním děním v Uherském Hradišti. Pravidelně zkouší a veřejně vystupuje v místním Klubu kultury, ale pravidelně vystupuje také na slováckých folklórních festivalech, jakými jsou například: Slavnosti vína v Uherském Hradišti, MFF Strážnice, Ozvěny Hornácka, Kopaničářské slavnosti nebo Jízdy králů v Hluku, Kunovicích a Vlčnově. Na těchto festivalech muzika interpretuje převážně písně z hradištského Dolňácka, ale také písně z celého Slovácka a nebrání se také jiným regionům. Ohnica vystupovala také v TV NOE, na rádiu Proglas a nahrávala také hudební podklad pro krátké filmy „Kača“ a „Vdovec“. V Hradišti pořádá mimo jiné také vánoční koncerty, ale hraje také na plesech, besedách u cimbálu nebo soukromých akcích.

V roce 2011 vydala muzika ke svému pátému výročí své první CD s názvem „Chlapci Hradišťané“. V tomto CD zpívá také folklórní legenda Vlasta Grycová ze Strání.

Velkého úspěchu dosáhla Ohnica v roce 2013 na Slavnostech vína v Uherském Hradišti, když vyhrála cenu „Slovácký šohaj“ za nejlepší muziku, přičemž předčila taková známá jména jako například CM Jaroslava Čecha a HCM Martina Hrbáče. V tomto roce

natočila muzika své druhé CD s názvem „Koření života“, na kterém pracovala dva předešlé roky. Od roku 2013 také Ohnica doprovází folklórní soubor Cífra, dále hraje pro některé dětské skupiny souboru Hradišťánek.

Odkaz na webové stránky cimbálové muziky Ohnica: <https://www.ohnica.cz/>

5. Rozbor písní

V rozboru písní se snažím shrnout základní údaje písní, rozebírám jejich stavbu, hudební výrazové prostředky, texty a další aspekty písňových sérií. V terminologii schémat používám zkrácené značky „T“ pro tanec a „Z“ pro zpěv. Pro zkrácené hudební varianty používám zkratky: „Př“ pro předehtu „M“ pro mezihru a „D“ pro dohru. V harmonii se odkazuji rozřídění z klasické a populární hudby na tóniku (T), subdominantu (S), dominantu (D) a další stupně tóniny (např. II., VI. stupeň). Mímotonální dominanty a jiné stupně vypisují vždy do závorky (například takto: (D⁷), což značí mímotonální dominantní septakord). Tempové označení čísla a zkratky „BPM“ („beats per minute“) znamená, kolik dob lze napočítat v časovém úseku jedné minuty.

5.1 Rozbor č.1

Název: Boršické Sedlácké

Interpret: Hradišřan Jaroslava Staňka

Album: Hradišřan Jaroslava Staňka
Nahrávky z let 1962 - 1972

Rok vzniku: 1961

Délka: 1:50

Počer písní: 3

Tóniny: D dur

Pulzace: pravidelná

Metrum: 2/4

Tempo: neměnné, cca 180 BPM (presto)

Rytmus: čtvrtřové a osminové noty

Smyk: rovný, détaché

Melodie: jednoduchá, 4 tóny, 4 tóny, 8 tónů – převládají sekundové kroky (jeden oktávový skok)

Harmonie: jednoduchá; T,D → T,D → T,(D⁷)D, D

Nástrojové obsazení: Tutti

Internetový odkaz:

<https://www.youtube.com/watch?v=6EeBAFz7-ko>

Schéma:

D dur – Rež, rež, rež

2xT(hud) → Z (sólo a cap.) → 2xT (+cimb) → 2xT (pp) →

Háj, háj

2xZ (tutti) → 2xT → 2xT (klarinet) →

Po potoce chodila

T (klarinet) → T

Jedna z nejstarších nahrávek, které ve své práci rozebírám, je od jedné z největších folklórních osobností – Jaroslava Staňka. Série těchto písní je jedna z nejznámějších nejen na Slovácku, ale také po celé České republice a proslavil ji právě pan Staněk, který písně nejen zapsal, ale zařadil za sebe do jednotného celku.

Celá série je velice jednoduchá a je ideální pro případné hudební začátečníky. Po celou dobu písně zůstávají ve stejné tónině D dur, přičemž pouze poslední píseň obsahuje kromě tóniky a dominanty také přidanou mimotonální dominantu (E dur) směřující do tónické dominanty (A dur). První dvě písně obsahují v melodii pouze 4 tóny. Takovou melodii lze označit za velice jednoduchou až primitivní. Pouze ve třetí písničce se objevují další čtyři tóny, které tak doplní všechny tóny v oktávě.

Na celé sérii je však nejvýraznější její neměnné tempo, které dosahuje hodnoty až 180 BPM, což v hudbě vytváří rychlý, živý a taneční náboj. K tanečnímu charakteru přispívá také pravidelná pulzace a neměnné metrum 2/4 taktu. V melodii najdeme pouze osminové a čtvrté délky not, kratší noty by již byly za hranicí technických možností leckterých hudebníků. Zajímavý je také smyk, který z nahrávky nezní jako houpaný duvaj, ale jako rovný a akcentovaný smyk détaché. V současnosti se písně z Boršic hrají tak, že na zpěv harmonické nástroje „sekají“ těžké doby a na tanec hrají duvajový smyk, jenž vymění po dvou dobách u špičky a po dalších dvou dobách opět u žabky.

V nahrávce hrají všechny nástroje, které zahrají počáteční akord D dur, následně však v první sloce hraje pouze hudecká sestava (housle, viola, basa). Na první zpěv přestane kapela hrát a zpívá pouze sólista. Na další tance se již připojí cimbál, který překvapivě hraje odrážku, tedy „estu“. Ke konci série slyšíme zejména klarinet, který dominuje v posledních třech slokách písní.

Texty písní jsou ryze folklórní a můžeme v nich identifikovat charakter všech lidových písní. V nich se často zpívá o přírodních motivech, které se postupně rozvinou to motivů milostných a do dialogů či monologů. Tento přerod motivů najdeme ve všech třech písních.

Tato písňová série je má velice jednoduchou stylizaci, je proto velice vhodná pro hudební začátečníky, i když ji samozřejmě mohou hrát i zkušení muzikanti. Dvě jednoduché

melodie o čtyřech tónech a jejich prostá harmonizace o tónice a dominantě nabízí možnost zdárné interpretace i pro žáky prvního stupně ZŠ nebo prvního cyklu na ZUŠ. Jako adekvátní se jeví také třetí píseň, i když již obsahuje o několik tónů v melodii a o jeden akord v harmonizaci navíc. Písňe obsahují velice elementární rytmickou strukturu, také smyk je velice jednoduchý, efektnost písňové série je tak založena zejména na vysokém tempu.

5.2 Rozbor č.2

Název: Boršické (1972)

Interpret: Hradišťan

Album: Primáš Jaroslav Staněk a Hradišťan v letech 1955-1975

Rok vzniku: 1972

Délka: 1:54 (1:35)

Počet písní: 3

Tóniny: D dur

Pulzace: pravidelná, extrémně rychlá

Metrum: 2/4

Tempo: neměnné, cca 225 BPM (prestissimo)

Rytmus: čtvrt'ové a osminové noty

Smyk: rovný, akcentované détaché, seky

Melodie: jednoduchá, 4 tóny, 4 tóny, 8 tónů – převládají sekundové kroky (jeden oktávový skok)

Harmonie jednoduchá; T,D → T,D → T,(D⁷)D, D

Nástrojové obsazení: Tutti

Internetový odkaz:

<https://www.youtube.com/watch?v=U5caOdu4v7I>

Schéma:

D dur – Rež, rež, rež

2xT (tutti) → Z (sólo a cap.) → 2xT → Z (sólo a cap.) → 2xT →

Háj, háj

2xZ (tutti) → 2xT → 2xZ → 2xT →

Po potoce chodila

Z → T (decrescendo)

Tato písňová série nahraná po deseti letech znovu Jaroslavem Staňkem jen dokazuje svou popularitu. Písňe zůstaly v původním seřazení, změnilo se však schéma jednotlivých

slok a také se ještě mnohem více zrychlilo tempo, které se stalo extrémně rychlým. Pro toto tempové označení již mnohokrát ani neexistuje správné slovní označení z italského názvosloví.

Melodie, harmonie a rytmus zůstávají stejné. Také metrum a pravidelná pulzace zůstávají, mění se ovšem schéma písni, nástrojové obsazení jednotlivých slok a nejvíce samozřejmě tempo. I když se tak do série přidaly nové 3 sloky zpěvu, přičemž poslední vokální sloka jen nahradila sloku instrumentální, celková délka nahrávky (bez potlesku 1:35) je přibližně o 10 sekund kratší než nahrávka z rozboru č.1.

Tato nahrávka má oproti první nahrávce mnohem větší zvukovou kvalitu díky modernějším technologiím. Jsou tak lépe rozeznatelné jednotlivé nástroje a jimi vytvářené tóny. Kromě nových dvou pěveckých slok se na konci posledního tance v sérii objeví decrescendo, které je zvýrazněno také staccatovými záseky.

Jelikož se jedná o stejnou písňovou sérii, ve které došlo jen k drobným schématickým úpravám a ke zrychlení tempa, zůstává tato série vhodná pro začínající hudebníky. Bazální melodie, harmonie i rytmus zastiňuje extrémně rychlé tempo, které hraničí s reálnou hratelností. Úprava by v novém ještě rychlejším tempu byla až příliš krátká, což je vyváženo přidáním nových slok v písních. Nově jsou v nesólových zpívaných slokách přidány také druhé hlasy. Ve druhé písni „Háj, háj“ je druhý hlas nezvykle o tercii výš nad hlavní melodií. Tento způsob vedení druhého hlasu není v moravské lidové hudbě příliš běžný, je charakteristický spíše pro romské lidové písně.

5.3 Rozbor č.3

Název: Rež, rež, rež (Boršické)

Interpret: Hradišťan a Jiří Pavlica

Album: Ozvěny duše

Rok vzniku: 1994

Délka: 2:15

Počet písni: 3

Tóniny: D dur

Pulzace: pravidelná, velmi rychlá

Metrum: 2/4

Tempo: neměnné, cca 218 BPM
(prestissimo)

Rytmus: čtvrté a osminové noty

Smyk: rovný, akcentované détaché, seky

Melodie: jednoduchá, 4 tóny, 4 tóny, 8 tónů – převládají sekundové kroky (jeden oktávový skok)

Harmonie jednoduchá; T,D → T,D → T,(D⁷)D, D

Nástrojové obsazení: Tutti

Schéma:

D dur – Rež, rež, rež

2xT (tutti) → Z (sólo a cap.) → 2xT → Z (sólo a cap.) → 2xT →

Háj, háj

2xZ (tutti) → 2xT → 2xZ → 2xT →

Po potoce chodila

Z → T → Z → T (2.rep → sp)

Do třetice rozbor stejné písňové série, která už ovšem není interpretována Staňkem, ale jeho nástupcem – Jiřím Pavlicou. Nahrávka pochází z roku 1994, tedy po 22 letech od Staňkova posledního záznamu. Na nahrávce je znát, že se Jiří Pavlica hlásí k odkazu Jaroslava Staňka a drží se stejného stylu i předepsaného schématu, do kterého přidává pouze jednu zpívanou a jednu taneční sloku v písni „Po potoce chodila“.

Novější nahrávka vykazuje zlepšenou kvalitu zvukového záznamu, v kterém je slyšet k prvnímu a druhému pěveckému hlasu nově přidaný také hlas třetí. Díky nově přidaným 2 slokám v závěru je série o přibližně půl minuty delší než předchozí verze, i tak je ale série poměrně krátká a díky rychlému tempu velice dynamická. Do velké obliby nejen mezi folkloristy se tak dostala zejména díky své rychlé pulzaci, dynamičnosti a jednoduchosti.

Ke gradaci v úpravě přispívá přidávání pěveckých hlasů. Po první písni zpívané sólo přichází druhá píseň zpívaná ve trojhlase, přičemž až na poslední frázi přichází navíc další hlas zpívaný o tercii výš nad hlavní melodií. Do úpravy je přidán také dynamický skok v průběhu poslední sloky do piana. Toto ztišení je podpořeno také zkrácením délky smyku na úplné staccatissimo.

5.4 Rozbor č.4

Název: Dyž sem já šel přes hory – Sú rodiče, synka měli

Interpret: Hradišťan Jaroslava Staňka

Album: Hradišťan Jaroslava Staňka
Nahrávky z let 1962 - 1972

Rok vzniku: 1972

Délka: 4:47

Počet písní: 2

Tóniny: A dur, C dur

Pulzace: nepravidelná, táhlá (bez pulzace)
→ proměnlivá (zrychlování, zpomalování)

Metrum: bez metrické organizace → 2/4

Tempo: proměnlivé

Rytmus: tečkovaný

Smyk: táhlý → duvaj, esta

Melodie: intervalové skoky i sekundové kroky

Harmonie: T,S,D,VI. → T,(D⁷)II.,II,S,D

Nástrojové obsazení: Tutti

Internetový odkaz:

<https://www.youtube.com/watch?v=0oOw7fMLIx0>

Schéma:

A dur – Dyž sem já šel přes hory

Z → T → Z →

C dur - Sú rodiče synka měli

T → Z → T → Z → T (esta) → T (accel.) → Coda (T,S,D)

Tato série začíná typicky moravskou táhlou písní, která nemá pravidelný pulz a jen těžko se dá zapsat do určité metrické struktury. V písni je dominantní text a přednes interpreta, který hýbe tempem. Melodie obsahuje mnoho quasi fermat, různých zpomalení a nových tempových impulzů. Harmonické nástroje doprovází zpěvák táhlými drženými tóny daného akordu. Cimbál akordy „rozkládá“, čímž přidává do stále znějících akordů, které drží smyčcové nástroje, určitý zvukový vzruch, jenž dodává písni jistou míru hybnosti. Cimbál na rozdíl od smyčcových a dechových nástrojů nemůže vybudit konstantní hlasitost tónu, jelikož se řadí k úderným neklávesovým nástrojům. Paličky udeří na strunu a rozechvějí ji, tudíž vzniká zvuková vlna, která je zpočátku silná, ale postupně slábne. Cimbalista však při rozkladech akordů jen málokdy uhodí do stejné struny víckrát.

Hned na začátku písňové série začíná sólový zpěvák zpívat a capella, muzika se k němu přidá po první menší frázi a dále pak plní svou doprovodnou funkci. V první instrumentální sloce přidá muzika do harmonického podkladu písně také VI. stupeň (fis moll) a ozvláští tak píseň novou invencí. Tento VI. stupeň následně hrají muzikanti znovu v druhé zpívané sloce.

Překvapivý je harmonický skok z jedné písně do druhé, který nemá plynulý přechod. První píseň skončí v tónině A dur melodickým tónem cis. Muzika tento akord v závěru utne a začne v pomalém, ale pravidelném tempu hrát druhou píseň (verbuňk). Tento verbuňk začne

v tónině C dur, což je tónina chromaticky terciově příbuzná. Poslední tón první písničky „cis“ tak přejde o půl tónu níž na tón „c“ do tóniky tóniny C dur. Tento krok nezní hudebně hrubě, naopak je poměrně libozvučný.

Druhá píseň začíná v rytmu a je hrána duvajovým smykem. První tanec se mírně zrychluje, ale na první zpěv tempo opět razantně zpomalí, načež během zpěvu i navazující instrumentální mezihry znovu zrychluje. Druhý zpěv opět tempo výrazně srazí, jenže i během tohoto zpěvu tempo zrychluje, což můžeme pozorovat i u následujících dvou tanců, které muzika navíc začne hrát na „estu“. Tento způsob zrychlování **během** slok je na Moravě poněkud neobvyklý. Existuje nepsané pravidlo, že sloka zůstává ve stejném tempu, v jakém započala (zejména pokud se jedná o taneční písně jako například u verbuňku).

Po skončení verbuňku zazní zakončovací kadence $S \rightarrow D \rightarrow T$, která je v moravské lidové písni taktéž velice charakteristickým prvkem. První hlas postupuje po terciích subdominanty a dominanty až do tóniky. Tercie dominanty se nazývá citlivý tón, který se vždy rozvádí směrem nahoru o půl tón výš do tóniky. Primáš tak v tónině C dur hraje tóny „a \rightarrow h \rightarrow c“.

Tato písňová série lze rozdělit na dvě odlišné části – dvě odlišné písně, které jsou rozdílně interpretovány, spojujícím prvkem je však sólový zpěv. Pro takový typ písňové série je důležité najít již zkušenějšího zpěváka, který není příliš ovlivněn stresem ze sólového výstupu. Text první písně navíc jasně definuje mužským rodem zpěváka (nikoliv zpěvačku) zpívajícího o své milé. Text druhé písně souvisí s vojnou, navíc se jedná o verbuňk, je tedy vhodné, aby tuto píseň zpíval již dospívající muž, tedy nejlépe žák SŠ nebo druhého cyklu ZUŠ. Správná interpretace táhlé písně také patří k hudebně náročnějším aspektům lidových písní, i proto bych doporučil podobnou písňovou sérii alespoň pokročilejším a starším žákům.

5.5 Rozbor č.5

Název: Kunovské Sedlcké

Interpret: Hradišťan Jaroslava Staňka

Album: Hradišťan Jaroslava Staňka
Nahrávky z let 1962 - 1972

Rok vzniku: 1972

Délka: 3:18

Počet písní: 4

Tóniny: e moll, e moll, A dur, E dur

Pulzace: táhlá (bez pulzace) \rightarrow pravidelná
 \rightarrow táhlá

Metrum: bez metrické organizace \rightarrow 2/4
 \rightarrow bez metrické organizace

Tempo: proměnlivé; táhlé \rightarrow pravidelné
 \rightarrow táhlé

Smyk: táhlý → duvaj, esta → táhlý
Melodie: výjimečná, tóny z jiných tónin
Harmonie: T,II.zm,III.,S,D,(D⁷)VII., VII.
→ T,T(dur),III.,D,D-,VII.,VII. →
T,(D⁷)D,D → T,(D⁷)II.,II.,S,D

Nástrojové obsazení: Tutti (bez zpěvu)

Internetový odkaz:

<https://www.youtube.com/watch?v=rD6XiN95qKg>

Schéma:

e moll - Letěl ftáček hore nad oblaky

T (přidávání) → T →

Tužičky, tužičky, nebohé tužičky

T (duvaj) → T (+klarinet) → T (+cimbál) →

A dur – Túkl sem na dverí

T → T →

Z husta chlapani, z husta

T → T (esta) → T →

e moll - Letěl ftáček hore nad oblaky

T (končí dur)

Tato písňová série patří bezesporu k hudebně jedné z nejzajímavějších, které nám po sobě Jaroslav Staněk zanechal. Celá písňová série, která trvá tři minuty a osmnáct sekund, neobsahuje ani jednu zpívanou sloku, nýbrž všechny sloky pouze instrumentální. V takovém případě je s hudbou nutné pracovat odlišně a výrazně zapracovat na výrazových prostředcích, což Jaroslav Staněk v této sérii skvěle zvládl, a to zejména díky melodicky velice zajímavým písním a také díky měnící se harmonizaci, která by i beze změn musela být na lidové písni velice nezvyklá a složitá.

Melodie první písni kolísá mezi tónorodem aiolským a harmonickým. Hned po oktávovém skoku nahoru píseň sestoupí o půltón níž na citlivý tón a dále opisuje harmonickou stupnici směrem dolů, kde se zastaví až na třetím stupni. Dále však v písni již zvýšený sedmý stupeň nenajdeme, tudíž všechny tóny melodie již patří do dané aiolské tóniny. Druhá píseň začíná melodicky rozloženým durovým kvintakordem, který ovšem

nezapadá do mollového tónorodu, ve kterém třetí sloka písně končí. Staňkova úprava však v prvních dvou slokách stále osciluje mezi durovým a mollovým charakterem, jelikož harmonické nástroje doprovází melodii pouze tónickou primou a kvintou (bez tercie), nelze tedy s jistotou určit přesný tónorod písně. Melodie třetí písně je opět velice neobvyklá. Píseň osciluje mezi durovým a lydickým tónorodem, když střídá čistou a zvětšenou kvartu v tónině. Převažují však kvarty zvětšené, takže píseň mnohem více tíhne k lydickému modu.

Jelikož jsou písně doprovázeny latentní harmonií, která koresponduje s daným tónorodem, který není vždy zcela zřetelný, může se proměňovat také doprovodná harmonie. Tato písňová série je toho jasným důkazem. Hned v první písni najdeme zajímavé pojetí harmonizace, kde se objeví zmenšeně zmenšený septakord druhého stupně a také mimotonální dominanta do sedmého stupně tóniny. Pro lepší harmonické pochopení zde připisuji sled harmonických funkcí a daných akordů, které nejsou oddělovány taktovými čarami, jelikož metrum v interpretaci táhlé písně nelze správně určit.

T → II.zm. → VII. → III. → T → (D⁷)VII. → VII. → S → D⁷ → T
e → fis zm. → D → G → e → A → D → a → H⁷ → e

Také v druhé písni je harmonická struktura nezvyklá. První píseň je zakončena po dominantním septakordu durovou tónikou, druhá píseň durovou tónikou začíná, ale melodicky končí opět ve stejnojmenné mollové tónice, i když mollový závěr není harmonicky podpořen a na koncích prvních dvou slok se objevuje tónika bez tercie určující tónorod písně. Jelikož tři sloky stejné písně beze změny by nebyly hudebně atraktivní, přidává Staněk do každé sloky nový prvek. V první sloce hraje pouze hudecká muzika bez cimbálu a klarinetu, ve druhé sloce se přidá klarinet a v poslední sloce hrají již všichni včetně cimbálu. V poslední sloce písně navíc harmonice přidá šestý stupeň a zároveň mollovou dominantu, která se rozvede do třetího stupně. Akordický zápis prvních dvou slok v tónině e moll:

| E E | E E | E E | E E | E E | D G | G G | H⁷ e ||

Akordický zápis poslední sloky v tónině e moll:

| E E | E E | C C | h G | G G | D G | G G | H⁷ e ||

Třetí píseň a čtvrtá píseň obsahují mimotonální dominanty. Ve čtvrté písni je dominanta rozváděna do druhého stupně tóniny, v tónině E dur je tedy mimotonální dominantou ke druhému stupni akord Cis dur. Tento akord je pro většinu hráčů

v cimbálových muzikách velice neobvyklý i díky relativní jednoduchosti harmonizace lidových písní. Harmonickou strukturu písně lze tedy zapsat takto:

| A A | A A | E A | A A | A A | E A || : Cis Cis | Cis Cis | fis fis | H⁷ H⁷ | H⁷ H⁷ | E E :||

Po čtvrté písni se v sérii navrácí táhlá píseň první. Nezačíná však mollovým akordem jako na začátku série, nýbrž začíná v durovém tónorodu. Tento přerod stále koresponduje s melodickými tóny, dále tak píseň navazuje obvyklou harmonizací, přičemž po závěrečné dominantě nastupuje opět durová tónika, což přináší do původně tklivé písně příjemné rozjasnění. Staněk si v této sérii s harmonizací opravdu vyhrál a dovedl ji k dokonalosti!

Zaranžování podobné písňové série vyžaduje již větší zkušenost v psaní písňových úprav, také pro hráče náročná, zejména technicky a interpretačně. Pokročilá harmonizace v sérii stále zachovává prvky latentní harmonie vycházející z melodické struktury písně. Právě melodie u těchto kunovských písní je natolik neobvyklá a nestabilní v tónorodu, že zharmonizování písní nabízí různorodé možnosti ke zpracování. V sérii nalezneme opakování první a poslední písně, tedy jakousi ideovost a cykličnost. Také interpretačně je série obtížná, vedoucí první hlas v sérii vyniká, záleží tak na kvalitě jeho zvuku, kterému neškodí ani přílišné vibrato, které se jinak v lidových písních příliš nevyskytuje. Náročnost na správný melodický projev a na plynulost akordického podkresu, střídání různých smyků, to vše vyžaduje muzikantskou vyspělost, i proto bych podobnou sérii doporučil spíše pro žáky SŠ a druhých cyklů ZUŠ.

5.6 Rozbor č.6

Název: Hudecké z Bílovic

Interpret: Harafica

Album: CD Harafica II

Rok vzniku: 2014

Délka: 4:18

Počet písní: 5

Tóniny: G dur → A dur → G dur → A dur → G dur

Pulzace: pravidelná

Metrum: 2/4

Tempo: pomalé, pravidelné, postupně narůstající

Smyk: pravidelný duvaj

Melodie: běžná

Harmonie: (předehra) T,S,D → T,S,D,VI. → T,III.,S.,D,VI. → T,III., III.,S,(D)D,D,(D)VI.,VI. → T,II.,S,D,(D)VI.,VI. → T,(S)S,S,D → (dohra) T,S,D

Nástrojové obsazení: Tutti

Internetový odkaz:

<https://www.youtube.com/watch?v=QCGEDSWAjM4>

Schéma:

G dur - Motivická předehra

T (přidávání) →

Hlubočí, hlubočí

Z → Z (+basa) → T (+cimbál)

Když ste bratra zabili

Z → T → Z → T

A dur - Na Moravě šaty perú

Z → Z → T

Na vrch Javorníčka

Z → Z → T

G dur - Mělas mně galánko, mělas mně nocleh dát

Z → T → Z (A dur) → T (hudecky – pp) → T (tutti – f) →

G dur - Motivická dohra

D

Písň z Bílovic patří k nejnepřítěžnějším a nejkrásnějším písním z Uherskohradištska. Písň mívají houpaný charakter a mírné tempo, což se odráží také na klidném tanečním projevu. Tento tanec je velice oblíbený mezi tanečníky, jelikož je velice intimní až milostný a díky svému poklidnému charakteru tanečníky neunaví ani po dlouhém tanečním časovém úseku. Oblíbeným se stal tanec ale také díky své variabilitě tanečních figur, které si každý taneční pár řadí za sebe v libovolném pořadí. Tanec je tak o mnoho kreativnější než většina jiných tanců z Uherskohradištska.

Harafica zachovává houpaný charakter tance svým sjednoceným smykem kontrabasu a viol. Duvajový smyk se po celou dobu série nezmění, pouze se od třetí minuty série poněkud zrychlí. Poprvé však v písňové sérii objevujeme motivickou předehru a dohru, která vychází z druhé poloviny písň „Hlubočí, hlubočí“. Předehra uvádí charakter písň právě houpaným duvajem viol na základních funkcích (T,S,D), do kterých se po 8 taktech přidají

housle, které se zaplétají svými hlasy do daných harmonií. V závěru Harafica využívá v dohře stejného motivického prvku jako v předešlé, aby tak z písní utvořila ucelenou řadu písní spojených do jednoho cyklu.

Předehra vyústí do první písně „Hlubočí, hlubočí“, ve které je zpěv doprovázen pouze houpaným smykem viol. Po této sloce nenásleduje instrumentální „přehra“, ale další zpívaná sloka. Do této sloky se přidá se svou basovou linkou kontrabas, který tak přidá na síle zvuku a také na harmonické stabilitě. V následující instrumentální „přehře“ se již připojí také cimbál. Toto přidávání nástrojů způsobí přirozenou gradaci, i když hráči hrají ve stále stejné dynamice. Díky přidávání nástrojů však nevznikají pouze dynamické rozdíly, ale hlavně rozdílné barvy a hudební plochy, které mění posluchačovo vnímání probíhající hudby, aniž by si to mnozí uvědomovali. Celé sérii například zaniká klarinet, který je na nahrávce patrný jen v některých pasážích.

Jelikož se v písňové sérii objevují poměrně jednoduché melodie písní a písně probíhají v navazujícím a mírně zrychlujícím tempu, v podobném rytmu a dynamice a ve stejném metru a smyku, ozvláštnila Harafica písně netypickou harmonizací, která ovšem stále splňuje podmínky latentní harmonie a působí i nadále velmi přirozeně. Všechny písně mají svoji harmonizaci velice rozšířenou, ovšem po všechny sloky zůstává harmonie jednotlivých písní nezměněná. V první písni najdeme pouze přidaný VI. stupeň:

| T | D | T | T | T | S | T | T | T | D | VI. | D | S | D | T | T ||

| G | D | G | G | G | C | G | G | G | D | e | D | C | D | G | G ||

Druhá píseň je již zharmonizována nejen s VI. ale také s přidaným III. stupněm a je zaznačena s legátovými obloučky nad akordickými značkami, jelikož při hraní duvaje se pro strunné nástroje smyk nemění, mění se pouze poloha prstů na hmatníku v levé ruce.

| T | S | \widehat{T} D | T | T | III. | S | \widehat{D} T | T | D | VI. | D | S | S | S | D | T | T ||

| G | C | \widehat{G} D | G | G | h | C | \widehat{D} G | G | D | e | D | C | C | C | D | G | G ||

Ve třetí písni se objevuje mnoho harmonických změn. Většina taktů má každou dobu podpořenou jiným akordem, které navíc ve třech případech nejsou z původní tóniny. K poměrně hojně vyskytujícímu se III. a VI. stupni nebo i mimotonální dominantě vedené do dominanty se přidává také velice neobvyklá mimotonální dominanta šestého stupně (v tomto případě akord Cis dur), která se navíc nerozvádí do již zmíněného VI. stupně, ale moduluje dál přes další mimotonální dominantu do dominanty dané tóniny. Nejneobvyklejší

harmonizaci tak objevíme v pátém a šestém taktu, který by většina lidových muzik zharmonizovala dvěma tónikami v pátém a subdominantou a dominantou v šestém taktu.

Harafica zharmonizovala píseň takto:

| T T | S D | VI. III. | S D | VI. (D)VI. | (D)D D | T T | S S | S (D)D | D T ||
 | A A | D E | fis cis | D E | fis Cis | H E | A A | D D | D H | E A ||

Jednoduchá a ryze folklórní verze by tak s největší pravděpodobností vypadala takto:

| A A | D E | A A | D E | A A | D E | A A | D D | D D | E A ||

Tuto píseň lze tedy lehce zharmonizovat pouze základními funkcemi dané tóniny, Harafica si ovšem pro její harmonizaci zvolila hned čtyři další akordy, které zazní v písni dohromady celkem šestkrát. Pokud tedy každé době přiřadíme jeden akord, změní se akordy v úpravě Harafici více jak z jedné čtvrtiny oproti jednoduché verzi.

Čtvrtá píseň také obsahuje mimotonální dominantu k VI. stupni, tentokrát se již zmíněný akord do VI. stupně opravdu rozvede. Nově se zde vyskytuje také II. stupeň, který svojí septimou nahrazuje subdominantu. Aby rozšířené akordy nezněly hrubě a uměle, vytváří si basa svou melodickou linku, která prochází různými tóny akordu a neskáče tak vždy na jejich základní tóny. Harmonická kadence v závěru písně nekončí klasickým sledem dominanty a tóniky, nýbrž v závěru klesne harmonie na tóniku z druhého stupně.

| T T | T T | II.⁷ T | D D | S T | (D)VI. VI. | II. II. | D D | D D | II. A ||
 | A A | A A | h⁷ A | E E | D A | Cis fis | h h | E E | E E | h⁷ A ||

Poslední píseň v sérii také není harmonicky zcela běžná, začíná totiž na subdominantním akordu dané tóniny, což může způsobit obtížné určení tóniny. Obzvláště pak v případě že se v prvních šesti taktech neobjeví jiné akordy než C dur a G dur, což v tónině C dur vnímáme jako střídání tóniky a dominanty. Navíc píseň obsahuje akord F dur, který právě z tóniny C dur pochází. V tomto případě je však píseň zakončená na tónice G dur, které předchází její dominantní akord D dur, který utvrzuje její správné určení a zařazení. Harmonická struktura písně lze tedy zapsat takto:

| S S | T T | S S | S T | S S | T T | (S)S (S)S | D T ||
 | C C | G G | C C | C G | C C | G G | F F | D G ||

V poslední zpívané sloce píseň zmoduluje skokem o tón výš do tóniny A dur, kde setrvá ještě následující dvě instrumentální sloky, přičemž první sloka je hrána hudecky bez

cimbálu v pianové dynamice a na druhou sloku se přidá cimbál a všichni hrají forte. K hudebnímu propojení s dohrou (ta je totožná s předehtou) dojde pomocí konter/viol, které jako jediné neskončí a hrají dál duvaj, který je ovšem přesně v polovičním tempu. Tento duvaj začnou kontry attacca na poslední takt písne a hrají ho samy čtyři takty, což vrátí hudbu do původního klidu, ve kterém začínala. Poté přejde skokem píseň zpět do tóniny G dur a housle dohrají stejnou melodii jako v předehtě.

Písňová série obsahuje celkem pět písni. Při odečtení motivické předehty a dohry, vychází délka jedné písne na přibližně 45 sekund, což je na pomalejší charakter písni velice málo. Každá píseň tedy rovnou začíná zpěvem, žádné nemá před sebe zařazenou instrumentální předehtu. Často se taky zpívají dvě sloky za sebou a následuje instrumentální „přehra“, která vyústí do další písne.

Tato písňová série je postavena zejména na vokálních slokách, které ve schématu jasně dominují nad slokami instrumentálními. Spojující prvek mezi písni je neměnicí se duvaj, který značí charakter této série. Cykličnost v podobě stejného začátku a konce je v této sérii ozvláštněna motivickou předehtou a dohrou, na rozdíl například od předchozí série (rozbor č.5), kde cykličnost také nacházíme, ovšem v předchozí sérii se jedná o návrat ke konkrétní písni, ne k motivickému materiálu. Harafica v této sérii staví gradační techniku jednoznačně v harmonizaci písni, jelikož smyk, dynamika a pulzace se během celé písňové série v podstatě nemění. Pro kvalitní vyznění podobně vystavěné série je zapotřebí větší množství zpěváků s dostatečnou pěveckou praxí. Dále je pro hráče důležité správné pochopení harmonické struktury série, která by vedla k rozšíření hudebních obzorů studentů a žáků. I proto bych podobně vystavěnou sérii doporučil žákům minimálně středně pokročilým (cca od 6. ročníku).

5.7 Rozbor č.7

Název: Já do vojny nechcu jít

Interpret: Harafica

Album: CD Harafica II

Rok vzniku: 2014

Délka: 3:07

Počet písni: 1

Tóniny: c moll → d moll

Pulzace: pravidelná

Metrum: 2/4

Tempo: pomalé → rychlé

Smyk: zatěžkaný verbuňkový duvaj → seky → esta

Melodie: běžná, skok o sextu dolů

Harmonie: T,(D)(D)III.,(D)III.,III.,S,D

Nástrojové obsazení: Tutti

Internetový odkaz:

<https://www.youtube.com/watch?v=vXk-pslwo0s>

Schéma:

c moll – Já do vojny nechcu jít

Př → Z → T → Z → T (d moll, seky) → T (esta)

Hradišťský verbuňk Harafica nahrála se sólistou Erikem Feldvabelem, který zvítězil ve strážnické celostátní verbířské soutěži, a to dokonce hned čtyřikrát (v letech 1998, 1999, 2000 a 2003). V přelomovém roce 2000 se konalo kromě každoroční soutěže také velké finále mezi vítězi verbířské soutěže z posledních patnácti let. Zde Erik Feldvabel také zvítězil, a to nejen v hlavní soutěži, ale také u diváků – dostal tedy ve stejném roce hned tři verbířská ocenění. V roce 2003 obdržel kromě výhry v hlavní soutěži také cenu seniorské poroty a opět cenu diváků. V posledních letech Erik Feldvabel zasedá na strážnických slavnostech v čestné verbířské porotě.

V případě této nahrané stopy nemůžeme mluvit o písňové sérii, jelikož zvuková stopa obsahuje pouze jednu verbířskou píseň. Jelikož je verbuňk fyzicky velice náročným mužským sólovým tancem, zpravidla na píseň nenavazují další verbířské písně, natož pak jiné taneční písně nebo písně ze sousedních regionů.

Píseň začíná surovým drženým tónem „c“ v kontrabas, která nehraje klasický duvaj, ale vždy vymění smyk na poslední šestnáctině v taktu, čímž se duvaj lehce zdeformuje. Po 4 taktech se ke kontrabasu připojí cimbál, který zahraje v oktávách 4 takty počátečního melodického motivu z následující písně. Jako poslední se přidají housle, které zahrají na poslední dobu druhého čtyřtaktí stupnicový nájezd, po kterém již začne zpívat sólista, s kterým se přidají také violy.

Při zpěvu i tanci se zde projevuje svoboda cimbálu, který propojuje pomyslný most mezi harmonickými a melodickými nástroji tím, že hraje nejen dané akordy, ale také melodické ozdoby (stupnicové chody, melodické obaly, aj.). Cimbalisté obecně si tyto improvizální invence můžou dovolit, jelikož harmonie zní v plné podobě. Basová linka i zbytek akordických tónů zahrají kontrabas a violy, které navíc drží přesný rytmus a smyk.

Harmonizace písně rovněž není běžnou praxí klasických cimbálových muzik. Píseň je zharmonizována pomocí sledu dvou mimotonálních dominant, které jsou rozvedeny do třetího stupně tóniny. Mimotonální dominanta ke třetímu stupni se navíc v písni objeví ještě dvakrát.

| T | T | (D)III. | D | T | (D)(D)III. | (D)III. | III. | III. | III. D | T | D | S (D)III. | III. | S D | T ||
 | c | c | B | G | c | F | B | Es | Es | Es G | c | G | f B | Es | f G | c ||

Po druhém zpěvu přichází rytmická změna, když na poslední takt zahrají harmonické nástroje čtyři shodné osminy akordu c moll. Tuto rytmickou figuru zopakují nástroje ještě v jednom dalším taktu, po kterém následuje skok o tón výš do tóniny d moll na tzv. „seky“, kdy harmonické nástroje hrají pouze staccatově těžké doby. Tento sekaný způsob vybízí melodické nástroje k sólovější hře s melodickými ozdobami a notami menších rytmických hodnot. Sekaný způsob doprovodu je ve verbuňku ryze uměleckou invencí, jelikož podle etnologů se ve verbuňku žádné seky hrát nemají. Tento způsob doprovodu je převzatý z čardášových písní, které mají podobný charakter a často se s verbuňkovými písněmi zaměňují.

V posledním taktu sekané sloky harmonické i melodické nástroje drží v quasi koruně své poslední tóny, čímž zastaví pulz písně, který se s další slokou opět vrátí, a to v ještě rychlejším tempu. V prvním taktu zahrají všichni tečkovaný rytmus (osminová s tečkou, šestnáctinová a dvě osminové noty) a dále již hrají harmonické nástroje „estu“ a melodické nástroje melodii. Píseň je ukončena přesunutím záseku z první doby taktu na druhou, čímž vznikne před závěrečným akordem jednodobá pauza.

V této písni je dominantní sólový zpěv s melodickým rozsahem přes jednu oktávu. Tónina písně lze samozřejmě přizpůsobit pěveckým možnostem sólisty, nicméně setrvávání ve vyšší může být pro zpěváky problémové. Píseň je svým textem nejvíce vhodná pro dospívající muže. Instrumentální sloka v d moll klade vysoké nároky na hráče melodických ozdob, v poslední instrumentální sloce se navíc přidá velmi rychlé tempo. I z těchto důvodů je písňová série vhodnější pro pokročilejší instrumentalisty a kvalitního a zkušeného sólového zpěváka. Je nutné dbát na hlasovou hygienu u dospívajících chlapců, kde mohou jejich hormonální změny ovlivnit kvalitu hlasu a jeho projevu.

5.8 Rozbor č.8

Název: Písň z Dolního Němčí

Interpret: Harafica

Album: CD Harafica II

Rok vzniku: 2014

Délka: 4:52

Počet písní: 5

Tóniny: a moll → e moll → a moll → G dur

Pulzace: pravidelná

Metrum: 2/4

Tempo: neměnné, stále stejné

Smyk: pravidelný duvaj

Melodie: převažují sekundové kroky, 2 mollové písň pouze pět tónů, v poslední písni rozdíl oktávy mezi prvním a posledním tónem

Harmonie: T,III.,D,(D)VII.,VII. →
T,III.,D-,D,VI.,(D)VII.,VII. →
T,III.,S,D,VI.,VII. →
T,II.,III.,S,D,(D)VII.,VII. →
T,(D)II.,II.,III.,S,(D)D,D

Nástrojové obsazení: Tutti

Internetový odkaz:

<https://www.youtube.com/watch?v=FTQL3u9709Q>

Schéma:

a moll – Šustne lístek, šustne

T (přidávání, accelerando) → T (duvaj) → Z → T → Z → T →

Zakukala kukulenska

2xZ (držené harmonie) → 2xT → 2xZ → 2xT →

e moll - Zarostá chodníček ořeším

Z → T → Z → T →

a moll - Šly děvčátka na jahody

Z → T → Z → T →

G dur – Aničko má, není možná

Z → T → Z → T → T

Obec Dolní Němčí leží přibližně 14 km vzdušnou čarou od Uherského Hradiště, ale písň a tance z této vesnice roku 2018 patří již do sousedního regionu – Uherskobrodská, vzdálenost k Uherskému Brodu je totiž přibližně o polovinu kratší. Uherskohradištské cimbálové muziky a taneční soubory však mají na svém repertoáru obvykle nejen

dolněmčanské písně a tance, ale například také straňanské, korytňanské nebo také nivnické, které nejsou od uherskohradištského regionu příliš vzdálené.

Písňová série od Harafici trvá necelých pět minut a obsahuje sled pěti písní s velice pestrá harmonickou strukturou. Série je hrána ve stále stejném tempu a se stejnou pulzací, a to po celou dobu zvukové stopy až na dvě výjimky. Tou první je pomalejší začátek hned v první sloce série, ve které se postupně přidávají všechny nástroje cimbálové muziky a ve které se tempo a pulz během sloky postupně zrychlují až do finálního tempa. Druhou výjimkou je první sloka druhé písně, která je doprovázena drženými akordy. V této sloce se vytratí pulzace, ale tempo zůstává neměnné. Kromě této sloky s drženým smykem hraje Harafica v sérii pouze smyk duvajový, který dodává hudbě větší tah a energičnost.

Písně „Šustne lístek, šustne“ a „Zarostá chodníček ořeším“ (1. a 3. v sérii) harmonicky nezačínají na tónice dané tóniny, ale na jiné harmonické funkci. Obě písně lze také chápat jako písně obsahující dvě různá tonální centra, přičemž zejména v první písni je cítění C dur a paralelní a moll jasně předělené a zřetelné. Harmonizace všech písní je velice umělecky zaměřená, běžný harmonický doprovod lidové písně neobsahuje tak velké množství jiných než základních funkcí. V první písni „Šustne lístek, šustne“ tak například najdeme (při harmonizaci s jedním tonálním centrem) často III. a VII. stupeň s mimotonální dominantou k sedmému stupni:

VII. (D)VII.	VII. (D)VII.	VII. III.	III.	III.	VII. III.	T	T	T D	T	III.	(D)VII. D
VI. VII.	T										
G D	G D	G C	C	C	G C	a	a	a E	a	C	D E
F G	a										

Druhá píseň je složena celkem z osmi stejných frází (slok), ale jelikož je jedna sloka pouze osmitaktová, bývá obvyklou praxí, že se za sebe přiřadí hned dvě sloky a to jak v pěveckém, tak instrumentálním projevu. Píseň tedy lze rozdělit na čtyři hlavní části (Z,T,Z,T), přičemž každá část obsahuje dvě sloky. V první pěvecké „dvojsloce“ se mění již zmiňovaný smyk z duvaje na smyk držený a táhlý. Navíc se však v první pěvecké a v první instrumentální části hraje jiná harmonie, a to tónická prodleva, která je narušena pouze jedenkrát, a to mollovou dominantou, což písni dodává potměný středověký charakter.

| T | T | T | D- | T | T | T | T ||
 | a | a | a | e | a | a | a | a ||

Ve třetí pěvecké a čtvrté instrumentální „dvojsloce“ druhé písně se však harmonizace radikálně promění. Do harmonické struktury se přidá III., VI. a VII. stupeň, mimotonální dominanta k VII. stupni a místo mollové dominanty se objeví již dominanta durová. Harafica harmonizuje poslední čtyři takty písně úplně stejně jako v písni první, což dodává písni interpretaci charakterizující obtisk. Sled akordů „C“ dur, „D“ dur, „E“ dur, „F“ dur, „G“ dur a „a“ moll navíc tvoří šest navazujících tónů stupnice právě tónin „C“ dur a „a“ moll, což je zdůrazněno v kontrabasové lince.

| T | T | T | D | III. | (D)VII. D | VI. VII. | T ||

| a | a | a | E | C | D E | F G | a ||

Třetí píseň „Zarostá chodníček ořeším“ je opět zharmonizována Haraficou dvěma způsoby. V prvním provedení fráze končí vždy na tónice dominantě a tónice, což přispívá k tonálnímu ukotvení písně, i přes mnoho jiných harmonických stupňů v písňovém doprovodu, kde převládá III., VI. a VII. stupeň.

| III. | III. | III. VII. | III. | III. | III. | T D | T ||: T VII. | III. | VII. | III. | S | T | T D⁷ | T :||

| G | G | G D | G | G | G | e H⁷ | e ||: e D | G | D | G | a | e | e H⁷ | e :||

Druhá varianta již mnohem více osciluje okolo jiného tonálního centra a je až na poslední dva takty doprovázena jen třemi akordy z vedlejších harmonických funkcí. Píseň s dominujícími akordy „G“ dur, „D“ dur a „C“ dur se ale nakonec přeci jen ukončí kadencí dominantou „H“ dur a tónikou „e“ moll. V celé písni nejsou použity žádné mimotonální funkce.

| III. | III. | III. VII. | III. | III. | III. | III. VII. | VI. ||: VI. VII. | III. | VII. | III. | VI. | III. | III. D⁷ | T :||

| G | G | G D | G | G | G | G D | C ||: C D | G | D | G | C | G | G H⁷ | e :||

Čtvrtá píseň je opět zharmonizována dvěma různými způsoby. První dvě sloky jsou zharmonizovány jednoduše a lidově pouze základními harmonickými funkcemi (tónikou, subdominantou a dominantou). Třetí a čtvrtá sloka již obsahují II., III., a VII. stupeň a také mimotonální dominantu k sedmému stupni. Na druhém stupni v mollové tónině bývá kvintakord zmenšený, v tomto případě v tónině „a“ moll je druhým stupněm kvintakord „h“ – „d“ – „f“, který se objevuje v sedmém taktu.

| T | T | S | T | T | T | T | T | S D | T ||

| a | a | d | a | a | a | a | a | d E | a ||

| T | (D)VII. | VII. | III. | T | T | II. | III. | (D)VII. D | T ||

| a | D | G | C | a | a | h (zm) | C | D E | a ||

Mezi čtvrtou a pátou písní se objeví dva takty s modulujícím charakterem, v prvním přidaném taktu zazní stále tónické „a“ moll a ve druhém subdominanta „D“ dur, což je zároveň dominanta pro tóninu „G“ dur, ve které je poslední píseň hrána. Poslední píseň má opět dvojí harmonizaci. Jedna varianta je přirozená a lidová a v druhé variantě se objevují k základním harmonickým funkcím také III. stupeň, mimotonální dominanta ke druhému stupni a mimotonální dominanta k dominantě.

| T | S T | S | D T | D | D | D | D | S T | D T ||

| G | C G | C | D G | D | D | D | D | C G | D G ||

| T III. | S (D)II. | II. (D)D | D T | S | S | D | D | S (D)D | D T ||

| G h | C E⁷ | a A⁷ | D G | C | C | D | D | C A⁷ | D G ||

Mezi těmito dvěma variantami je veliký rozdíl, odráží se v nich vývoj lidové písně jako umělecky zpracované hudbě, ve které jsou jasně patrné aranžovací inovace interpreta. Tyto umělecké zásahy se projevují v sérii také na sborovém zpěvu, který je rytmicky deformována tak, aby byla v nahrávacím procesu výslovnost všech unifikována a nevznikaly tak nepřesnosti, které ovšem k lidové písni jako nejprostšímu hudebnímu žánru bezesporu patří.

Série využívá přirozeného kontrastu pravidelně se střídajících vokálních a instrumentálních slok. I tuto písňovou sérii Harafica ozvláštňuje zejména netypickou harmonizací, kterou podsouvá do stále plynoucího toku hudby. Melodie písní nejsou náročné, záleží tedy mnohem více na úrovni a vyspělosti hráčů harmonické sekce muziky.

5.9 Rozbor č.9

Název: Nedaleko od Karlovej Janova

Rok vzniku: 1997

Interpret: CM Jaroslava Čecha

Délka: 3:40

Album: Tůžení, sůžení

Počet písní: 1

Tóniny: h moll → g moll

Pulzace: pravidelná

Metrum: 4/4

Tempo: neměnné, pomalé (75 BTM) → presto (218 BPM)

Smyk: verbuňkový duvaj

Melodie: převažují sekundové kroky, oktávový skok

Rytmus: tečkovaný

Harmonie: T, II.°, III., S, (D)D, D, VI., VII.

Nástrojové obsazení: Tutti

Schéma:

h moll – Nedaleko od Karlovej Janova

T → Z → T → Z → T (solo klarinet) → T (esta, presto) → T

Slovácký verbuňk „Nedaleko od Karlovej Janova“ je zapisován ve čtyřčtvrtovém taktu (například ve sbírce „Československé národní písně“ od J. Kuncce, K. Konvalinky a J. N. Poláška). Většina písní se zapisuje v základním metru (například 2/4, 3/8...), ale pro tento verbuňk je příhodnější zápis složeného metrického celku (je násobkem základních metrických útvarů), jelikož textová i hudební fráze více odpovídá většímu metrickému celku.

Harmonická struktura se v písni mění v druhé repetici písně, která nezačíná na tónickém kvintakordu jako při prvním znění repetice, ale nastupuje na III. stupeň akordem D dur, dále se již harmonická struktura nemění. Píseň obsahuje kromě základních harmonických funkcí také II.°, III., VI. a VII. stupeň s mimotonální dominantou k dominantní funkci. Zmenšeně malé akordy se v lidové hudbě v podstatě nevyskytují, v této úpravě ovšem akord působí velice přirozeně a libozvučně. Akordy spojené legátovým obloučkem znamenají neměnný smyk při změně akordů.

||: T T | VI. VI. | $\widehat{\text{S}}\text{II}^\circ \text{D}$:|| T T | S (D)D | D $\widehat{\text{T}}\text{VII.}$ | III. III. | S (D)D | D T ||

||: h h | G G | $\widehat{\text{e}}\text{cis}^\circ \text{Fis}$:|| h h | e Cis | Fis $\widehat{\text{h}}\text{A}$ | D D | e Cis | Fis h ||

Ve třetí instrumentální „přehře“, ve které hraje sólo klarinet, se na posledních dvou taktech sloky změní harmonická struktura tak, že sloka skončí na třetím stupni místo na tónice. Tento třetí stupeň je předcházen stupněm VII., což je zároveň dominanta ke stupni třetímu, čímž vzniká nové tonální ukotvení. Tato harmonizace je však součástí modulace do tóniny g moll, pro kterou je třetí stupeň dominantou.

||: T T | VI. VI. | S D :|| T T | S (D)D | D \widehat{T} VII. | III. III. | VII. VII. | III. III. ||

||: h h | G G | e Fis :|| h h | e Cis | Fis \widehat{h} A | D D | A A | D D ||

V tónině g moll je píseň zharmonizována stejnými funkcemi jako v prvních slokách. Pouze v závěrečné kadenci písni se na posledním taktu objeví postup S → D → T na staccatový styl a rytmus tří čtvrt'ových not a čtvrt'ové pomlky. Tento takt se zopakuje ještě jednou a to ve slabší dynamice na první dvě čtvrt'ové doby v taktu na subdominantní a dominantní funkci.

Vyjímající slokou, ve které jako jedině nehrají a nezpívají všichni, je třetí instrumentální „přehra“ se sólovým klarinetem. V tak vysoké poloze klarinety příliš často nehrají kvůli pisklavému a ne příliš příjemnému zvuku, což ovšem není příklad této sloky v nahrávce od cimbálové muziky Jaroslava Čecha, na které klarinet hraje i nejvyšší tón „fis3“ stále krásným a barevným tónem. I proto bychom mohli klarinetu odpustit zaznamenanou chybnou notu v nahrávce ve dvacáté sekundě písňové série.

Písňová série staví na neobvyklé a přitom velice stylové harmonizaci, která vytváří díky tónině „h“ moll netradiční zvukovou barvu. Tato tónina je vhodná i pro zpěv, jelikož píseň má relativně veliký rozsah. Sólo pro klarinet lze upravit do nižších poloh, aby více korespondovalo s úrovní klarinetisty ve školní kapele.

5.10 Rozbor č.10

Název: Dyž sem já šel přes městečko

Interpret: CM Jaroslava Čecha

Album: Túžení, sůžení

Rok vzniku: 1997

Délka: 2:59

Počet písní: 4

Tóniny: C dur → G dur

Pulzace: pravidelná

Metrum: 2/4

Tempo: mírné (cca 90 BPM)

Smyk: duvaj

Melodie: převládají sekundové a terciové kroky, druhá píseň s mimotonálním tónem, třetí píseň začíná rozloženým tónickým akordem, ve čtvrté písni oktávový skok

Harmonie: T,S,(D)D,D → T,(D)D,D → T,S,D → T,II. S,(D)D,D

Nástrojové obsazení: Tutti

Schéma:

C dur – Dyž sem já šel přes městečko

Z → M → Z → T →

Nedaleko do těch Vánoc

Z → Z → T (G dur)

Košulenka tenká

Z → M → Z →

Všeci lidé, všeci

T → Z → Z → D

Tato písňová série opět patří písním z Bílovic. Písně jsou zharmonizovány velice přirozeně podle jednoduchého lidového stylu většinou akordy základních harmonických funkcí. Zde jsou jejich harmonie:

Dyž sem já šel přes městečko:

| T | T | S | D | T | $\widehat{S\hat{T} D\hat{T}}$ | (D)D | D | T | D | $\widehat{T\hat{D} C}$ ||
| C | C | F | G | C | $\widehat{F\hat{C} G\hat{C}}$ | D | G | C | G | $\widehat{C\hat{G} C}$ ||

Nedaleko do těch Vánoc:

| D | D | T | (D)D | (D)D D | D | D T | D | D' | C ||
| G | G | C | D | D G | G | G C | G | G' | C ||

Košulenka tenká:

| T | T | T | T | S T | D T | $\widehat{S\hat{T} D\hat{T}}$ | S | D | T ||
| G | G | G | G | C G | D G | $\widehat{C\hat{G} D\hat{G}}$ | C | D | G ||

Všeci lidé, všeci:

| T | T | S | S T | S II. | II. (D)D | D | T $\widehat{T\hat{S}}$ | T D | T ||
| G | G | C | C G | C a | a A | D | G $\widehat{G\hat{C}}$ | G D | G ||

V písničkách se objevují rychlé sledy subdominanty, tóniky, dominanty a opět tóniky. Tento způsob výměny akordů základních harmonických funkcí dodává hudbě hybnost a vytrhává harmonické doprovody z monotónnosti, díky čemuž se na Slovácku tento způsob doprovodu velmi často provozuje. Důležité je, že harmonie stále odpovídá latentní harmonii.

Písňová série nechává vyniknout sólového zpěváka Čechovců - Miroslava Blahu, který celou sérii zahajuje svým zpěvem a capella. Po prvních čtyřech taktech zpěvu na táhlý způsob bez pravidelné pulzace se ke zpěvákovi připojí celá cimbálová muzika, přičemž harmonické nástroje hrají duvajový smyk a udávají tak jasné a neměnné tempo obsahující již pravidelnou pulzaci.

V písňové sérii jasně dominují pěvecké sloky nad těmi instrumentálními, které mají evidentně doprovodnou funkci k sólovému pěveckému partu. I proto se místo celých instrumentálních slok (T) objevují jen zkrácené mezihry (M), a to konkrétně v první a třetí písni mezi první a druhou pěveckou slokou. První mezihra obsahuje hudební materiál prvních čtyř taktů písni, ve čtvrtém taktu se však místo dominanty vrátí harmonie i melodie do tóniky, čímž pocitově frázi předčasně ukončí. Druhá mezihra obsahuje hudební materiál posledních dvou taktů třetí písni, které se řádně skončené sloce pouze zopakují.

V závěru je zkrácena také dohra (D), která přejímá hudební materiál prvních čtyř taktů poslední písni, ve čtvrtém taktu se však místo subdominanty a tóniky objeví ukončující kadence dominanty → tónika. V dohře harmonické nástroje přestanou hrát duvajový smyk a hrají první takt drženým rovným smykem akord „G“ dur a v druhém taktu „zaseknou“ staccatem první dobu a na druhou dobu taktu opět hrají rovný držený smyk s počátečním akcentem. Třetí takt a čtvrtý takt dohry je již opět hrán duvajovým smykem, který je ukončen na druhé době.

Písňová série není zajímavá neotřelým zharmonizováním písni, naopak je ve svém projevu velice tradiční a folklórní. Četnost vokálních sólových slok a zkracování slok instrumentálních udává jasný charakter série zaměřené na pěvecký projev. Instrumentálně je série vhodná také pro začátečníky, tedy alespoň od čtvrtých ročníků na ZŠ i ZUŠ, vokálně je nutné vybrat kvalitního sólového zpěváka.

5.11 Rozbor č.11

Název: Figurální tance

Interpret: CM Ohnica

Album: Chlapci Hradišťané

Rok vzniku: 2010

Délka: 3:18

Počet písní: 5 (+ jedna se opakuje)

Tóniny: D dur → G dur → D dur → G dur → D dur

Pulzace: pravidelná

Metrum: 2/4

Tempo: proměnlivé (cca 140 → 58 → 126 → 160 BPM)

Smyk: seky, esta, táhlý styl

Melodie: sekundové kroky, skoky po tónech daného akordu

Harmonie: T,II.,S,(D)D,D → T,D,(D)VI.,VI. → T,S,(D)D,D → T,S,D → T,S,D

Nástrojové obsazení: Tutti (+flétna, violoncello)

Schéma:

D dur – Špacírpolka z Mařatic

T → T (klarinet) →

Na tom mostě tráva roste

T →

Šotvška z Mařatic

T (cimbál) →

Andulko, Andulko, ty jsi trucovitá

T (hudecky) → T (klarinet) → T → M →

Špacírpolka z Mařatic

T →

dohra na píseň Brúsek

D

Tato písňová série obsahuje písně ryze taneční, které sloužili k figurálním tancům. Figurálními tanci rozumíme takové tance, které mají pevnou nebo alespoň polopevnou vazbu na hudební doprovod. Některé písně ani neobsahují textové podložení a mají tedy pouze

složku hudební, což je v rozporu se základní charakteristikou písně jako takové. Tyto figurální tance se svým charakterem přibližují spíše tanečním písním českým, ve kterých je hudba mnohem pevněji spjata s ustálenou řadou krokových variací.

Písňová série dodržuje folklórní charakter a nechává harmonický doprovod přirozeně jednoduchý, takže si až na malé výjimky vystačí se základními harmonickými funkcemi. Série se proto snaží zaujmout změnami temp, nástrojovým obsazením, smykovými změnami a také melodickou artikulací nástrojů. V písních nalezneme mnoho repetíc, které dávají případným tanečnickům prostor, čas a jistotu pro své taneční kreace. Mezi písně jsou zařazeny různé hudební spojky, které předělují nové melodické linky harmonicky a tempově.

V první „Špacírpolce“ pochází z části města Uherského Hradiště nazvané Mařatice. Píseň začíná v tempu přibližně 140 BPM a je hrána staccatovým smykem na těžké doby až do osmého taktu. Od taktu osm, tedy od druhé poloviny písně, nastupují dva takty s repeticí, ve kterých se střídají ve hraní melodie a k ní přidanému druhému a třetímu hlasu housle v prvním a kontrabas, cimbál a klarinet ve druhém taktu (i v repetici). Po těchto taktech se opět muzika rozdělí do svých původních skupin, melodické nástroje hrají melodii a harmonické nástroje doprovází zbytek písně nově na odražený smyk – estu.

Ve druhé sloce nastupuje sólový klarinet. V šestém taktu se přidají doprovodné housle a od poloviny druhé sloky se melodie opět vystřídá, tentokrát však mezi klarinetem a houslemi, harmonické nástroje nepřestávají ve svém harmonickém doprovodu na odražený smyk. Melodii dále dohrává klarinet, ke kterému se v poslední repetici opět přidají housle, zatímco klarinet hraje melodické stupnicové chody. Struktura písně splňuje taneční podmínky zejména sudým počtem taktů a nezvyklými třemi repeticemi.

||: T | T | II. | (D)D | D :|| D | (D)D ||: D | D :||: S | T | D | T :||

||: D | D | e | E | A :|| A | E ||: A | A :||: G | D | A | D :||

Druhá píseň plynule navazuje na píseň první a hlavní melodii opět přejímají housle. Ve druhé části písně v první repetici přebírá melodii kontrabas, cimbál a klarinet, zatímco ostatní nástroje hrají harmonický staccatový doprovod na každou osminovou hodnotu. V zopakované repetici opět přebírají melodii housle, harmonicky se však mění třetí a čtvrtý takt repetice, ve kterém se objeví mimotonální dominanta k šestému stupni a následně právě šestý stupeň. Sloka je ukončena zásekem na první době taktu, čímž se ukončí pravidelná pulzace.

Následně klarinet a příčná flétna zahrají modulaci do nové tóniny „G“ dur (flétna tóny „g“, „a“, „h“, „c“, a klarinet tóny „g“, „fis“, „f“, „e“).

||: T | T | D | T :||: D | T | D | T | T | T | D | T :||

2. rep ||: D | T | D (D)VI. | VI. D | T | T | D | T :||

||: D | D | A | D :||: A | D | A | D | D | D | A | D :||

2. rep || A | D | A Fis | h A | D | D | A | D ||

Třetí píseň stanovuje nové tempo, které je přibližně 58 BPM. Hlavní melodii hraje cimbál, ke kterému se od poloviny písně přidá violoncello. Píseň neskončí na tónice, nýbrž na poslední době posledního taktu zmoduluje pomocí mimotonálního akordu „A“ dur do následné tóniny „D“ dur.

| T | D | D | S T | T | D | D | TD T | T | D | D | S T | T | D | D | TD T(D)D ||

| G | D | D | C G | G | D | D | GD G | G | D | D | C G | G | D | D | GD GA ||

Čtvrtá píseň začíná slokou se smyčcovými nástroji, které nehrají duvaj, estu ani seky, ale „Détaché traîné“, tedy oddělenými smyky, které využívají maximální délku smyku a znějí tak, jako by byly propojené legátovým smykem. Hudba však pokračuje stále v tempu a pokračuje v pomyslné pravidelné pulzaci, i když pulzace není hudebně podpořena. Tato sloka je zaranžovaná tak, že velice připomíná smyčcový kvartet z vážné hudby. Na konci devátého taktu první sloky této písně zahrají smyčce fermatu, po které se tempo zrychlí přibližně na 126 BPM. Harmonické nástroje hrají od tempového skoku estu. Ve druhé sloce se hlavní melodie ujímá klarinet, ve třetí pak houslová sekce.

| T | T | T | T | TD | D | S T | T | T | SD | T ||

| D | D | D | D | DA | A | GD | D | D | GA | D ||

Jako spojovací díl působí čtyřtaktová mezihra na tónice „D“ dur mezi závěrečnou slokou písně a „Špacírpolkou“, která již zazněla v úplném úvodu písňové série. Tato sloka má stejné nástrojové změny ve vedení hlavní melodické linky jako v první sloce celé série.

Poslední hudební motiv je stupnicová řada jedné oktávy od tónu tóniny „G“ dur. Tento motiv je přebrán z písně Brúsek. Čtyřtaktový motiv se zopakuje celkem šestkrát, z čehož v prvních čtyřech opakováních v tónině „G“ dur a v dalších dvou v tónině „D“ dur. Na tento hudební úryvek tempo zrychlí na přibližně 160 BPM. Sloky jsou rozdílné také změnami druhu smyku jak v melodických, tak na poslední šestou frázi také v harmonických nástrojích.

| T | S T | D T | D T ||

| G | C G | D G | D G ||

Jako závěrečná kadence po záseku na druhé době posledního taktu se objeví dominanta „A“dur a tónika „D“ dur, které již nejsou hrané ve specifikovatelném tempu a postrádají také pulzaci.

Podobná instrumentální série by pro studenty nižších ročníků ZŠ a ZUŠ mohla být náročná kvůli jejím četným změnám v tempu, nástrojovém obsazení a charakteru hudby. Nekonzentrovánost by v extrémním případě mohla vést k rozpadu společného hudebního projevu při vystoupeních a koncertech. K nácvičku by v tomto případě bylo vhodné využít notový nebo alespoň textový záznam schématu.

5.12 Rozbor č.12

Název: Veselá ta krajina – Hlucké sedlcké

Interpret: CM Ohnica

Album: Chlapci Hradišťané

Rok vzniku: 2010

Délka: 2:07

Počet písní: 3

Tóniny: G dur → A dur → D dur

Pulzace: pravidelná, v proměnlivém tempu

Metrum: 2/4

Tempo: proměnlivé (zpěvy cca 100 BPM a 150 BPM, tance vždy cca 150 BPM)

Smyk: duvaj

Melodie: sekundové kroky, skoky na tóny tónického kvintakordu

Harmonie: T,II.,S,(D)D,D → T,S,D → (mezihra) T,S,D → T,(D)D,D

Nástrojové obsazení: Tutti (+ violoncello)

Schéma:

G dur – Veselá ta krajina

Z → T → T →

A dur – Pod kostelem bílý dům

Z → T → Z → M →

Bud' me, chlapci, bud' me tu

Z → Z → D

Písň z Hluku patří k základním tanečním písním z Uherskohradištska, a i když je obec Hluk přesně na rozhraní mezi Uherským Hradištěm a Uherským Brodem, řadí se podle etnologů stále do Uherskohradištského regionu.

Pro písň z Hluku je charakteristický pomalejší předzpěv a rychlejší instrumentální „přehra“. V této sérii se tempa střídají mezi přibližně 100 BPM ve zpívaných slokách a přibližně 150 BPM ve slokách instrumentálních. Jako umělecký zásah se tedy dají považovat poslední tři zpívané sloky, které se nevrátí zpátky do původního tempa 100 BPM, ale zůstanou v tempu tanečních slok.

Harmonicky písň dodržují lidovou strukturu a nenajdeme v nich umělečtější invenci. Jediné akordy nepatřící do tóniny jsou mimotonální akordy v první a třetí písni. Harmonizace písň „Veselá ta krajina“:

| T | T | II. | (D)D D ||: T | T | D | D | S D | T :||

| G | G | a | A D ||: G | G | D | D | C D | G :||

Harmonizace písň „Pod kostelem bílý dům“:

| T | D T | T | S T ||: T | \widehat{D} T | T | D T :||

| A | E A | A | D A ||: A | \widehat{A} E A | A | E A :||

Mezi druhou a třetí písň je vložena mezihra, kterou jsou v závěru série písň také uzavřeny ve formě dohry. Písň má jednoduchou melodickou i harmonickou strukturu a působí přirozeně.

||: T | D | T | D | T | D | S D | T :||

||: A | E | A | E | A | E | D E | A :||

Třetí písň začíná a capella, tedy pouze pěvecky bez instrumentálního doprovodu. Tento doprovod se připojí na čtvrtý takt písň akordem „H“ dur, což je mimotonální dominanta vedená do dominanty dané tóniny. Harmonizace písň „Buďme, chlapci, buďme tu“ tedy vypadá takto:

| T | D T | T | (D)D | D ||: D | D T | T | D | T :||

| A | E A | A | H | E ||: E | E A | A | E | A :||

V písňové sérii nenajdeme mnoho aranžérských zásahů, které ale v takto krátké písňové sérii nejsou příliš potřeba. Přílišné změny by mohli písním naopak uškodit, takže by

hudba nepůsobila plynule a přirozeně. Navíc písně z Hluku mají svou živelnost již obsaženou v tempových změnách mezi zpívanými a instrumentálními slokami, což působí v hudbě jako důležitý kontrast a měnící se prvek v jinak stále harmonii a podobné melodické lince. Gradace série je navíc podpořena tím, že zpívané sloky od druhé poloviny série nezpomalí, ale zůstávají v rychlém tanečním tempu. Také po stránce tóninových změn je gradace patrná. Písně postupují z tóniny „G“ dur o tón výš do tóniny „A“ dur a v závěru se tónina změní naposledy do tóniny „D“ dur, která by byla pro zpěv nevhodná, což ovšem neplatí pro instrumentální závěrečnou „přehru“.

Rychlá tempa písní vyžadují určitou technickou úroveň instrumentalistů. Přestože jsou tedy písně v sérii relativně snadné melodicky, rytmicky i harmonicky, k jejich správnému provedení je zapotřebí technická zručnost, kterou žáci a studenti v prvních hudebních ročnících většinou postrádají.

6. Souhrn a využití ve školách

Za jeden z nejdůležitějších prvků při sestavování písňové úpravy považují vhodný výběr materiálu. Pokud učitel či profesor tvoří novou úpravu písní, musí tuto novou úpravu uzpůsobit svým možnostem, které ovlivňují faktory jako například: technická úroveň hráčů a zpěváků, počet členů a nástrojové obsazení kapely, věk členů kapely a další méně důležité aspekty jako sehranost kapely, časové možnosti zkoušení, forma domácího studia, druh nácvičku, inspirace a aktivní zapojení členů do hudebních i organizačních problémů kapely, možnosti a druhy koncertů a vystoupení apod.

S výběrem materiálu souvisí také rozhodnutí aranžérů, zda písně uzpůsobit lidovým tradicím a zařadit za sebe pouze etnologicky a etnomuzikologicky správně vybrané písně z daného regionu, z jedné obce a písně spadající k písním stejného tance. Pokud aranžér vybere písně k sobě pasující, pozvedává tím hodnotu písňové série také po stránce etnologické a etnomuzikologické. Pokud aranžér zvolí písně z různých regionů, riskuje tím kvalitu svého díla a možné negativní ohlasy ze stran kritiků, hráčů i posluchačů. V takovém případě je nutné si umět výběr písní určitým způsobem obhájit, a to například výběrem písní podobného tématu (např. o mlynářích, o lásce, o přírodě, o vojně, o víně...). Etnologická nesprávnost je mnohem lépe omluvitelná na ZŠ, SŠ a ZUŠ z jiných krajů a regionů, a to zejména pokud je na těchto školách výuka vedena více zábavnou a hravou formou studia, které má za cíl spíše spoluhráče sdružit, integrovat a obohatit společným hudebním prožitkem. V obou případech je důležitá folklórní gramotnost aranžérů, kteří by měli mít jasnou představu o svých písních a o motivu vedoucím k jejich zpravování.

V hudbě všeobecně platí několik zásad, které je dobré mít na paměti také při aranžování písní. Jedna zásada je prvek stálosti a prvek kontrastu v hudbě. Pokud je hudba stále stejná a nemění se v ní rytmus, dynamika, tempo, tóniny, harmonie, melodie, text apod., stává se hudba po určité době fádňící, neinovativní a jednotvárnou. V opačném případě, pokud se v hudbě neustále mění rytmus, tempo, harmonie atd., posluchač se přestává v hudbě orientovat, přestává rozumět hudební řeči a propadá pocitu nepříjemné dezorientace. Je proto velice důležité vyvážit míru prvku stálosti a kontrastu.

V lidové písni jsou zakořeněny určité stálosti a kontrasty samovolně. Za kontrastní považujeme střídání samotných písní v písňových sériích, střídání pěveckých a tanečních/instrumentálních slok během písně, Za stálé naopak považujeme melodickou linku

jedné písni, tonální ukotvení písni, nástrojové charakteristiky a rozdělení na melodické a harmonické nástroje a povětšinou také dynamiku. K tvarování a aranžování písni máme tedy k dispozici změny harmonické, tempové, dynamické, změny v nástrojovém obsazení, změny tónin a smyků apod.

Všechny tyto proměnlivé aspekty vhodné k aranžování by měly vést ke správné gradaci písňové série. Je důležité si uvědomit, jakou hudební informaci chceme předat. Ve většině zanalyzovaných písni se tempo během série zrychlovalo a v závěrech bylo často nejrychlejší. Tento způsob působí živě a poutá na sebe stále posluchačovu pozornost, v obráceném tempovém vývoji by tah hudby nevydržel a předávání energie z hudby by ochabovala. V písňových sériích lze nalézt také velké tempové změny (například v rozboru číslo 12). Velké tempové změny fungují na principu kontrastu a oddělují tak od sebe dvě rozdílné hudební plochy, které mohou mít rozdílnou hudební tematiku. Gradaci můžeme podpořit dynamickým růstem, kterého lze docílit také postupným přidáváním nástrojů.

Dalším prvkem gradace jsou změny tónin, které mohou vést do pěvecky i instrumentálně technicky náročnějších poloh. Je důležité, aby aranžér písni vybral zejména tóniny vhodné pro zpěváky, jelikož pěvecký rozsah bývá mnohem menší než rozsah instrumentální. Veliký rozdíl je také v pěveckém rozsahu mužů a žen, kdy ideální tóniny jsou od sebe vzdáleny většinou o kvintu či kvartu. Ve folklórním pěveckém projevu žen se navíc nepoužívá pěvecký hlavový rejstřík, ženy tak zpívají pouze rejstříkem hrudním, který končí přibližně na tónech „a1“ až „c2“. Nejčastější tóniny, které vyhovují jak zpěvákům, tak instrumentalistům, jsou tóniny „G“ dur a „D“ dur, případně například „C“ dur, „F“ dur, „A“ dur. Mollové písni jsou nejčastěji hrány a zpívány také v tóninách „d“ moll, „g“ moll, ale také například v „a“ moll, „e“ moll, „c“ moll.

Modulovat lze samozřejmě také v instrumentálních „přehrách“ a to nejen mezi jednotlivými slokami písni, ale také mezi dvěma písni v sérii. I v těchto případech modulace pomáhají gradaci a provádí se zejména pro změnu zvukové barvy nástrojů a jiné technické dostupnosti (například pro klarinety, pro které je obtížné hrát v tóninách s více křížky). Mezi písni se nejčastěji moduluje pomocí tonální či mimotonální dominanty k nastupující nové tónice písni. Tato modulace je nejběžnější, zní nejvíce přirozeně a tedy i folklórně. V ideálním případě obsahuje tato tonální či mimotonální dominanty co nejvíce tónů ze staré i nové tóniny.

Při vytváření úprav je velice důležité zvolit vhodnou tematiku písní pro určité věkové skupiny, aby například žáci prvního stupně základní školy nezpívali písně o hospodách, alkoholu nebo například partnerské lásce. Opačný extrém, ve kterém by například studenti střední školy zpívali ukolébavky, je také nevhodný a pro studenty neatraktivní. Dalším aspektem je text zpívaný v určitém jmenném rodu. V ideálním případě ženy zpívají ženské sloky a fráze a muži mužské. Například v písni „A já su synek z Polanky“ je v textu veden dialog mezi mužem a ženou, který by měl být správně reprezentován zpěvákem a zpěvačkou korespondujícími s textovou předlohou. Text, tempo a tónorod písně také předurčí náladu, kterou má daná píseň vyjadřovat. S tou by měl následně aranžér adekvátně pracovat při aranžérském zpracování.

Tempa písní by vždy měla odpovídat rychlosti tanečních kroků a pohybů, kterým písně slouží jako zvukový doprovod, udávající zejména tempo. Pokud písně nejsou určené k tanci, záleží na textovém obsahu písně. Ve vokálním projevu je nutné tempo podřídit správné artikulaci. Tempa jsou v průběhu písňových sérií buď neměnná, nebo se naopak v průběhu sérií postupně zrychlují až do finálního nejrychlejšího tempa, čímž se podporuje hudební gradace.

V teoretické části práce jsem uvedl, jaké nástrojové obsazení patří do tradiční cimbálové muziky. Z etnomuzikologického hlediska nelze tyto nástroje nahradit nástroji jinými, ovšem z praktického hlediska je velice obtížné vytvořit ideální muzikantské uskupení se všemi těmito nástroji. S největší pravděpodobností by toto uskupení mohlo vznikat na ZUŠ. Variantou pro ZŠ a SŠ je vytvoření hudebního uskupení žáků a studentů všech nástrojových skupin a vytvořit si tak vlastní hudební uskupení, které by mohlo zasahovat i do jiných hudebních žánrů. I pro toto smíchané seskupení však platí výše zmíněná pravidla, která je nutno dodržet, zejména pak rozdělení nástrojů funkcí na harmonickou, melodickou a v případě bicích nebo orffovských doprovodných nástrojů také na funkci rytmickou. Z pedagogického hlediska je důležitější socializovat a hudebně obohatit všechny členy třídy či mezitřídní skupiny, než zabránit společnému hudebnímu projevu kvůli etnomuzikologickým pravidlům. I tak je však etnomuzikologická gramotnost žáků a studentů velice důležitá a neměla by se ve výuce opomíjet.

S nástrojovým obsazením muziky souvisí také forma výuky a studia, související s hudební vyspělostí žáků a s jejich technickou úrovní ve hře na nástroj. Profesor či učitel by měl jasně stanovit pravidla, zda budou písně hrány z notových zápisů, podle akordických

značek, a nebo čistě podle sluchové paměti a hudební představivosti. Sluchová paměť žákům může umožnit nový vhled do hudební teorie i praxe, její nevýhodou je ovšem případná dezorientace žáků v hudebním procesu. Notový materiál usnadní hráčům hudební orientaci a hráči si také nemusí pamatovat složitější úpravy písňových sérií. Nevýhodou je ovšem nerozvíjení hudebnosti z hlediska sluchové korekce, hudební integrace a z hlediska celkového vnímání dalších hudebních nástrojů.

Úpravy písňových sérií by neměly zastiňovat písně samotné, ale naopak v nich vyzdvihovat jejich kvalitu. Tu můžeme podpořit například změnou v harmonizaci písní. Tato umělečtější harmonizace může být použita buď v každé sloce písně, nebo může vnést nový prvek do staré harmonizace a obohatit tak konkrétní sloku. Novou harmonizací sloky v písni se rozvíjí její hudební materiál a hudba díky tomu graduje. Harmonizace v lidové písni by však stále měla mít pevné ukotvení na základních harmonických funkcích. Neobvyklá a však stále libozvučná harmonizace se objevuje například v úpravách cimbálové muziky Harafica (rozbor číslo 6,7 a 8).

Při psaní úprav je tedy důležité umět vybalancovat prvek stálosti a prvek kontrastu. Ke kontrastním prvkům patří přirozeně střídání instrumentálních a vokálních slok písní. Ke kontrastu patří také střídání mužských a ženských hlasů v pěveckých slokách. Některé písňové série však neobsahují žádné pěvecké sloky. V takových případech je nutné písňovou sérii obohatit jiným způsobem, a to buď různorodou harmonizací, sólovými slokami instrumentalistů, agogickou výstavbou písní, modulacemi nebo například předebrami, mezihrami a dohrami. V instrumentálních úpravách je také mnohem větší prostor pro práci s dynamikou, která může být zrealizována nejen změnou dynamiky u konkrétních nástrojů, ale také nástrojovým obsazením v dané sloce. To se může zúžit na menší uskupení či dokonce samotný sólový nástroj, nebo naopak narůstat v podobě postupného přidávání nástrojů. V instrumentálních slokách je vhodné obměňovat nástrojové obsazení také kvůli změnám barvy zvuku, které jsou pro každý nástroj specifické. S takovou to odlišnou barevností nástrojů například pracuje cimbálová muzika Ohnica v rozboru číslo 11.

V neposlední řadě by měl aranžér pracovat s různými smyky. V tomto aspektu lidové hudby je obzvlášť potřeba správná gramotnost, jelikož moravské duvajové smyky jsou v každém regionu velice odlišné a dotvářejí tak charakter lidových písní daného regionu. Mezi základní smyky tak patří verbuňkový a čardášový duvaj, duvaje regionálních tanečních písní, esta (odraz), seky a táhlý způsob držení smyku.

Průměrná délka písňové série rozebírané v této práci je přibližně tři minuty a dvanáct sekund, což přibližně odpovídá také výzkumům o ideální délce v oblasti populárních písní. Je zajímavé, že průměrný čas všech sérií na analyzovaných CD činí naprosto stejný časový údaj sto devadesáti dvou sekund, tedy tři minut a dvanácti sekund.

Tuto práci jsem zaměřil na pomoc při aranžování písní pro pedagogy základních, středních a základních uměleckých škol, ale také vyučující volnočasových kroužků či pro umělecké vedoucí hudebních kapel. Inspirace a poučení lze vyčíst nejen z analyzovaných písňových sérií, ale také ze závěrečného shrnutí, které by mělo aranžéry navést k jednoduššímu pochopení a sestavení písňové série.

Závěr

Svoji práci jsem koncipoval tak, aby analýzy jednotlivých úprav a následný souhrn přivedly učitele a profesory k různým možnostem hudebního zpracování, a to zejména u lidových písní. Tato všeobecná hudební pravidla platí ovšem nejen pro písně lidové, ale naleznou uplatnění také u písní populárních či pouze u instrumentálních děl jakéhokoliv žánru.

Přesto považuji využití lidové písně v rozvoji hudebnosti dětí, žáků a studentů za stěžejní, protože vychází z naší kulturní tradice, jejíž hudebnost je nám blízká. Ve své práci jsem se snažil rozbořem jednotlivých písní poukázat zejména na melodickou a harmonickou bohatost, smykovou různorodost a na možnosti vlastní interpretace, které mohou mladé hudebníky vést k osobitému muzikálnímu projevu. Právě takové osobité zpracování lidových písní jsem se snažil ukázat v praktické části své práce na charakteristických znacích úprav písní u nejznámějších souborů působících na Uherskohradištsku. Těžiště mé práce leží právě v rozbořech jednotlivých písní a z nich vyplývajícího souhrnu a konceptu.

Cílem mé práce bylo také ukázat možnosti práce s lidovou písní z Uherskohradištska tak, aby zněla autenticky folklórně a zároveň nesla znaky interpreta. Jasně daná melodická linka písně a zároveň možnost jejího melodického zdobení a odlišnost v harmonizaci a instrumentaci písní jsou dle mého názoru jednou z nejúčinnějších metod, jak naučit mladé muzikanty hudbu vnímat a podporovat v nich potřebu vlastní hudební iniciace a participace.

Seznam použitých informačních zdrojů

Publikace a články:

BABORÁKOVÁ, R., SKÁLOVÁ, T. *Pojďte si hrát. Praha: FS Rosénka, 2005. 45 s. Zahraj ně, muziko. Praha: FS Rosénka. 88 s.*

BONUS, F. *Lidová píseň a její tradice. Praha: Osvěta, 1952. 45 s.*

HÁJEK, Benjamín. *Lidové hudebně pohybové hry jako prostředek k rozvoji hudebnosti dětí. Praha, 2017. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta. s. 18.*

HÁLA, V. *Základy aranžování moderní populární hudby. Praha: Panton, 1986. 181 s. ISBN 35-001-86.*

HORÁK, J. *Naše lidová píseň. Praha: Josef R. Vilímek, 1946. 156 s.*

JANÁČEK, L., BARTOŠ, F. *Kytice lidových písní. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1953. 149 s.*

JELÍNKOVÁ, Z. *Lidové tance z Čech, Moravy a Slezka. Slovácko. Dolní Bojanovice: Ústav lidové kultury ve Strážnici, 1996.*

JILÍK, J. *Primáš Jaroslav Václav Staněk. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 1998. 127 s. ISBN 80-86045-21-8.*

KLUSÁK, V. *SLOVÁCKÉ PÍSNĚ S HUDECKÝM DOPROVODEM. Praha: Naše vojsko, 1952. 176 s.*

KRČEK, J. *Špalíček lidových písní. Praha: Albatros, 2008. 112 s. ISBN 978-80-00-02176-8. Národní zpěvník: Zpěv, harmonika, kytara, klavír. Praha: Editio Supraphon, 1991. ISBN 80-7058-264-2.*

KRIST, J. M. *Lidové tance z Čech, Moravy a Slezka. VERBUŇK NA UHERSKOHRADIŠŤSKU A UHERSKOBRODSKU. Strážnice: Ústav lidové kultury ve Strážnici, 2002. 52 s. ISBN 80-86156-55-9.*

KUBA, L. *CESTY ZA SLOVANSKOU PÍSNÍ. Praha: Státní nakladatelství krásné letaratury, hudby a umění, 1953. 734 s.*

KUNC, J., KONVALINKA, K., POLÁŠEK J. N., *Československé národní písně. Moravská Ostrava: A. Perout, 1918. 180 s.*

LÍSA, V. *Slovácké a lidové písně*. Kroměříž: nakl. Josefa Pitharta, 1919. 212 s.

MIŠUREC, Z., KOS, B., BONUŠ, F., KLUSÁK, V. *Zbojnické písně a tance*. Praha: Naše vojsko, 1951. 127 s.

PAJER, J. *Svět lidové písně*. Strážnice: Ústav lidového umění, 1989. 128 s.

PETROVÁ, E., NEDĚLKA, M. *Vícehlas v lidové písni*. Praha: Karolinum, 1993. 87 s. ISBN 80-7066-798-2.

PLOCEK, Jiří. *Folklorní mapa Moravy*. Brno: Gnosis, 2002. ISBN 80-239-7594-3.

SCHAUEROVÁ, A., MAŇKOVÁ, M. *Regionální folklor do škol*. Strážnice: NÚLK, 2015. 151 s. ISBN 978-80-88107-01-9.

SUŠIL, F. *Moravské národní písně*. Praha: Vyšehrad, 1951. 795 s.

Audio dokumenty:

CIMBÁLOVÁ MUZIKA JAROSLAVA ČECHA. *Túžení súžení*. [Zvukový záznam na CD]. Valašské Meziříčí: LM music.

CM OHNICA. *Chlapci Hradišťané*. [Zvukový záznam na CD]. Vsetín: Bsound – Petr Bazel, 2010.

CM OHNICA. *Koření života*. [Zvukový záznam na CD]. Vsetín: Bsound – Petr Bazel, 2013.

HARAFICA. *CD Harafica*. [Zvukový záznam na CD]. Dolní Bojanovice: TONSTUDIO Jaromír Rajchman, 2010.

HARAFICA. *CD Harafica II*. [Zvukový záznam na CD]. Dolní Bojanovice: TONSTUDIO Jaromír Rajchman, 2014.

HRADIŠŤAN JAROSLAVA STAŇKA. *HRADIŠŤAN JAROSLAVA STAŇKA Nahrávky z let 1962 – 1972*. [Zvukový záznam na CD]. Praha: Supraphon Music a.s..

HRADIŠŤAN, JIŘÍ PAVLICA. *Ozvěny duše*. [Zvukový záznam na CD]. Brno: Český rozhlas Brno, 1994.

JAROSLAV STANĚK A HRADIŠŤAN. *Primáš JAROSLAV STANĚK a HRADIŠŤAN v letech 1955 – 1975*. [Zvukový záznam na CD]. Nahrál Český rozhlas Brno. Uherské Hradiště – Jarošov: AKon, 1997.

Primášské legendy Volavý Staněk Petrů. [Zvukový záznam na CD]. Český rozhlas Brno. Brno: GNOSIS BRNO, 2002.

RAJMIC, K. *Cimbálová muzika Jaroslava Čecha.* [Zvukový záznam na CD]. Brno: GNOSIS BRNO, 1996.