

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Zuzana Kacafírková

**Vítězslav Novák - Ranoša. Balada pro smíšený sbor
a orchestr na slova moravské lidové poezie op. 19, 1**

**Vítězslav Novák - Ranoša. Ballad for Mixed Chorus and
Orchestra on Words of Moravian Folk Verses, Op. 19, 1**

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 4. ledna 2016

.....

Jméno a příjmení

Děkuji především paní profesorce PhDr. Jarmile Gabrielové, CSc., která mi pomohla formovat mé myšlenky a poskytla mi cenné rady. Poděkování za konzultaci ohledně zápisů lidových písní patří také PhDr. Jarmile Procházkové, PhD., dále děkuji zaměstnancům Městského muzea Kamenice nad Lipou, Státního okresního archivu Příbram, Archivu Českého rozhlasu a Českého muzea hudby za ochotné zprostředkování potřebných materiálů.

Abstrakt

Předmětem této bakalářské práce je balada Ranoša, jejíž původní lidový text využil skladatel Vítězslav Novák při kompozici Balad na slova lidové poezie moravské op. 19. Cílem práce je především shromáždění pramenů umožňujících hlubší poznání díla a následně analýza hudební a textové složky. Co se týče studia pramenů, těžištěm je práce s prameny notovými, dále pak korespondencí a ohlasy v dobovém hudebně zaměřeném tisku. Nedílnou součástí je práce s lidovým textem, popis žánru lidové balady a pátrání po původu textu balady Ranoša v písňových sbírkách domácích i zahraničních. V hudební analýze se zabývám verzí skladby pro čtyřruční klavír, kterou porovnávám s verzí orchestrální.

Klíčová slova

Vítězslav Novák, Ranoša, Balada na slova moravské lidové poezie op. 19, lidová balada

Abstract

The topic of this Bachelor thesis is the ballad “Ranoša”. Composer Vítězslav Novák used this originally folk text in his composition Ballads on Words of Moravian Folk Poetry, op. 19. The objective of this work is primarily a gathering of sources enabling a deeper understanding of the work and a subsequent analysis of the musical and textual components. Regarding the study of sources, the work focuses mainly on musical sources, then on correspondence and reviews in the contemporary music-oriented press. Integral parts of this thesis are the work with folk text, the description of the genre of the folk ballad and the search for the origin of the ballad “Ranoša” in song collections at home and abroad. The musical analysis deals with the version of the composition for piano four hands, which is compared with the orchestral version.

Keywords

Vítězslav Novák, Ranoša, Ballads on Words of Moravian Folk Verses Op. 19, folk ballad

Obsah

Úvod.....	6
1. Stav bádání.....	7
1.1 Literatura.....	7
1.2 Prameny	14
1.2.1 Paměti	14
1.2.2 Korespondence.....	14
1.2.3 Novinové články	15
1.2.4 Notové prameny.....	19
2. Zvukové nahrávky	22
3. Zájem o lidovou slovesnost v 19. století.....	24
3.1 Lidová balada.....	25
4. Balady na slova lidové poezie moravské V. Nováka.....	29
4. 1 Balada Ranoša.....	30
5. Textová stránka balady	32
5. 1 Textová předloha	33
5.1.1 Zápis balady Ranoša v Sušilových sbírkách.....	34
5.1.2 Zápis balady ve sbírkách F. Bartoše	35
5.2 Původ balady.....	36
6. Hudební zpracování balady	41
6.1 Zápis Ranoši v Sušilově sbírce	41
6.2 Zápis Ranoši v Kolbergově sbírce	42
6.3 Ranoša v Novákově op. 19	43
6.3.1 Analýza klavírní verze balady	43
6.3.2 Orchestrální verze Ranoši	53
Závěr	56
Seznam použité literatury	58
Prameny	61
Seznam notových příloh	64

Úvod

Přelom 19. a 20. století znamenal pro nastupující českou skladatelskou generaci období hledání nových kompozičních východisek a zároveň touhu po osobitém vyhranění. Pro skladatele Vítězslava Nováka (1870–1949) se tímto východiskem stal na určitý čas obrat k moravské lidové písni, která tvořila inspirační zdroj jeho tvorby od druhé poloviny devadesátých let. V tomto tzv. „moravském období“ vznikají roku 1898 také Dvě balady na slova lidové poezie moravské op. 19 pro smíšený sbor a čtyřruční klavír, později také v instrumentaci pro symfonický orchestr. Tématem mé bakalářské práce je první z těchto balad, Ranoša.

Původním záměrem bylo přiblížit orchestrální verzi tohoto díla, ale v průběhu práce na tomto tématu se ukázalo jako nezbytné pojmout dílo spíše jako celek. Odborná literatura se zatím Ranoše věnovala pouze okrajově, proto bylo třeba nastínit některé základní otázky. Téma samostatné orchestrální verze pak zůstává otevřeno pro další podrobnější zkoumání.

Práce sestává ze šesti kapitol. V první části se soustředí na literaturu a prameny vztahující se k Ranoše. Ač se jedná spíše o dílčí příspěvky, můžeme z nich zjistit zajímavé informace o okolnostech vzniku díla, provádění a ohlasu. Jsou to především dobové sborníky odborných statí a články v hudebním tisku. Zvláštní pozornost pak bude věnována pramenům notovým, přičemž vycházím z materiálů uložených v současnosti v Českém muzeu hudby a Archivu Českého rozhlasu. Nedílnou součástí je také práce s dostupnými nahrávkami díla.

Následující kapitola se pokusí o uvedení do problematiky žánru lidové balady a jejího zpracování v klasické hudbě. Po stručném nastínění procesu „objevování“ lidové slovesnosti v literatuře a hudbě 19. století se zaměřím na popis samotného žánru balady, z něhož budu vycházet při konkrétní analýze balady v následující kapitole.

Čtvrtá kapitola se již věnuje samotné baladě Ranoša. Dílo zařadím do kontextu Novákovy tvorby inspirované moravskou písní využívající lidový text, uvedu zde také základní údaje o skladbě, jejích verzích a premiérách. Samotnou analýzu Ranoši zpracovávám ve dvou následujících kapitolách.

Nejprve se jedná o analýzu stránky textové. Pokusím se nalézt její původ, východiskem mi bude kritické vydání Sušilovy sbírky Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými. Budu pátrat po jejich paralelách ve sbírkách českých i v jiných jazykových oblastech a následně se pokusím nastínit genezi. Pokusím se Ranošu popsat také z teoretického hlediska.

Hudební stránce Ranoše se budu věnovat v kapitole šesté. Východiskem bude opět balada lidové. Pro tento účel vyberu dva reprezentativní představitele zápisu melodie z českého a zahraničního jazykového prostředí, které se pokusím navzájem konfrontovat. Následovat bude analýza Novákova zpracování Ranoši v rámci opusu 19. Zde se detailněji zaměřím na verzi pro smíšený sbor a čtyřruční klavír, kterou se pokusím přiblížit především v ohledu práce s textem. Nedílnou součástí bude také rozbor významných momentů melodických, rytmických i harmonických. Následně se tuto verzi pokusím porovnat s verzí pro symfonický orchestr, která vznikla přepracováním verze prvně jmenované. Závěrečné přílohy pak zahrnují ukázky z pramenů vztahujících se k textové i hudební analýze díle.

1. Stav bádání

1.1 Literatura

Většina odborné literatury zaměřující se na dílo Vítězslava Nováka se soustřeďuje kolem významných Novákových výročí a vzniká ještě za skladatelova života. Později, především v druhé polovině dvacátého století se badatelský zájem snižuje, novějších odborných příspěvků je poskromnu. Prací, které by se zabývaly konkrétně Ranošou je potom ještě méně.

Základní východisko při práci na stavu bádání poskytuje Tematický a bibliografický katalog¹. Zmiňuje se o Baladách op. 19 jako o celku, uvádí základní literaturu a informace o pramenech. Uvedené informace jsou obsáhlé, ovšem téměř úplně pomíjí materiály z Archivu Českého rozhlasu, a to především materiály notové. Dále obsahuje chybu, když uvádí, že orchestrální obsazení zahrnuje také flétnu piccolu. Part pro tento nástroj není v Novákově autografu ani v další dostupné partituru zapsán.

Hesla ve významných hudebních slovnících obsahují rozsáhlá „novákovská“ hesla, Balady op. 19 však uvádí pouze jako položku v seznamu děl. Je tomu tak v první edici *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,² která obsahuje heslo autorky A. Simpson, i ve slovníku *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*³, kde najdeme heslo autorů K. Dögeho, U. Wagnera a J. Černého. *Grove Music Online*⁴ uvádí heslo M. Schnierera, které se více zaměřuje na díla tzv. „moravského období“, do něhož spadají i Balady op. 19, přesto se o nich podrobněji nezmiňuje.

V Československém hudebním slovníku osob a institucí jsou Balady krátce zmíněny v souvislosti s počátkem období, kdy se Novák „dobral hlouběji pod národopisný povrch lidského prostředí a života.“⁵ Slovník české hudební kultury zahrnuje Balady op. 19 pod obecnější hesla „kantáta“ a „balada“. Kromě charakteristiky obou těchto žánrů přináší i přehled

¹ SCHNIERER, Miloš a Ludmila PEŘINOVÁ. *Vítězslav Novák: Tematický a bibliografický katalog*. Praha: Editio Praga, 1999, s. 58 - 61.

² SIMPSON, Adrienne. Vítězslav Novák. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, 1995, 434 - 437.

³ DÖGE, Klaus, Undine WAGNER a Jaromír ČERNÝ. Novák, Vítězslav. In: FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., sv. 12 Personenteil. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter; Metzler, 2005, s. 1219 - 1221.

⁴ SCHNIERER, Miloš a John TYRRELL. Novák, Vítězslav. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press [online]. 2007-2015. [cit. 2015-12-14]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20144>.

⁵ LÉBL, Vladimír. Novák, Vítězslav. In: ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTEDROŇ a Zdenko NOVÁČEK. *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 194-202.

nejvýznamnějších děl. V hesle „balada“ uvádí Novákovy Balady s chybným označením jako op. 12.⁶ Heslo „kantáta“ zahrnuje Balady op. 19 pod kantátu s folklorní tematikou.⁷

Dalším významným zdrojem informací jsou „novákovské“ monografie. Nejstarší prací tohoto typu je krátká monografie A. Háby⁸ z roku 1940, která má ovšem charakter spíše dobové studie než publikace usilující postihnout alespoň do jisté míry objektivně problematiku tvorby Vítězslava Nováka. Publikace byla vydána u příležitosti sedmdesátých narozenin skladatele, tedy ještě za skladatelova života. Balady jsou zde zmíněny pouze v soupisu díla, Ranoša je ovšem uvedena chybně jako „Ramoša“.

Monografie Václava Holzknechta⁹ z roku 1948 vyšla v rámci série publikací věnujících se českým osobnostem, které obdržely titul „národní umělec“. Jedná se o monografii spíše populárně-naučného typu, neobsahuje žádný poznámkový aparát ani odkazy na literaturu. Na druhou stranu obsahuje zajímavý obrazový materiál, fotografie i kresby, a tak je opět spíše dobovým dokumentem. Krátká zmínka v textu popisuje období vzniku Balad op. 19: „Od nezdravě žijících a cítících bytostí, mezi nimiž žil doposud jako v zakletí, přešel najednou mezi živočišně silné a radostné venkovany (...).“¹⁰ Samotné Balady zde charakterizuje Holzknecht jako vypjatě dramatické a ponuré.

Užitečnější a po odborné stránce kvalitnější je dosud nejvýznamnější monografie z roku 1967 V. Lébla.¹¹ Autor zde zdůrazňuje některé zásadní aspekty uvažování o tvorbě Vítězslava Nováka, na druhou stranu výrazně čerpá z Novákových pamětí, což může být někdy zavádějící. Lébl řadí Balady op. 19 mezi díla „základního významu“. Uvádí, že si pro ně Novák vybral texty ze Sušilovy sbírky, zároveň ovšem poukazuje na to, že folklorní písně ani jejich části do svých děl nikdy nepřebíral, ale pečlivě je zapracovával do své kompoziční řeči.¹² Spatřuje zde také příbuznost s Janáčkovými sbory, zejména se sborem Kačena divoká. V baladě Ranoša oceňuje sílu dramatického toku, který se ani na chvíli nezastaví. Vyzdvihuje verzi klavírní jako „účinně střídou“, na rozdíl od orchestrální verze, která „porušila rovnováhu mezi sborem a

⁶ FUKAČ, Jiří, Bohuslav BENEŠ a Jiří VYSLOUŽIL. Balada. In: VYSLOUŽIL, Jiří, Jiří FUKAČ a Petr MACEK (ed.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 58-59.

⁷ TROJAN, Jan. Kantáta. In: VYSLOUŽIL, Jiří, Jiří FUKAČ a Petr MACEK (ed.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 422-423.

⁸ HÁBA, Alois. *Vítězslav Novák: (K sedmdesátým narozeninám)*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1940, s. 34.

⁹ HOLZKNECHT, Václav. *Národní umělec Vítězslav Novák*. 1. vyd. Praha: Vydavatelství ministerstva informací, 1948, s. 16-20.

¹⁰ Holzknecht (8), 17.

¹¹ LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964, s. 60 – 85.

¹² Lébl (14), 67.

doprovodem.¹³ V seznamu děl pak uvádí podrobné informace o autografu, premiérách a několik odkazů na literaturu.

Tvorbou Vítězslava Nováka se zabývají také sborníky, které shromažďují odborné stati různých autorů. Zmíním zde dva, shodou okolností oba vzniklé u příležitosti oslavy Novákových šedesátých narozenin (tj. ještě za jeho života) jako projev úcty. Vzhledem k tomuto faktu musíme vnímat příspěvky částečně jako dobový pramen.

Ve sborníku B. Vomáčky a S. Hanuše najdeme Balady op. 19 pouze v jediném příspěvku. H. Doležil se ve studii Novákova tvorba sborová pokouší postihnout Novákův umělecký vývoj v tomto žánru, přičemž Balady op. 19 považuje za jeho první významná sborová díla: „První z nich, „Ranoša“, je sice jednoduššího ustrojení proti ostatním, ale také jednotnější a koncisnější, zachovávajíc baladický tón a rušný dějový spád po celou skladbu. Rovněž zde objevuje se i smíšený sbor ve své dvojitosti hlasů ženských i mužských, již se také dramaticky šetří pro přímé řeči žen a mužů, podávané často v unisonu. Kánonické nástupy ovládají celé věty sborové, zde zejména část první a analogický závěr.¹⁴“ Poukazuje také na to, že typické imitační postupy hlasů a kanonické imitace jsou v Novákových dílech přítomna již od prvních sborových skladeb. Ve všech čtyřech Baladách sleduje folklorní nádech v melodice, dynamice i rytmicke, který je pevně zapracován do struktury skladby. Poukazuje na to, že Balady došly velkého rozšíření a obliby a jsou podle Doležila společně se Sonatou Eroickou a Slováckou suitou největším přínosem Novákovy „moravské periody“.

Sborník Studie a vzpomínky je podstatně obsáhlejší než prvně jmenovaný, navíc obsahuje dva svazky dodatků, takže dohromady čítá přes 500 stran. V úvodu A. Srba uvádí, že jeho sborník má být pramenem pro budoucí Novákovy biografie.

Kapitola R. Veselého¹⁵ se zabývá Novákovým uměleckým životopisem. Balady op. 19 a 23 jsou zmíněny v části zabývající se Novákovou tvorbou v „moravském období“: „Po zhudebnění písniček na slova lidové poesie moravské rozhodl se Novák komponovati též sbory na lidové texty. Rozhodl se jim dáti ráz baladický. Neboť balada byla jeho uměleckému cítění zvláště blízká, jak dokazují již v mládí „Korsar“ a „Manfred“. (...) [Baladami op. 19 a 23] vytvořil základ české moderní chórické balady, jež byla později mladými skladateli následována. Díla tato setkala se s velkým uznáním Ant. Dvořáka.¹⁶“ Autor uvádí také několik

¹³ Lébl (14), 85.

¹⁴ DOLEŽIL, Hubert. Novákova tvorba sborová. In: VOMÁČKA, Boleslav a Stanislav HANUŠ (red.). *Sborník k 60. narozeninám Vítězslava Nováka*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1930, s. 52-59.

¹⁵ VESELÝ, Richard. Vítězslav Novák. Obraz jeho života a vývoje jeho umění. In: SRBA, Antonín (red.). *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky*. Praha: Osvětový klub v Praze, 1932, s. 42 - 44.

¹⁶ Veselý (38), 44.

informací o premiéře Balad op. 19. Zmiňuje, že premiérový koncert byl uspořádán za přičinění Boleslava Schnabela Kalenského, Novákova přítele, který působil v letech 1896 – 1899 v Klubu mladých. Pořádal zde koncerty především mladých skladatelů. O premiéře uvádí: „Večer Novákův v Rudolfinu na podzim roku 1898 přinesl jako novinku dvě sborové balady („Ranoša“, „Zakletá dcera“) s klavírním průvodem za řízení Fr. Picky, jež setkaly se s velikým uznáním; provedení bylo výborné, neboť Tregler a Picka, oba ředitelé kůru, dali k dispozici své dva výborné chrámové sbory.¹⁷“

Příspěvek Několik profilů sborové tvorby V. Nováka V. Zelinky charakterizuje spíše Novákovy pozdější sbory, ale většinu těchto znaků lze aplikovat už i na Balady (kanonické postupy, stupňované ve vrcholy akordické, zvukomalba, prostředky umocňující text). Podotýká také, že jsou Novákova sborová díla přitažlivá i pro tělesa průměrná.¹⁸

Z jiného úhlu pohledu zmiňuje Ranošu příspěvek Symfonická tvorba V. Štěpána, a to v souvislosti s dramatickou ouverturou Maryša, která byla psána ve stejném roce (tj. 1898). Charakterizuje vstupní motivy Maryši: „Jejich ovzduší má v sobě cosi baladického, ovšem ne z příšerné baladičnosti romantické či severské, nýbrž z přízvuku naší lidové balady, kterou právě tehdy si Novák tolik oblíbil. Je příznačné, že druhý motiv Maryšin svou kresbou připomíná motiv jiné nešťastné milenky ze sborové balady, současně psané, Ranoši.¹⁹“

Drobnou zmínku nalezneme v Dodatcích sborníku, a to v části Vítězslav Novák a Brno B. Štědroneč. Přináší informaci, že koncert besedy brněnské dne 19. 11. 1899 (tj. premiéra orchestrální verze Balad op. 19) byl prvním koncertem R. Reissiga jako dirigenta Filharmonického spolku Beseda brněnská. Reissig vystřídal na postu ředitele a dirigenta spolku Josefa Kompita, který se loučil na koncertě 19. 3. 1899 překvapivě také Baladou op. 19, ovšem na programu byla pouze Ranoša. Zazněla ve verzi klavírní (klavíristé František Musil a Karel Sázavský)²⁰. Dílo se tedy evidentně těšilo velké oblibě, a to především na Moravě.

Odborné studie a články zabývající se „novákovskými“ tématy přinášela pravidelně také Společnost Vítězslava Nováka, která vydala v letech 1982 – 2007 celkem 45 čísel bulletinu Zprávy společnosti Vítězslava Nováka. Ve Zprávách se nenachází žádná studie konkrétně

¹⁷ Veselý (38), 42.

¹⁸ ZELINKA, Vojtěch. Několik profilů sborové tvorby V. Nováka. In: SRBA, Antonín (red.). *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky*. Praha: Osvětový klub v Praze, 1932, s. 130-142.

¹⁹ ŠTĚPÁN, Václav. Symfonická tvorba. In: SRBA, Antonín (red.). *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky*. Praha: Osvětový klub v Praze, 1932, s. 186.

²⁰ ŠTĚDRONĚ, Bohumír. V. Novák a Brno. In: SRBA, Antonín (red.). *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky, II*. Praha: Osvětový klub v Praze, 1932, s. 512-513.

zaměřená na zde zkoumané dílo, ovšem jejich prostudování pomáhá k vytvoření představy o způsobu bádání v této oblasti, o hlavních tématech a bodech zájmu.

Konkrétní dílčí informace užitečné pro tuto práci se nacházejí v č. 32. B. Bartoš zde uvádí, které sbírky lidové poezie měl V. Novák k dispozici ve své knihovně. Podle toho lze určit, z jakého okruhu mohl čerpat při kompozici Balad. Chybí zde ovšem odkaz na zdroj těchto informací.²¹ V návaznosti na to můžeme vycházet ze studie L. Peřinové v č. 38, která se zabývá Novákovou pozůstalostí uloženou v Muzeu v Kamenici nad Lipou. V Soupisu exponátů v Síní Vítězslava Nováka ve Vlastivědném muzeu v Kamenici nad Lipou²² autorka popisuje, mimo jiné, i které sbírky lidových písní se zde nachází. O Baladách se dále zmiňuje I. Petrželka v článku Vítězslav Novák a moravský hudební folklor.²³ Autor se zabývá typickými obraty moravských lidových písní, které následně hledá v Novákových dílech. O Ranoše se zmiňuje jen krátce v souvislosti s baladou Neščasná vojna, kterou považuje za nejvyspělejší z Novákových balad na lidovou poezii.

Dalším možným zdrojem informací jsou jednotlivé odborné studie. Z těch obecnějších je to například publikace *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka* L. Křupkové.²⁴ Jedná se o jeden z mála badatelských příspěvků s „novákovskou“ tematikou z poslední doby. Autorka se zabývá analýzou Novákovy kompoziční řeči na příkladu některých jeho komorních děl. V jeho obratu k folkloru nevidí, na rozdíl od starších autorů, žádnou romantickou snahu, ale spíše cílené hledání nového tematického a melodicko-rytmického materiálu. Zároveň uvádí, že tento obrat byl pro jeho současníky velmi překvapivý, protože Novák nikdy nesdílel dobové nadšení pro národopis.²⁵ Za první významné dílo pracující osobitě s folklorními motivy označuje ve shodě s V. Léblem Písničky na slova lidové poezie moravské. Jako jeden z jeho často využívaných postupů inspirovaných lidovou hudbu uvádí například interval kvarty v úvodním postupu melodie.²⁶ V Ranoše je to zase interval kvinty, který se stává hlavním melodickým prvkem celého díla.

²¹ BARTOŠ, Bohumír. Preludium na valašskou milostnou píseň. *Zprávy společnosti Vítězslava Nováka*. 1999, (32), s. 17-19.

²² PEŘINOVÁ, Ludmila. Soupis exponátů vystavených v Síní Vítězslava Nováka ve Vlastivědném muzeu v Kamenici nad Lipou. *Zprávy společnosti Vítězslava Nováka*. 2001, (38), s. 5-11.

²³ PETRŽELKA, Ivan. Vítězslav Novák a moravský hudební folklor. *Zprávy společnosti Vítězslava Nováka*. 1994, (23), s. 26-27.

²⁴ KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 30-34.

²⁵ Křupková (12), 32.

²⁶ Křupková (12), 31.

O Ranoše se zmiňuje také studie J. Racka Vítězslav Novák a jeho lidský i umělecký vztah k Moravě.²⁷ Uvádí informace o brněnské premiéře Balad op. 19 a o koncertu ze dne 5. 3. 1920, který pořádala k Novákovým padesátinám Beseda brněnská s dirigentem Jaroslavem Kvapilem. Spolu s Bouří zde zazněly také Balady op. 19.

Krátkou zmínku o Baladách op. 19 zařazuje do svého souboru studií také M. Schnierer, konkrétně se nachází v kapitole K úloze lidové písně v odkazu Vítězslava Nováka.²⁸ Autor charakterizuje Novákův kompoziční styl v tomto období (melodické folklorní idiomy, rozšířená tonalita, ohlasy tečkovaných lidových rytmů), co se týče Balad, vyzdvihuje především jejich tragické, až osudové napětí.

Studii konkrétně zaměřenou na baladu Ranoša nalezneme v knize J. Smolky Česká kantáta a oratorium.²⁹ Autor označuje Ranošu jako „kantátu pro smíšený sbor a orchestr na slova moravské lidové balady.“ Označení kantáta pro toto dílo se v jiné literatuře neobjevuje, výjimkou je pouze Slovník české hudební kultury, kde jsou Balady op. 19 a op. 23 uvedeny jako kantáty s folklorní tematikou (vedle např. Dvořákových Svatebních košil). Smolka je považuje, stejně jako Z. Nejedlý, za jeden z vrcholů Novákova „moravského období“ a za první česká moderní kantátová díla na lidová slova.³⁰ Klavírní verzi Balad se zde nezabývá, bere v potaz pouze orchestrální. Možná ji považoval jen za jakýsi předstupeň verze pro symfonický orchestr. Smolka provádí postupně stručnou analýzu všech Balad op. 19 i op. 23, připojuje i notové ukázky, ovšem ty pochází z verze klavírní.

Baladami op. 19 se zabývá také Z. Nejedlý ve svých spisech.³¹ Jedná se ovšem spíše o kritiku, než o studii. Nejedlý hodnotí Novákovu tvorbu jako celek spíše negativně, což je z textu patrné, na druhou stranu mu přisuzuje zásluhy „za oporu všeho modernismu proti zpátečnictví.“³² O Baladách se dočteme v části II. Doba moravská z roku 1913. Jako jedny z mála je hodnotí kladně. Charakterizuje je jako „nejznamenitější výtěžek celé této objektivní tvory z moravské periody.“³³ Nejedlý na Baladách oceňuje Novákovo umění vytvářet prudké kontrasty a volbu prostředků, především ale práci se smíšeným sborem. Vyzdvihuje zde barevnost i při poměrně jednoduchém vedení hlasů a silné působení na posluchače (síla široké

²⁷ RACEK, Jan. Vítězslav Novák a jeho lidský i umělecký vztah k Moravě. *Opus musicum*. 1980, (5), s. 138-147.

²⁸ SCHNIERER, Miloš. *Český a východoevropský neofolklorismus*. Brno: Editio moravia, 2007, s. 57-80.

²⁹ SMOLKA, Jaroslav. *Česká kantáta a oratorium*. Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 151-158.

³⁰ Smolka (30), 151.

³¹ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Spisy menší Zdeňka Nejedlého: Svazek II. Vítězslav Novák: Studie a kritiky*. Praha: Melantrich, 1921, s. 3, 33-34, 55-58, 227.

³² Nejedlý (17), 227.

³³ Nejedlý (17), 55.

lidové masy).³⁴ Naopak velmi negativně se vyjadřuje o orchestrální verzi. Toto přepracování je podle něj nepřirozené, nehotové a zbytečně zvukově upozaduje sbor.

Kromě literatury zaměřené na tvorbu Vítězslava Nováka čerpá tato práce také z prací zaměřených na baladu (a především konkrétně lidovou baladu) obecně. Jsou to studie folkloristické a literárněvědné.

Z folkloristických prací je zásadní publikace O. Sirovátky *Lidové balady na Slovácku*³⁵ z roku 1965. Přináší jednak podrobný popis balady, jejích charakteristických znaků a vlastností, ale také přehled místních zvláštností jednotlivých krajů, podle nichž určuje autor pravděpodobný původ jednotlivých balad. Ranošu zařazuje k baladám, které se u nás vyskytovaly na východním pomezí Moravy (v Těšínsku, Lašsku, Valašsku a Slovácku). Tyto balady nejsou přitom většinou omezeny pouze na jedno území, nalézáme jejich paralely v jiných krajích a často i za hranicemi, nejčastěji na Slovensku, ale také v Maďarsku, na Ukrajině a u východních a jižních Slovanů.³⁶ Přímo k migraci balad nalezneme několik textů v knize *Srovnávací studie o české lidové slovesnosti* stejného autora.³⁷

Informace o Sušilově sbírce a jeho sběratelské metodě pochází z odborné studie B. Václavka a R. Smetany *Sušilova sbírka Moravské národní písně*.³⁸ Konkrétně Ranošu zmiňují mezi „pravými baladickými skvosty“³⁹ sbírky.

³⁴ Nejedlý (17), 56.

³⁵ SIROVÁTKA, Oldřich. *Lidové balady na Slovácku*. Uherské Hradiště: Práce Slováckého muzea, 1965, s. 7-31.

³⁶ Sirovátka (28), 22.

³⁷ SIROVÁTKA, Oldřich. *Srovnávací studie o české lidové slovesnosti*. Brno: Akademie věd Česká republiky, 1996, s. 27-36, 102-111, 183-188.

³⁸ VÁCLAVEK, Bedřich a Robert SMETANA. *O české písni lidové a zlidovělé*. Praha: Svoboda, 1950, s. 234-295.

³⁹ Václavek, Smetana (34), 243.

1.2 Prameny

1.2.1 Paměti

Významným pramenem jsou paměti Vítězslava Nováka.⁴⁰ O Baladách op. 19 se skladatel zmiňuje ovšem pouze okrajově. V první zmínce oceňuje provedení všech čtyř Balad sbormistrem (a zároveň přítelem) Jindřichem Strništěm na koncertě v Třebíči.⁴¹ Dále uvádí zmínku o brněnské premiéře kantáty Bouře. Na tomto koncertě zazněly i Balady op. 19 v orchestrální verzi. Ač měly velký úspěch, Bouře je zde podle Nováka ještě překonala.⁴² Krátce se zmiňuje také o stylu díla, označuje Balady op. 19 za „objektivizující hudbu“⁴³, což od něj přebírají později autoři různých studií o skladbách z „moravského období“. Zajímavé je, že další dvě Balady op. 23 jsou podle autora díky jejich všeobecně baladickým námětům bližších lidskému citění než předchozí op. 19.⁴⁴ Ve skutečnosti se většího úspěchu přitom dostalo spíše prvnímu opusu. Po úspěchu Balad byl prý v roce 1902 Novák požádán jeho moravskými přáteli o napsání první moravské opery, která ovšem nikdy nevznikla.⁴⁵ V následující poznámce zmiňuje úspěšné provedení všech Balad Rudolfem Reissigem v Brně roku 1905⁴⁶. O mnoho let později, v roce 1946, si Novák stěžuje, že divadlo Pátého května stále odkládá nastudování jeho Svatebních košil a Moravských balad⁴⁷.

1.2.2 Korespondence

V online databázi Novákovy korespondence⁴⁸ se nachází několik dopisů vztahujících se k Ranoše. Všechny pochází z roku 1899 a jsou adresovány Rudolfu Reissigovi. V pravděpodobně nejstarším z těchto dopisů (nemá uvedenou přesnou dataci) sděluje Novák Reissigovi, že mu posílá rukopisnou partituru Balad. Reissig je má následně provádět na koncertě v Brně. Autorka databáze přidává do poznámky, že se jedná nejspíše o Balady op. 19 v klavírní nebo orchestrální verzi, dle mého názoru jde o verzi orchestrální, protože klavírní byla provedena již v roce 1898. Je možné, že se zde Novák zmiňuje o partituře dnes uložené v Českém muzeu hudby. Právě v ní totiž na více místech chyběly posuvky.⁴⁹

⁴⁰ NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných*. 1. (I. díl vyd. 2.). Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 58, 84, 95, 105, 118, 268, 384.

⁴¹ Novák (6), 58.

⁴² Novák (6), 84.

⁴³ Novák (6), 95.

⁴⁴ Novák (6), 105.

⁴⁵ Novák (6), 118.

⁴⁶ Novák (6), 384.

⁴⁷ Novák (6), 268.

⁴⁸ KŘUPKOVÁ, Lenka. *Korespondence Vítězslava Nováka* [online]. Olomouc, 2007 [cit. 2015-12-19]. Dostupné z: <http://letters.musicologica.cz/index.php>.

⁴⁹ Viz kapitola 1.2.4. Notové prameny, s. 18.

Text dopisu: „*Milý Rudolfe,*

*zasílám Ti tedy partituru ballad, abyste si mohli včas pořídit hlasy. Prosím, nech je svázat – zapoměl jsem na to, jako vůbec na znaménka, které jsem udělal teprve včera a dnes. Byl jsem totiž zaměstnán průvody k slovenským písním a svým kvartetem (...).*⁵⁰“

Následuje dopis z 13. 10. 1899. Reissig už měl v této době výše zmíněnou partituru u sebe a chystala se premiéra. Zároveň už byl o dílo zájem v Plzni.

Text dopisu: „*Milý Rudolfe,*

*zrovna dnes píše mi ředitel Plzeňského Hlaholu p. Kubát o orchestrový průvod k mým balladám. Protože mu hned chci odpovědět, žádám Tě abys mi obratem sdělil, kdy že má dojít k provedení ballad u vás. Koncert v Plzni má být na začátku prosince, ovšem že bych jim musil partituru zaslati dříve, mnohem dříve. Prosím partituru, protože víš, že hlasů nemám a opatřovati sám jich nebudu. Myslím, že kdyby Váš koncert byl n. př. koncem tohoto či začátkem příštího měsíce, Plzeňští by měli na nastudování ještě dosti času. Že bych rád viděl, aby se tam též dávali snadno pochopíš (...).*⁵¹

Třetí dopis pochází z 29. 11. 1899, tedy již po premiéře orchestrální verze. Novák premiéře nebyl přítomen, ale zajímal se o kritiky v tisku.

Text dopisu: „*Milý Rudolfe,*

*přijmi navzájem můj dík za provedení ballad. Byl bych velice rád přijel – ale nával práce, jakož i nedostatek zbytečných peněz mi nedovolil. Pojedu příští týden do Plzně, kde je hodlají dávat též s orchestrem – jsem zvědav, jak zní. Kdo psal kritiku do Mor. Orlice? V Lid. jsem nečetl nic – stalo se tak snad na pokyn Janáčkův?, či jsem to přehlédl. Dnes jsem konečně odevzdal partituru a hlasy svého quartetta ke konkursu (...).*⁵²“

1.2.3 Novinové články

V dobovém tisku se nachází množství kratších zpráv, které referují o provádění Balad op. 19, pozvánek na koncerty i drobných recenzí. Všechna hodnocení autorů článků jsou pozitivní, dílo bylo zřejmě přijímáno veřejností velmi kladně. Je patrné, že se Balady těšily oblibě především v menších městech, interpretovány byly často místními zpěváckými spolky. Prováděla se spíše verze klavírní, na slavnostnějších koncertech zaznívala i orchestrální verze, a to i v podání takových orchestrů, jakým je Česká filharmonie. Ranoša se objevovala na některých koncertech i samostatně, bez druhé balady z opusu 19.

⁵⁰ České muzeum hudby, S143/inv.č. 266, online katalogové číslo 372.

⁵¹ České muzeum hudby S143/inv.č. 130, online katalogové číslo 254.

⁵² České muzeum hudby S143/inv.č. 131, online katalogové číslo 255.

Následující tabulka přináší přehled zmínek v dobovém hudebním tisku o Baladách op. 19 či konkrétně o Ranoše. Čerpáno je z časopisu Dalibor a Hudební revue. Cílem je částečně zmapovat provozování díla v období svého vzniku a následujícím desetiletí. Detailněji je pak níže pojednáno o několika významnějších článcích.⁵³

Periodikum	Ročník, číslo, str.	Datum	Obsah
Dalibor	20, č. 46, s. 360	29. 10. 1898	Premiéra klavírní verze 27.11.1898*
Dalibor	21, č. 21, s. 160	6. 5. 1899	Provedení (zřejmě klavírní verze) v Třebíči, pěvecké spolky Vesna a Lumír 30. 4. 1899
Dalibor	21., č. 24, s. 185	27. 5. 1899	Recenze koncertu 17. 5. 1899 **
Dalibor	22, č. 4, s. 29	3. 2. 1900	Zmínka o úspěšném provedení orchestrální verze Plzeňským Hlaholem v prosinci 1899
Dalibor	22, č. 6, s. 44	17. 2. 1900	Provedení klavírní verze v Kroměříži, spolek Moravan 3. 12. 1899
Dalibor	22, č. 17, s. 138	14. 4. 1900	Provedení Ranoši na prvním koncertě Filharmonického spolku Beseda brněnská, obě Balady op. 19 provedeny na prvním koncertě R. Reissiga jako sbormistra spolku
Dalibor	22, č. 26, s. 214	28. 7. 1900	Provedení ve Vídni na koncertu pořádaném zpěváckým spolkem Lumír 4. 6. 1900
Dalibor	22, č. 28, s. 223	4. 8. 1900	Recenze na koncert ve Vídni (viz výše)
Dalibor	22, č. 37, s. 291	6. 10. 1900	Provedení v Písku 7. 10. 1900, pěvecko-hudební spolek Gregory
Dalibor	26, č. 36, s. 254	3. 9. 1904	Provedení klavírní verze ve Dvoře Králové 27. 9. 1904, studentský spolek Krakonoš
Dalibor	28, č. 3, s. 29	19. 1. 1906	Provedení klavírní verze v Prostějově 10. 12. 1905, sbory Vlastimila a Orlice
Hudební revue	2, č. 7, s. 393	Červenec 1909	Provedení klavírní verze V Klatovech 9.5.1909, pěvecký spolek Šumavan
Hudební revue	3, č. 9, s. 491	Září 1910	Provedení orchestrální verze v Drahorazi 21. 8. 1910 na výročním koncertu Hudební a divadelní jednoty Zvonař
Hudební revue	3, č. 10, s. 501	Prosinec 1910	Článek K. Hoffmeistra o Novákově hudebním vývoji
Dalibor	33, č. 18, s. 132	3. 2. 1911	Provedení v Drahorazi 5. 2. 1911
Hudební revue	4, č. 4, s. 211	Duben 1911	Recenze na provedení orchestrální verze 25. 2. 1911 v Rudolfinu, Pražský Hlahol, Česká filharmonie (Ranoša, Neščasná vojna) ***

⁵³ Dostupné online pomocí RIPM z:

[http://elib.ripmfulltext.org/eLibrary/search.php?mode=0&rpge=1&myZoom=&output=chronological&Search=basic&minYEAR=1829&maxYEAR=1940&wildcard=&NearBoolValue=1&SearchPreference=0&SimpTerms=rano%C5%A1a&Submit.x=0&Submit.y=0&Submit=basic&Language=.](http://elib.ripmfulltext.org/eLibrary/search.php?mode=0&rpge=1&myZoom=&output=chronological&Search=basic&minYEAR=1829&maxYEAR=1940&wildcard=&NearBoolValue=1&SearchPreference=0&SimpTerms=rano%C5%A1a&Submit.x=0&Submit.y=0&Submit=basic&Language=)

Hudební revue	4, č. 4, s. 224-225	Duben 1911	Provedení klavírní verze v Kralupech nad Vltavou 25. 3. 1911, pěvecko-hudební spolek Fibich (k 40. narozeninám V. Nováka)
Dalibor	34, č. 20, s. 151	7. 3. 1912	Vzpomínka na provedení plzeňským Hlaholem v prosinci 1899.
Hudební revue	6, č. 4, s. 220	Leden 1913	Provedení na koncertě Hlaholu v Plzni
Dalibor	35, č. 18, s. 127	8. 2. 1913	Pozvánka - provedení 22. 6. 1913 v Jilemnicích, (Ranoša)
Hudební revue	6, č. 7, s. 418	Duben 1913	Provedení orchestrální verze v Plzni 8. 4. 1913, spoluúčinkuje České filharmonie
Hudební revue	7, č. 2, s. 108	Listopad 1913	Provedení klavírní verze v Kladně 11. 10. 1913, zpěvácký spolek Smetana
Hudební revue	8, č. 1, s. 44	Leden 1915	Provedení ve Vídni na koncertě českých autorů pořádaném sborem Lumír pro krajany
Hudební revue	10, č. 5, s. 231	Únor 1917	Pozvánka – provedení v Obecním domě 5. 2. 1917, pražský Hlahol
Hudební revue	11, č. 8, s. 369	Květen 1918	Zpráva o činnosti pražského Hlaholu v 56. sezoně - provedení Ranoši, Zakleté dcery a Vražedný milý.
Dalibor	37, č. 11, s. 88	21. 1. 1921	Provedení na koncertu k 50. narozeninám V. Nováka, spoluúčinkuje Česká filharmonie****
Dalibor	37, č. 11, s. 90	21. 1. 1921	Provedení na koncertě k 50. narozeninám V. Nováka 18. 12. 1920, Hlahol vinohradský

* O premiéře Balad op. 19 v klavírní verzi na „Koncertě mladé hudební generace“ vyšel krátký článek. Uvádí, že koncert dne 27. 11. 1898 pořádal Klub mladých a Družstvo pro stavbu tělocvičny v Praze 1 v Rudolfinu. Na koncertě byly uvedeny „vesměs skladby nové, jež po prvé provozovány budou“. Program byl následující:

1. Bedřich Křídlo: Dva sbory pro mužské hlasy
2. Bohumil Vondra: Dvě romance pro housle, violu a violoncello op. 15
3. František Pícha: Písně op. 5
4. Josef Suk: Dvě skladby pro violoncello a klavír op. 3
5. Oskar Nedbal: Písně na slova J. V. Sládka op. 11
6. Josef Procházka: Trio pro klavír, housle a violoncello
7. Vítězslav Novák: Dvě ballady na slova lidové poezie moravské pro smíšený sbor s průvodem klavíru op. 19

U některých kusů (včetně Balad), je v závorce připsána poznámka „rukop. novinky“. V programu je uváděna na prvním místě Zakletá dcera, až na druhém Ranoša. Podle článku na koncertě přislíbil účast i Vítězslav Novák. Podle informací z ostatních zdrojů měl na tomto koncertě Novák sám hrát na klavír, což z tohoto článku ovšem zřejmé není.

** V rubrice „Koncertní přehled venkova“ je uvedena krátká recenze koncertu v Besedním domě ze 17. 5. 1899. Autor vyzdvihuje Novákovy Balady, ostatní díla koncertu spíše kritizuje. „V balladách pro smíšený sbor a klavír u Ranoše a Zakleté dceři jsou podány Moravě v krásném rozkvětu plody, lidem moravským v domově zaseté a vypěstěné. Ponurá, truchlá Ranoša dává celé skladbě ráz jednotné nálady smutku. Při své hloubce není Ranoša přístupna povrchnímu posluchači hned po prvním poslechnutí. Veliký úspěch a nadšení, s jakým byla Ranoša přijata, je v obecnstvu zdejším zjevem velice potěšitelným a jemu lichotivým. Zakletá působí příkrým kontrastem veselých jarých hudcův, ubírajících se k muzice, od vlastního jich líčení smutného osudu nešťastné dcery v druhé části skladby. Novák již v tomto prvním díle pro sbor osvědčil pochopení pro dramatický spád a také znalost začátečníku nesnadného skládání pro sbor smíšený.“ Novák si údajně naprosto získal nadšené publikum a obdržel po skončení programu „skvostný stříbrný věnec vavřínový“. Na závěr autor doporučuje moravským pěveckým spolkům, aby se věnovali především pěstování moravské hudby.

*** Recenze na druhý jubilejní koncert pražského Hlaholu konaný 25. 2. 1911 v Rudolfinu, kde účinkovala také Česká filharmonie, vyšla v Hudební revue. Balady zazněly v orchestrální verzi, ale z neznámých důvodů pouze Ranoša a Nešťasná vojna: „Nejtemperamentnějším číslem pořadu byly dvě Novákovy ballady, které s orchestrálním průvodem, plným realistických barev, působí strhujícím dojmem.“

**** Zpráva o koncertě České filharmonie k padesátinám Vítězslava Nováka, kde zazněly všechny čtyři Balady: „Smíšené sbory tyto, rázovité a navazující a hudební prvky národních písní, najmě slovenských, jsou prolnuty dramatickými, text výstižně charakterisujícími místy, konaly cestu po všech vlastech českých (nejnověji přeloženy byly pak do francouzštiny, protože jeví se tam o ně zájem); jsou právě tak populární jako Slovácká suita, jež po léta je pevně zakotvena v pořadech symfonických koncertů a vždy působí dojmem novinky. Důkaz to, že, ač mistr v ní nechce řešiti problémy světoborné, ve své srdečnosti a vroucnosti mluví přesvědčivě k duši i citu.“

1.2.4 Notové prameny

Balady op. 19 vydal v klavírní verzi původně J. Otto, Praha v roce 1899, později je od něj převzalo nakladatelství F. Chadím, Praha, které vydalo zvláště sborové hlasy (v roce 1929) a klavírní part (v roce 1931). Vydání jsou dostupná v hlavních hudebních knihovnách v Praze (Městská knihovna, Národní knihovna, Knihovna Ústavu hudební vědy). Orchestrální partitura je zatím pouze v rukopise, je možno si ji zapůjčit v Archivu rozhlasu.

Zásadní rukopisné notové prameny vztahující se k Ranoše jsou dnes uloženy ve fondu pozůstalosti Vítězslava Nováka v Českém muzeu hudby a v Archivu Českého rozhlasu.

V Českém muzeu hudby se nacházejí celkem čtyři rukopisné prameny. Jednak jsou to dva autografy verze klavírní. První⁵⁴ zahrnuje 9 listů rozměrů 27 x 34 cm. Jedná se zřejmě o starší verzi, je psána perem, ale obsahuje mnoho vpisků tužkou (například dynamická či artikulační znaménka) a škrťů či oprav. Rukopis zahrnuje 6 listů (8 stran notového zápisu) a celkem 20 systémů. Druhý klavírní rukopis⁵⁵ obsahuje 6 listů (11 stran notového zápisu) rozměru 26 x 33 cm a celkem 22 systémů. Je zřejmě novějšího data než předchozí, protože zmíněné vpisky tužkou jsou již zaneseny perem. Notový text je zapsán stejnou rukou jako předchozí, jedná o autograf skladatele.⁵⁶ Nachází se v něm navíc poznámky barevnou tužkou, které podle katalogu inventáře pochází od nakladatele. Na konci skladby je vepsáno tužkou: „8/15“.

Dále se zde nachází autografy samostatných zpěvních hlasů⁵⁷ rozměru 33 x 26 cm. Opět se v nich nachází nakladatelské poznámky psané barevnou tužkou. Na titulní straně vlevo je v roce „1898“. Podle katalogu inventáře by se mělo jednat o Novákův autograf. Toto tvrzení ale není úplně jednoznačné. Rukopis se výrazně liší od předešlých dvou autografů. I když je možno nalézt některé podobnosti (například styl psaní některých písmen, především *pp*, houslového klíče nebo praporků osminových not), celkový styl se zdá být odlišný od skladatelova rukopisu. Mohlo by se jednat o opis vytvořený pro účely nakladatelství. Novák se na něm mohl podílet pouze částečně.

Autograf verze orchestrální⁵⁸ zahrnuje 4 listy (8 stran notového zápisu) o rozměru 32 x 25 cm. Partitura obsahuje 15 systémů po 11 notových osnovách. Uvádí pouze orchestr, sbor v partituře zapsán není. Dechové nástroje jsou zapsány po nástrojových skupinách v jednom

⁵⁴ České muzeum hudby. S143/575.

⁵⁵ České muzeum hudby S143/573.

⁵⁶ CHADOVÁ, Anna. *Vítězslav Novák: inventář fondu*. Praha: Muzeum české hudby, 1985, s. 169-171.

⁵⁷ České muzeum hudby S143/574; viz Příloha č. 14.

⁵⁸ České muzeum hudby S143/577; viz Přílohy č. 8-10.

řádku. Partitura je psána zřejmě jedinou rukou, je využito pera. Podle dostupných informací se jedná o autograf Vítězslava Nováka. Rukopis je místy obtížně čitelný. Zahrnuje několik vpisků obyčejnou tužkou, na několika místech jsou také patrné opravy. Neobsahuje téměř žádná dynamická ani artikulační znaménka (oproti jiným partiturám téměř žádné legato, staccato...). Chybí také tempová a přednesová označení, změny temp z této partitury vůbec nejsou patrné. Na více místech dokonce chybí i posuvky u not, a to i v celých úsecích napříč hlasy (např. v části *d* u dechových nástrojů). V taktu 53, kdy má v partituře následovat druhá promluva Ranoši, skladatel zapsal pouze „8 taktů x – x“. Znamená to, že na tomto místě se má čtenář partitury vrátit na místo, kde skladatel k notové osnově zapsal „x“ a pokračovat až k dalšímu „x“. Pak se vracíme zpět na původní místo a partitura pokračuje dále.

Podle výše uvedených znaků můžeme soudit, že skladatel připravoval partituru narychlo. Zřejmě tento materiál nebyl určen přímo pro provozování na koncertech, ale spíše pro následný přepis. Proto je zde možná souvislost s partiturou zmiňovanou v Novákově dopise (viz podkapitola Korespondence).

Notové prameny, které jsou uloženy v Archivu Českého rozhlasu, nezmiňuje Lébl ani Tematický katalog. Je zřejmé, že pokud Symfonický orchestr Českého rozhlasu skladbu několikrát nahrál (orchestrální verzi), musel mít k dispozici notový materiál. Z autografu by se dala interpretovat spíše obtížně. Nachází se zde rukopisná orchestrální partitura a party jednotlivých nástrojů. Jedná se pravděpodobně o opis Novákova autografu z Českého muzea hudby. Bohužel se do data odevzdání této práce nepodařilo získat informace z přírůstkového katalogu, které by pomohly k určení datace materiálu. Vodítkem může být poznámka psaná tužkou za posledním taktem v partituře: „V Litomyšli provozováno 16. října 1933 při ... koncertě ...“ (nečitelné kvůli papírové přelepce). Přepis tedy musel vzniknout ještě před tímto datem.

Partitura⁵⁹ rozměru 36 x 29 cm obsahuje, na rozdíl od partitury uložené v Českém muzeu hudby, kromě nástrojů i zpěvní hlasy (ve dvou osnovách: S+A, T+B). Rukopis partitury je dobře čitelný, určený evidentně přímo pro provozování. Je psán jednou rukou, ovšem zřejmě se již nejedná o skladatelův rukopis. Partitura má rozsah 19 listů, přičemž jedna strana odpovídá jednomu systému. Zahrnuje 18 notových linek (jednu pro každý hlas kromě sboru). Objevují se v ní přípisky modrou a červenou tužkou týkající se interpretace (dynamika, artikulace, doplňující poznámky k tempu). Pochází zřejmě od dirigenta (dirigentů). Na rozdíl od partitury z Českého muzea hudby uvádí důsledně tempová označení, artikulační a dynamická znaménka,

⁵⁹ Signatura O 7315; viz Přílohy č. 11-13.

sjednocuje délky závěrečných not napříč orchestrem. Obsahuje také správně všechny posuvky. Na titulní stránce je poznámka „5⁰⁰“ (durata skladby), dále se zde nachází razítko s údaji: „F. Chadím. Hudební závod Praha 2. Vodičkova 48“. Na notovém papíře je vytištěno: „B. C. No. 7, Printed at Leipzig. Foreign“.

Dále se zde nachází 28 orchestrálních partů⁶⁰, všechny v rukopisech. Z každého nástrojového hlasu nalezneme jeden či více partů psaných stejnou rukou jako zmíněnou partituru, zbytek partů je opisován zřejmě jinými opisovači. Přehled orchestrálních partů uvádím v následující tabulce společně s poznámkami hráčů o provádění díla v podobě datací, které si zapisovali do svých partů. Podle nich můžeme určit, že se zde s materiálem pracovalo nejpozději od roku 1936.

Nástroj	Počet	Poznámky
1. housle	6 ks	
2. housle	5 ks	3. 9. 1940; 28. 12. 1942; 9. 2. 1943; 28. 3. 1944
viola	4 ks	10. 12. 1970; další nečitelný
violoncello	4 ks	
kontrabas	3 ks	
klarinet in B I	1 ks	1942, 1945
klarinet in B II	1 ks	
fagot I	1 ks	
fagot II	1 ks	Ostrava, 5. 3. 1944
horna I	1 ks	Brno Hudební máj 6. 5. 1940
horna II	1 ks	30. 4. 1936; 3. 9. 1940; 10. 12. 1970

Rukopis partitury, vybraných orchestrálních partů a sborových hlasů z Českého muzea hudby nesou výrazné společné znaky. Je možné, že tvořily původně celek, který zpracoval jeden opisovač.

Brzy po vzniku klavírní a orchestrální verze Balad vznikla také úprava doprovodu pro smyčcový orchestr. Jejím autorem byl fyzik, matematik, rektor Vysoké školy báňské a zároveň milovník hudby J. Theurer. Ten se stal v roce 1899 sbormistrem příbramského pěveckého sboru Lumír-Dobromila a balady upravil pravděpodobně pro provozování tímto tělesem. V menším městě měl Theurer pravděpodobně k dispozici menší množství orchestrálních hráčů, dílo ho ale zřejmě zaujalo natolik, že se rozhodl ho v roce 1899 upravit pro místní podmínky. Fond sboru v Státním okresním archivu v Příbrami je zatím nezpracován a veřejnosti nepřístupný, podle elektronického katalogu se v něm ale nachází množství neutříděných notových materiálů.

⁶⁰ Viz Příloha č. 15.

Pozůstalost Josefa Theurera je uložena zpracovaná ve stejné instituci, notový materiál k Ranoše se v ní (podle PhDr. Věry Smolové, ředitelky Státního okresního archivu Příbram) ale nenachází.

2. Zvukové nahrávky

Balada Ranoša byla celkem devětkrát nahrána, z toho třikrát na LP a pouze jednou na CD. Jedná se o sedm nahrávek verze orchestrální a pouze dvě klavírní. Je tedy zřejmé, že klavírní verze byla přitažlivá spíše pro živé provozování, naopak pro nahrávání se jevila vhodnější verze pro orchestr. V následující tabulce je uveden přehled nahrávek (které jsou v současné době dostupné) společně se základními údaji a interprety. Délka jednotlivých provedení skladby se pohybuje v rozmezí 4 – 5 minut, což je u takto krátké skladby poměrně citelný rozdíl.

	Verze	Datum	Typ	Pěvecký sbor	Orchestr/klavíristé
1	orchestrální	18.12.1952	rozhlasová živá, 4:36	Vachův sbor moravských učitelek (Břetislav Bakala), Pěvecké sdružení Moravan (Josef Veselka)	Symfonický orchestr brněnského rozhlasu (Břetislav Bakala)
2	orchestrální	1957	LP Supraphon	Vachův sbor moravských učitelek, Moravan	Symfonický orchestr brněnského rozhlasu (Břetislav Bakala)
3	orchestrální	14.1. 1972	rozhlasová studiová, 4:30	Pěvecký sbor Českého rozhlasu v Praze (Ladislav Černý)	Symfonický orchestr Českého rozhlasu v Praze (Josef Hrnčič)
4	orchestrální	1977	LP Panton	Kühnův smíšený sbor (Pavel Kühn)	Symfonický orchestr českého rozhlasu v Praze (Josef Hrnčič)
5	klavírní	22.9. 1981	Rozhlasová studiová, 4:54	Pěvecké sdružení Vítězslav Novák (Josef Nechvátal)	<i>nezjištěno</i>
6	Orchestrální (jen Ranoša)	1981	LP, Supraphon, 4:50	Pražský filharmonický sbor (Josef Veselka)	Česká filharmonie (Zdeněk Košler)
7	orchestrální	21.4. 1982	Rozhlasová studiová, 5:00	Pěvecký sbor Českého rozhlasu v Praze (Milan Malý)	Symfonický orchestr Českého rozhlasu v Praze (Josef Hrnčič)
8	klavírní	1997	CD, Nadace VUS UK, nadace B. Martinů, 4:06	Vysokoškolský pěvecký sbor (Jaroslav Brych)	J. Bartoňová, J. Vychodilová
9	orchestrální	2007	rozhlasová živá, 4:29	Pražský filharmonický sbor (Miriam Němcová)	Plzeňská filharmonie (Jiří Malát)

Z nahrávek klavírní verze je určitě nejreprezentativnější nahrávka z roku 1997 (č. 8). Starší rozhlasový snímek (č. 5) je interpretován zjevně méně kvalitním sborem. Zpěváci mají velké nedostatky v intonaci a souhře, celá skladba se odehrává v podstatě v jedné dynamice. Také tempové změny většinou neodpovídají zápisu.

Co se týče orchestrálních nahrávek, jejich úroveň je vyrovnanější. Nejpřesněji se zápisu drží nahrávka z roku 1982 (č. 7). Všechny tempové změny, dynamika a artikulace, které činí skladbu členitější a zároveň zajímavější pro posluchače, tu jsou velmi explicitně předvedeny. Nahrávka je poutavá a kvalitní. Kvalitou zvukového záznamu ji ale logicky předčí nahrávka nejnovější (č. 9). Ta je celkově výrazně rychlejší než všechny ostatní, čiší z ní více energie. Za zmínku také stojí nahrávka Supraphonu z roku 1981 (č. 6). Prezentuje výrazně tempové změny, rychlejší části jsou srovnatelné s předchozí nahrávkou, pomalejší části jsou ale zřetelně klidnější a tudíž i prozpívavější.

3. Zájem o lidovou slovesnost v 19. století

Lidová píseň patří k nejvýznamnějším představitelům lidové slovesnosti. Bývá spojována především s venkovským zemědělským obyvatelstvem, které si lidové písně předávalo pomocí ústní tradice.⁶¹ Vznikaly typicky jako kolektivní dílo (autor je anonymní), tudíž mohly být velmi variabilní. Ač existovaly i písně duchovní, jednoznačně převažuje píseň světská. R. Smetana (a podle něj i další autoři) uvádí základní rozdělení světských písní na typ západní (český, instrumentální) a východní (moravský, vokální).⁶² Rozlišovacími kritérii jsou zde spojení písní s rozdílnými typy tance, symetričnost hudební věty, tónorod, vztah textu a nápěvu či míra závislosti na umělé hudbě. Jedná se většinou o malé formy (1-3dílné), často s malým či velkým návratem. Více slokové písně se zhudebňovaly stroficky.⁶³

Lidová slovesnost nabývá na významu již v 18. století, kdy začíná ovlivňovat dobovou literaturu a hudbu a později funguje i jako znak národní pospolitosti.⁶⁴ Již na konci 18. století začínají lidovou poezii zapisovat sběratelé. Na přelomu 18. a 19. století se lidová hudba začíná sbližovat s dobovou artificiální (umělou) hudbou a navzájem na sebe působí. Můžeme zde mluvit o prvotní a druhotné existenci lidové písně.⁶⁵ Zatímco na začátku 19. století se společnost obrací ještě k písním obecně slovanským (Kollár), přibližně od 30. let se do centra pozornosti dostává folklor český a moravský. Vznikají významné sbírky lidových písní (Erben, Sušil).

Zájem o folklor se projevuje i v literatuře.⁶⁶ Usilování o vytvoření nové „národní literatury“ psané v češtině a blízké současné společnosti v první třetině 19. století se obrací právě k folkloru.⁶⁷ Spisovatelé na lidovou poezii tvůrčím způsobem navazují, čerpají z ní námětově (V. K. Klicpera), později už i tvůrčím zpracováním a rozvíjením lidových podnětů (např. F. L. Čelakovský ve své ohlasové poezii nebo K. J. Erben v baladách ve sbírce Kytice).⁶⁸

⁶¹ Pecháček (18), 17.

⁶² Dějiny české literatury (9), 479.

⁶³ Pecháček (18), 18.

⁶⁴ Dějiny české literatury (9), 478.

⁶⁵ Pecháček (18), 20.

⁶⁶ Podrobněji viz Václavek, Smetana (37), 271-295.

⁶⁷ Dějiny české literatury (40), 309-310.

⁶⁸ Dějiny české literatury (9), 488.

3.1 Lidová balada

Balada se u nás vyvíjela již od středověku, nejvíce se rozšířila v 16. - 18. stol.⁶⁹ Spolu s počátky osvícenství se literární tematika písní zesvětšovala a postavila do čela zájmu člověka.⁷⁰ I v lidové poezii se objevila tematika vlastních osudů jedince, především jeho tragických příběhů spojených například s odchodem na vojnu či životními tragédiemi. Tato témata se stávají náměty lidových balad.⁷¹ V reakci na klasicismus a osvícenství je balada jedním z nosných žánrů preromantismu a romantismu.⁷²

Balada je lyricko-epická báseň (píseň) s tragickým vyvrcholením, ústícím často až ve smrt hrdiny. Zachycuje marný zápas obyčejného člověka s osudem (přírodní či společenské síly). Zobrazuje scény temné a tragické, zločiny i katastrofy, výjimkou není ani nadpřirozeno. Pro baladu je typická pochmurnost děje, dramatické napětí, časté užití dialogů a přímé řeči, rychlý spád, úsečnost a výrazová úspornost.⁷³ U nás vznikaly hojně balady milostné, rodinné, robotní, vojenské, legendární, historické i fantastické.⁷⁴ Námětově se zaměřovaly především na mezilidské vztahy. Častým motivem byla tragická láska, krutý osud, spor či zločin a následný trest. Motivy a náměty balad často migrovaly nejen v rámci okolních krajů, ale i mezi různými jazykovými prostředími.⁷⁵

Děj lidových balad se odehrává nejčastěji v prostředí tradiční vesnice s charakteristickými místy (dvorek, světnice, hospoda, cesta, kostel na vršku, hřbitov za vsí), které nejsou blíže určeny a jsou spíše obecného rázu. Cíleně se vyhýbají aristokratickému prostředí.⁷⁶

Děj se váže obvykle k jediné zápletce a probíhá nejméně ve dvou časových rovinách. Skládá se typicky z více scén, které ústí v tragický, definitivní závěr.⁷⁷ Průběh je dramatický a rychle graduje až k finálnímu rozuzlení, většinou tragickému (jen výjimečně smírnému). Podání příběhu je obvykle zhuštěné a mezerovité, místy dialogizované, konec bývá úsečný.⁷⁸ Minimální pozornost se pak věnuje okolnostem hlavního konfliktu.⁷⁹

⁶⁹ Encyklopedie literárních druhů (20), 38.

⁷⁰ Dějiny české literatury (40), 23.

⁷¹ Dějiny české literatury (40), 63.

⁷² Encyklopedie literárních druhů (20), 38.

⁷³ Slovník literární teorie (21), 202.

⁷⁴ Encyklopedie literárních druhů (20), 39.

⁷⁵ Sirovátka (28), 19.

⁷⁶ Encyklopedie literárních druhů (20), 39.

⁷⁷ Sirovátka (28), 17.

⁷⁸ Encyklopedie literárních druhů (20), 37.

⁷⁹ Slovník české hudební kultury (6), 59.

V baladě vystupuje obvykle 3 a více postav. Jedinec je zde často nezaviněně nebo i vinou vlastního selhání konfrontován s vyšší mocí (např. osud, zákon, mravní řád, démon), vyniká tak blízkost života a smrti.⁸⁰ Postavy postrádají individuální rysy. Nejsou většinou nijak blíže charakterizovány, jsou tedy spíše obecného rázu.⁸¹ Jedná se nejčastěji o milence, členy rodiny, vojáky či zbojníky, v baladě fantastické také o nadpřirozené bytosti. Některé postavy mohou být také spojeny s charakteristickými činnostmi (např. děvče žnoucí travu, šohaj brodící koně).⁸² Typickou postavou balady je vševědoucí vypravěč, který stojí v pozadí děje. Jeho jazyk je úsporný a přímočarý. Objektivně popisuje průběh děje bez vedlejších popisných či reflexních motivů.

Epická balada byla svázána s nápěvem a byla určena pro soustředěný poslech. Přednášeli ji často zkušenější zpěvačky či zpěváci, kteří si byli schopni dlouhé texty zapamatovat (mohly mít i sto veršů). Ženy zpívaly častěji balady milostné, muži spíše balady s vojenskou tematikou. Zaznívaly nejčastěji v menší společnosti (například při společné práci, ale také při svatbě), kde byl soustředěný poslech možný.⁸³

České a moravské lidové baladě typicky chybí refrén. Je zhudebnována (podobně jako legenda) stroficky. Všechny sloky jsou zpívány na jediný nápěv, přičemž mohou nastávat drobné rytmické změny v závislosti na textu dalších slok.⁸⁴ Její hlavní strofické formy jsou sloka dvojveršová (8a8a nebo 6a6a) a čtyřveršová (6a6b6c6d).⁸⁵ Z jazykových prostředků využívá balada rým (především sdružený) a asonanci, různé principy opakování, přirovnání, metafory. Často zahrnuje různé konvenční incipity, například oslovení adresáta (Byla jedna, Poslyšte), dějové sloveso ve spojení s hlavní postavou (Oženil se Jura, Vdávala matička). Objevuje se také konvenční epiteton (například mladý voják, černé oči).⁸⁶

U nás se balady vyskytovaly ve větší míře na Moravě než v Čechách, jak vyplývá z jejich četnějších zápisů v moravských písňových sbírkách, a to především na severní Moravě, Lašsku, Slezsku a Slovácku.⁸⁷ Jen ve sbírce Františka Sušila Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými z roku 1860 se nachází 253 balad (tj. představují 10,7% ze všech písní ve sbírce).⁸⁸ Jedním z důvodů tohoto jevu může být odlišná folklorní tradice (typ vokální oproti

⁸⁰ Encyklopedie literárních druhů (20), 37.

⁸¹ Sirovátka (28), 24.

⁸² Encyklopedie literárních druhů (20), 39.

⁸³ Sirovátka (28), 11 – 12.

⁸⁴ Slovník české hudební kultury (6), 59.

⁸⁵ Sirovátka (28), 17.

⁸⁶ Encyklopedie literárních druhů (20), 39.

⁸⁷ Sirovátka (28), 25.

⁸⁸ podrobněji viz Sirovátka (28), s. 8-10.

typu instrumentálního).⁸⁹ Dalším z důvodů může být podle O. Sirovátky také odlišná taneční tradice v těchto krajích. Byly zde hojně rozšířené tance točivé, k nimž bylo možno využít i balady. Nebyla to ale jejich prvotní funkce, musely se pro potřebu tance upravovat či krátit.⁹⁰

O. Sirovátka poukazuje také na internacionální povahu většiny balad, jejichž paralely najdeme u různých evropských národů, ať už sousedních (Slovensko, Polsko, Německo), tak i vzdálenějších (Rusko, Maďarsko). Uvádí, že balada představuje „v lidové epice lákavé pole pro studium mezinárodního putování látek a motivů od národa k národu, z jedné země do druhé.“⁹¹

Na lidovou baladu navazuje později balada pololidová – kramářská. Již od konce 18. století se stávají populárními i balady umělé, tvořené podle vzoru lidové balady. Tematicky se přiklání spíše k baladě sociální.⁹² Příkladem může být balada F. L. Čelakovského Toman a lesní panna, tvorba K. J. Erbena, J. Nerudy, P. Bezruče, J. Wolkera a dalších spisovatelů této generace.

Od konce 18. století začínají skladatelé hojně zhudebňovat lidové i umělé baladické texty. Vznikají tak strofické i prokomponované písně a kantáty, ovšem i čistě instrumentální skladby baladického rázu. V německém jazykovém okruhu to byly především baladické písně, k jejichž významným autorům patří C. Loewe, F. Schubert, R. Schumann, J. Brahms nebo H. Wolf. V Čechách se těšila oblibě kromě baladické písně (O. Ostrčil: Osířelo dítě, V. Novák: Dvě balady op. 28) také balada sborová (P. Křížkovský: Utonulá, A. Dvořák: Milenka travička).

Skladatelé s oblibou zhudebňovali texty balad lidových (V. Novák: Dvě balady op. 19 a 23, J. Suk: Tři zpěvy op. 19, L. Vycpálek: Moravské ballady op. 12). Později se ke zpracování textů lidových balad vrací např. B. Martinů ve své kantátě Kytice (1937), kde zpracovává texty několika balad s odlišnou tematikou (vražda, rodinné vztahy, smrt), jež prokládá samostatnými orchestrálními čísly inspirovanými lidovou melodikou. L. Janáček lidové balady spíše upravoval, tj. pracoval i s jejich nápěvy (např. 26 balad lidových)⁹³.

Zhudebňovaly se i balady umělé, skladatele zajímaly především balady J. Nerudy (např. zmíněné Novákovy Balady op. 28) a samozřejmě sbírka Kytice K. J. Erbena. Balady z Kytice si oblíbil už Antonín Dvořák. S Erbenovu tvorbou se seznámil nejpozději v roce 1871, kdy

⁸⁹ Podrobněji viz Pecháček (18), 18 (zpracování podle R. Smetany).

⁹⁰ Sirovátka (28), 16.

⁹¹ Sirovátka (29), 31.

⁹² Slovník literární teorie (21), 205.

⁹³ Podrobněji viz Slovník české hudební kultury (6), 27.

zhudebnil jeho baladu Sirotkovo lůžko, která je nejrozsáhlejším dílem Dvořákovy písňové tvorby. V roce 1884 pak napsal kantátu Svatební košile na text z Kytice. Jedná se o zpracování jediné balady v rámci celovečerního díla pro sólisty, sbor a orchestr. Stejnou baladu později zpracoval také V. Novák. Další části z Kytice, konkrétně balady Vodník, Polednice, Holoubek, Zlatý kolovrat (všechny 1896), Dvořák zpracoval v podobě symfonické básně. Další způsob zhudebnění balady představuje O. Ostrčil, který zpracoval jako melodram Baladu českou J. Nerudy⁹⁴.

⁹⁴ Slovník české hudební kultury (6), 58-59.

4. Balady na slova lidové poezie moravské V. Nováka

Vítězslav Novák poznal v roce 1896 díky příteli Rudolfu Reissigovi moravský venkov. Podnikl svou první cestu na Valašsko – do Velkých Karlovic.⁹⁵ V následujících letech navštěvoval Moravu (později i Slovensko) pravidelně a inspiroval se místním živým folklorem. Lidové písně zkoumal a analyzoval, Novákovy analýzy písní jsou dnes uloženy v Českém muzeu hudby. Podrobil systematickému studiu také nejvýznamnější sbírky lidových písní (sbírky s Novákovými poznámkami jsou uloženy v Městském muzeu v Kamenici nad Lipou) a postupně zakomponoval prvky těchto písní do svého kompozičního jazyka. Nalezl tak specifický obsah pro svou tvorbu.⁹⁶

Novák začal tvořit díla na slova lidové poezie v roce 1897. Jako první to byly Písničky na slova lidové poezie moravské, I. řada op. 16, později přibyly ještě další dvě řady (op. 17 a op. 21).⁹⁷ Kompozici balad na lidové texty započal v roce 1898 opusem 19, který zahrnuje balady Ranoša a Zakletá dcera. Na ně navázal o dva roky později dvojicí balad op. 23 Vražedný milý a Nešťasná vojna. Oba opusy spojuje žánr i styl zpracování, ovšem tematicky na sebe nenavazují, nejedná se o cyklus.⁹⁸ Formálně bychom tato Nováková díla mohli označit za sborové balady na lidový text. Označení kantáta, tak jak ho používá J. Smolka⁹⁹ nebo Slovník české hudební kultury,¹⁰⁰ se v tomto případě jeví jako nepřesné.

Hudební zpracování je založeno na prudkých výrazových kontrastech. Jednotlivé nálady a scény jsou uzavřené a statické, stavěny proti sobě působí dramaticky.¹⁰¹ Novák se inspiroval lidovou písní, ovšem v žádné z balad necituje přímo lidové téma. Jsou to různé prvky rytmické, melodické i harmonické, které odkazují na moravský folklor. Skladatel využívá také imitační a kontrapunktické techniky, zvukomalby a chromatických modulací.

Oba opusy 19 i 23 byly původně psány pro smíšený pěvecký sbor a čtyřruční klavír. Později byly instrumentovány pro symfonický orchestr (op. 19 v letech 1898 – 1899). Tato instrumentace, jak již bylo zmíněno, byla hodnocena například Z. Nejedlým nebo V. Léblem jako slabší než verze původní. V. Lébl uvádí, že se „orchestrální doprovod vzdaluje střídmosti doprovodu klavírního.“¹⁰²

⁹⁵ Lébl (14), 56.

⁹⁶ Nejedlý (17), 3.

⁹⁷ Tematický katalog (25), 505.

⁹⁸ Smolka (30), 151.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Slovník české hudební kultury (36), 423.

¹⁰¹ Nejedlý (17), 56.

¹⁰² Lébl (14), 76.

Novák využil pro své balady lidové texty zapsané ve sbírkách předních sběratelů moravské lidové poezie, jako byl František Sušil a František Bartoš. Melodie těchto písní však nepřevzal, nesnažil se o vytvoření „úpravy lidové písně“. Díky znalostem moravské lidové písně dokázal pracovat, často imitačně a kontrapunkticky, s typickými melodickými, harmonickými i rytmickými prvky moravských písní a tvůrčím způsobem tak vytvářel celky, které mají „folklorní nádech“, ale nejsou citací.¹⁰³

V Baladách, jakož to v epickém žánru, má stěžejní úlohu vyprávění. Přednáší ho většinou celý sbor. Promluvy postav ztvárňuje jeden sborový hlas nebo část sboru, která svou výškou a barvou odpovídá povaze postavy či jejímu momentálnímu rozpoložení. Tak rozrušenou Ranošu ztvárňuje soprán ve *fortissimu* a vyšší poloze, naopak zakletou dceru z druhé balady, která je již smířena se svým osudem, představuje nižší poloha altu v pomalejším tempu. Vše se odehrává, tak jako v typické baladě, velmi stručně, bez zbytečných detailů. Doprovod, ať už klavírní či orchestrální, dokresluje atmosféru jednotlivých scén. Je ale také nositelem zvrátů a propojuje jednotlivé scény. Můžeme v něm objevit prudké kontrasty, některé typické folklorní prvky a zvukomalbu (například napodobení lidové muziky).

4. 1 Balada Ranoša

Ranoša je v rámci Balad na slova lidové poezie moravské první, zároveň ale také neznámější a nejuváděnější skladbou. Na svých koncertech ji (v klavírní verzi) s oblibou uvádějí především amatérské sbory. Bývá interpretována po boku balady Zakletá dcera, uvádí se ale jako jediná i samostatně (např. na LP Supraphon z roku 1981). Zařazuje se proto po bok skladeb vytvořených s ohledem na možnost interpretace širokým okruhem hudebníků, aniž by přitom slevily ze své umělecké kvality.¹⁰⁴ O oblibě svědčí i několik nahrávek, které vytvořila přední česká profesionální tělesa.¹⁰⁵

Celý opus 19 je dedikován Karlu Knittlovi, který byl Novákovým profesorem na konzervatoři. Provedení balady Ranoša trvá přibližně 4,30 - 5 minut. Klavírní verze měla premiéru 27. 11. 1898 v Rudolfinu. Koncert pořádal Klubu mladých Praha, zpíval Chrámový sbor svatojiřský a ke klavíru usedl sám skladatel a Bedřich Křídlo. Dirigentem byl František Picka. Premiéra orchestrální verze se konala 19. 11. 1899 v Brně, účinkoval Filharmonický spolek Beseda brněnská a dirigoval Rudolf Reissig.¹⁰⁶ Byl to Reissigův vůbec první koncert

¹⁰³ Smolka (30), 151.

¹⁰⁴ Lébl (13).

¹⁰⁵ Srov. výše s. 22.

¹⁰⁶ Lébl (14), 392.

jako dirigenta Besedy. Během svého působení uváděl Novákova díla na koncertech pravidelně a pomáhal tak utvářet „novákovský kult“ na Moravě. V této činnosti pak pokračoval Břetislav Bakala (dirigent Symfonického orchestru Brněnského rozhlasu). V Praze orchestrální verzi provedl poprvé Akademický orchestr pod vedením dirigenta Bohumila Vendlera 7. 3. 1902. Úprava Balad pro smyčcový orchestr zazněla poprvé 6. 12. 1899 v Pardubicích.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Tematický katalog (25), 125.

5. Textová stránka balady

Ranoša je první Novákovou baladou na lidový text. Jedná se o baladu milostnou, hlavním tématem je krutý osud dvou milenců. Odehrává se v blíže neručeném prostředí, první scéna v domě dívky Ranoši, druhá scéna na břehu (zřejmě řeky). V baladě vystupuje několik postav: vypravěč, Ranoša, rybáři (není jasné, kolik jich je) a mrtvý milenec. Jedná se o postavy spíše obecného rázu, postrádají individuální rysy.

Balada má devět slok. Je v ní použita tříslabičná sestupná stopa, pravidelně se střídají jedna přízvučná a dvě nepřízvučné slabiky, tedy mluvíme o daktylu. Využívá sdružený rým (*abcb*). Jedná se o typ vokální balady (někdy také nazývané východní či moravská), má netaneční, spíše táhlý charakter.¹⁰⁸

Děj balady začíná popisem zlého snu dívky Ranoši, ve kterém se její milý Jaša utopil. Hned po probuzení ve strachu běží na břeh (zřejmě řeky, v polských verzích se někdy objevuje moře) a ptá se rybářů, zda Jašu neviděli. Ti odvětví, že viděli: plul po hladině probodnutý mečem. Ranoša je prosí, aby Jašu vytáhli z vody, sama vydobije meč z boku milého a na místě se probodne. Jako v typické baladě se děj soustřeďuje do rychlého sledu událostí, kde není prostor pro detaily ani žádnou reflexi (např. když Ranoša reaguje na zprávu o smrti věčným: „Rybáři, na čluny sedajte“).

Hlavním motivem je láska jako nejdůležitější a esenciální cit, bez kterého nemá smysl žít. Ranoša miluje svého Jaša tolik, že jeho smrt vycítí ještě dříve, než ho spatří utonulého. Poté ani chvíli neváhá a umírá ranou stejného meče, který zabil jejího milence. Po tragickém vrcholu nenásleduje žádné politování nad ztraceným životem mladé dívky, ale obdivné: „Pohlédněte lidé, jak ho milovala“, obdiv k síle její lásky. Závěr v Sušilově zápisu obsahuje ještě povzdechnutí: „Bože můj, koho jsem milovala, ten už nežije.“ Povzdech Ranoši, která je v té chvíli již mrtvá, je zřejmě spíše alegorický. V žádné jiné verzi se tato poslední sloka ale nevyskytuje. Je tedy možné, že byla k písni připojena Sušilem nebo některým lidovým zpěvákem až dodatečně v Čechách. Novák tuto sloku ve svém zpracování vynechal. Jedním z důvodů by mohla být přítomnost náboženského motivu. Jako pravděpodobnější se ale zdá, že Novák už pracoval s verzí, kde tato sloka chyběla.

¹⁰⁸ Dějiny české literatury (9), 479.

5. 1 Textová předloha

V následující podkapitole se budu zabývat tím, odkud Novák čerpal lidový text pro svou Baladu č. 1 op. 19 a odkud původní text vlastně pochází, kde se vyskytoval.

V. Lébl uvádí, že: „již koncem roku 1896 si Novák opatřil nejdůležitější písňové sbírky a podrobil je systematickému studiu.¹⁰⁹“ Studoval formu moravských lidových písní, vybíral si z nich typické obraty a prvky („moravismy“¹¹⁰), modulace, neobvyklé rytmy apod. Podle Lébla si nejvíce cenil sbírku F. Sušila, méně pak sbírky Bartošovy.

Podle B. Bartoše¹¹¹ měl Novák k dispozici tyto sbírky lidové poezie: Valašské národní písně-říkadla s nápěvy do textu vřaděnými (E. Peck), Nové národní písně moravské s nápěvy do textu vřaděnými (F. Bartoš), Sto lidových písní československých (F. Bartoš), Kytice z národních písní moravských (F. Bartoš, L. Janáček), České národní písně a tance (Č. Holas), Moravské národní písně (F. Sušil), Národ v písní (J. Seidl), Českomoravský zpěvník 500 nejoblíbenějších písní (E. R. Turnovský). Dále pak pod výčet přidává ještě několik méně významných sbírek: Nové dítě vlasti (J. Mašek), Národní zpěvník (A. Ručka), Písně naší domoviny (K. Slavíček) a písně, které sebrali Kubeša a Poláček.

Pramenný podklad v tomto ohledu poskytují také studie L. Peřinové, které se zabývají Novákovou pozůstalostí uloženou v Muzeu v Kamenici nad Lipou.¹¹² Autorka uvádí, že se ve 2. vitrině nachází „Novákovy knihy – Sušilova a Bartošova sbírka lid. písní s N. poznámkami. Počet kusů: 2.“¹¹³ Zjistila jsem, že se jedná o *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými* Františka Sušila a Bartošovu *Kytici lidových písní*.

Balada Ranoša se nachází právě ve sbírkách F. Sušila a F. Bartoše, ostatní sbírky zmíněné B. Bartošem podobnou píseň neobsahují. V následující části práce se tedy budu zabývat zápisy těchto dvou významných folkloristů, porovnáám jednotlivé verze a pokusím se zjistit, s kterou verzí pracoval Vítězslav Novák. Co se týče rukopisných poznámek ve sbírkách, které zmiňuje Peřinová, u balady Ranoša bohužel Novák žádné nemá. Její nadpis je ovšem tužkou označený (zatržený). To může sloužit jako doklad toho, že skladatel tento zápis znal a považoval ho za hodný pozornosti.

¹⁰⁹ Lébl (14), 62.

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ Bartoš (1), 17-19.

¹¹² Peřinová (19), 5-6.

¹¹³ Peřinová (19), 6.

5.1.1 Zápis balady Ranoša v Sušilových sbírkách

F. Sušil¹¹⁴ zapsal Ranošu postupně do dvou svých sbírek, přičemž druhá verze zápisu prošla textovými úpravami. První verze vyšla v Sušilově sběratelské prvotině, sbírce Moravské národní písně¹¹⁵ z roku 1835. Sbíрка obsahuje nápěvy ve zvláštní příloze s jednoduchou harmonizací, u písní není uvedeno místo sběru. Druhý zápis nalezneme v poslední, definitivní sbírce (a vrcholu Sušilovy sběratelské činnosti) Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými¹¹⁶ z roku 1860. Jak již název napovídá, tato sbírka obsahuje (neharmonizované) nápěvy přímo v textu, u většiny písní uvádí původ nebo místo sběru a celkově je svým obsahem i formou nejvýznamnější ze Sušilových sbírek. Ve sbírce se nachází 253 balad (tj. představují 10,7% ze všech písní ve sbírce).¹¹⁷ Patří k nim i Ranoša.

Sušil přistupoval k písním ještě v romantickém duchu.¹¹⁸ Václavek a Smetana analyzovali jeho zápisy při přípravě kritického vydání sbírky a došli k zjištění, že „Sušil z rozličných variantů písně skládal výsledný text ideově i esteticky nejlepší.“¹¹⁹ Projevuje se to mimo jiné v problému nářečí zápisů, kdy se v jedné písní vyskytují často výrazy z několika různých nářečí, tak jak byly dány dohromady z různých znění.¹²⁰ Tutéž metodu (skládání různých verzí) zřejmě uplatňoval i při zápisech melodií.

Při porovnávání textů z obou Sušilových zápisů¹²¹ je nutno podotknout, že český jazyk procházel v době Sušilovy činnosti důležitou fází vývoje. Obrozenecké snahy o vznik spisovné češtiny a celkový rozvoj českého jazyka v první polovině 19. století se promítly i do textů písní v novější sbírce. Ty jsou, oproti zápisům textů z roku 1835, již mnohem bližší moderní české ortografii. Nápadné je například potlačení „w“, které bylo oficiálně nahrazeno „v“ v roce 1849.¹²² Stejně tak se od roku 1842 přestalo používat písmeno „g“ ve slovech, kde bylo vyslovováno jako „j“¹²³ (gak=jak).

V tomto ohledu je také třeba si povšimnout zápisu názvu písně. Ve starší verzi je v titulu ještě použito spřežky „ſ“ a „ſſ“ nahrazující písmena „s“ a „š“ („Neſſčafná Ranoſſa“). V tisku

¹¹⁴ František Sušil (1804 - 1868) byl moravský kněz, teolog, překladatel, básník a folklorista; Vetterl (39), 647.

¹¹⁵ SUŠIL, František. *Moravské národní písně*. Brno: Tiskem a nákl. Jozefa Jirího Trasslera, 1835, s. 11-12.

¹¹⁶ SUŠIL, František. *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. 3. vyd. Bedřich Václavek, Robert Smetana (ed.). Praha: Čin, 1941, s. 186; 1. vydání, Brno 1860.

¹¹⁷ podrobněji viz Sirovátka (28), s. 8-10.

¹¹⁸ Václavek, Smetana (37), 234.

¹¹⁹ Václavek, Smetana (37), 240.

¹²⁰ Václavek, Smetana (37), 253.

¹²¹ Viz příloha č. 1 a č. 2.

¹²² Svobodová (31).

¹²³ tamtéž.

této sbírky byla použita ještě fraktura, starší typ tiskacího písma,¹²⁴ který se ve sbírce z roku 1835 objevil již jen v nadpisech. Vydání z roku 1860 tento typ písma už nevyužívá vůbec, fraktura byla v té době v tisku již plně nahrazena antikvou.¹²⁵ Ta spřežky v češtině potlačila.

Kromě změny hláskování slov, můžeme pozorovat v novější verzi i změny celých výrazů. Jako nejnápadnější příklad mohu uvést sloveso „milovat“, které se ve starší verzi vyskytuje ve tvaru „lúbit“. V novější verzi je tento výraz nahrazen slovem „milovat“, ovšem v poslední sloce se objevuje ve tvaru „kochat“. Toto sloveso pochází zřejmě z polštiny (kochać = milovat) a může tudíž poukazovat na možný polský původ textu.

5.1.2 Zápis balady ve sbírkách F. Bartoše

Ač V. Lébl uvádí, že Vítězslav Novák čerpal při kompozici Balad ze sbírky F. Sušila¹²⁶, nabízí se k uvážení, zda nepracoval ještě s jiným zdrojem. Použitý text se totiž úplně neshoduje se Sušilovým zápisem. Nejpatrnější je vynechání poslední sloky (Bože můj...), v které si Ranoša posteskuje Bohu, že její milovaný již nežije. Novák ji mohl vynechat z určitých osobních důvodů (např. nechtěl do balady zakomponovávat náboženský prvek), mohl ji vynechat také kvůli smysluplnosti děje. V momentě, kdy si Ranoša posteskuje, že už nemá milého, je totiž už sama již po smrti. Je ale velmi pravděpodobné, že zde Novák čerpal z pramene, ve kterém už zmíněná sloka chybí.

Zápis balady Ranoša se nachází také ve folkloristických pracích F. Bartoše,¹²⁷ který ji od Sušila převzal. Konkrétně ji nalezneme v kapesním zpěvníku (výboru z lidových sbírek) *Kytice lidových písní*¹²⁸ (ve starších vydáních pod názvem *Kytice z národních písní moravských*) a ve studii *Sto lidových písní československých s rozbory a výklady*.¹²⁹ Poslední zmiňovaná vyšla až po premiéře Balad op. 19, tudíž z ní Novák text čerpat nemohl. *Kytice* ale vyšla poprvé již v roce 1890, navíc ji měl Novák ve své knihovně.

Kytice obsahuje výběr moravských písní z různých sbírek, kritériem pro výběr byla estetická hodnota, tak jak ji vnímal Bartoš.¹³⁰ Důležitý byl pro něj jazyk písní, jehož studiem se intenzivně zabýval. Vydavatelé 4. vydání *Kytice* (1953) A. Gregor a B. Štědroň v předmluvě uvádí: „Bartoš v duchu svých některých názorů o jazyce, které dnešní jazykověda po právu

¹²⁴ Šercl (32), 437, 446.

¹²⁵ Krč (11).

¹²⁶ Lébl (14), 62.

¹²⁷ František Bartoš (1837 – 1906) byl český jazykovědec, etnograf a folklorista. Významné jsou jeho studie moravských nářečí a sbírky moravských lidových písní, kde navázal na práce Františka Sušila; Bičan (2).

¹²⁸ BARTOŠ, František, Leoš JANÁČEK. *Kytice lidových písní*. (Revidovali Alois Gregor a Bohumír Štědroň.) 4. zveřejněné vyd. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1953, s. 120; 1. vyd. Telč, 1890.

¹²⁹ BARTOŠ, František. *Sto lidových písní československých s rozbory a výklady*. Praha: J. Otto, 1903, s. 46.

¹³⁰ podrobněji viz předmluva ke *Kytici lidových písní* (2).

nepokládá za správné, zasahuje poněkud násilně do jazyka.“¹³¹ Sám Bartoš specifikuje v předmluvě ke studii Sto lidových písní československých s rozbory a výklady některé své poznatky ohledně nářečí v písňových zápisech obsažených v tomto výboru.¹³² Podle těchto poznatků zařazuje písně k jednotlivým nářečím. V důsledku toho pak jazyk písně „opravuje“ podle pravidel toho kterého nářečí.

I píseň Ranoša prošla Bartošovou jazykovou úpravou¹³³. Zařadil ji do skupiny nářečí lašských a podle následujících zásad její text „opravil“ (i když sám uvádí, že píseň převzal ze Sušilovy sbírky): „V nářečím lašském jest a) přízvuk na předposlední slabice, b) všechny slabiky jsou krátké, c) slabiky de, te, ne změkčují se v dě, tě, ně (srov. čís. 15, 39, 50, 54, 95).“¹³⁴ Píseň číslo 15 je právě Ranoša.

Text balady, který využil pro svou kompozici Vítězslav Novák, se téměř shoduje s textem Bartošovým.¹³⁵ Je tedy nanejvýš pravděpodobné, že Novák pracoval spíše s verzí zapsanou Bartošem, i když Sušilovu nepochybně viděl také (má ji ve svém vydání označenou tužkou).

5.2 Původ balady

Podle studie O. Sirovátky patří Ranoša k baladám, které se u nás vyskytovaly na východním pomezí Moravy (v Těšínsku, Lašsku, Valašsku a Slovácku). Tyto balady nejsou přitom většinou omezeny pouze na jedno území, nalzáme jejich paralely v jiných krajích a často i za hranicemi, nejčastěji na Slovensku, v Maďarsku, na Ukrajině a u východních a jižních Slovanů.¹³⁶

Při pátrání po jejím původu můžeme začít u zápisu ve sbírce F. Sušila. U naprosté většiny písní uvádí místo sběru nebo alespoň kraj, z kterého podle něj pochází. Ranoša tvoří v tomto případě výjimku, protože u ní žádnou takovou informaci nenajdeme. Sušil ve sbírce z roku 1860 uvádí pouze odkaz na čtyři písňové sbírky, s nimiž zřejmě svou verzí porovnával. Odkazy na jiné sbírky sice nalezneme i u jiných písní, ovšem bývají doplněny právě o místo, kde píseň zapsal Sušil. V tomto případě se tedy nabízí i možnost, že píseň v této podobě od

¹³¹ Bartoš, Janáček (2), 10.

¹³² Bartoš (1), 10.

¹³³ Viz Příloha č. 3.

¹³⁴ Bartoš (1), 11.

¹³⁵ Porovnej příloha č. 2 a č. 3.

¹³⁶ Sirovátka (28), 22.

„lidového zpěváka“ ani sám neslyšel. Je také známo, že Sušil využíval pomocníky, kteří písně sbírali a pak mu je posílali.¹³⁷ Možná i tato píseň pochází od jiného sběratele...

První z odkazovaných sbírek je *Piesni ludu Białochrobotów, Mazurów i Rusi znad Bugu*¹³⁸ K. W. Wójcického¹³⁹. Shromažďuje písně z kraje kolem řeky Bug, tj. dnešního jihovýchodního Polska a severozápadní Ukrajiny. Tomuto území může z velké části odpovídat také označení Halič, které využívají některé další odkazované sbírky (viz níže). Autor uvádí v podtitulu: „(...) z dołączeniem odpowiednich pieśni ruskich, serbskich, czeskich i słowiańskich.“ Je tedy patrné, že si autor uvědomoval, že písně často putovaly a nebyly omezeny na určitá území. Ani jazyk pro ně nebyl bariérou, takže se náměty a texty mohly přes přechodná nářečí volně mísit.

Je zde zapsána píseň s titulem Sen¹⁴⁰, místně zařazená jako „z Lubelskiego“, což odkazuje na kraj kolem města Lublin ve východním Polsku. Text písně je v prvních verších nápadně podobný námi zkoumanému, ovšem od třetí sloky se děj již ubírá jiným směrem. Dívka se hned po probuzení ze zlého snu vrhá z mostu, aniž by věděla, že její milý ve skutečnosti neutonul. Tak balada končí tragickou smrtí se závěrečným „ponaučením“, které už se opět podobá tomu v „Sušilově verzi“. V baladě nevystupuje Ranoša, ale Kasienka, jméno jejího milého zůstává stejné, pouze v polském přepisu jako Jasio.¹⁴¹

Dalším uvedeným zdrojem je sbírka J. Kollára *Národné spievanky*.¹⁴² Sušil v poznámce uvádí odkaz na první díl této sbírky, kde se ovšem žádná píseň alespoň přibližně podobná Ranoše nenachází. Jediná píseň, která by mohla být onou odkazovanou písní, se nachází v druhém dílu pod číslem 33. O podobnosti můžeme ale mluvit jen v případě první sloky. Dívce se v ní zdá sen, že její milý utonul, když brodil koně. Dále se však děj rozvíjí jiným směrem, dívka mu vyčítá nevěru a promlouvá s ním. Zajímavé je, že se zde nevyskytují žádná jména postav, všechny totiž vystupují v přímé řeči. Nemůžeme tak určit bližší podobnost s písní Ranoša. Text také využívá jiný typ verše než námi zkoumaný.

¹³⁷ Václavek, Smetana (37), 237.

¹³⁸ WÓJCICKI, Kazimierz Władysław. *Piesni ludu Białochrobotów, Mazurów i Rusi z nad Bugu I*. Warsaw: Drukarna Piotra Baryckiego, 1836, s. 66.

¹³⁹ Kazimierz Władysław Wojcicki (1807–1879) byl polský spisovatel, folklorista, historik a editor. Působil ve Varšavě a část života také v Haliči. Sbíral lidová vyprávění a písně, které údajně romanticky stylizoval; Štěpán (34), 516.

¹⁴⁰ Viz Příloha č. 4.

¹⁴¹ Jedná se o typická polská jména, Kasia jako zkrácená verze jména Katarzyna, Jasio jako varianta jména Jan.

¹⁴² KOLLÁR, Jan. *Národné spievanky*, 2. díl. Bratislava: SVKL, 1834.; online verze KOLLÁR, Ján: *Národné spievanky – Index piesní*. Zlatý fond denníka SME 2009, [cit. 30. 8. 2015]. Dostupné z: http://zlatyfond.sme.sk/dielo/1098/Kollar_Narodne-spievanky-Index-piesni.

Jako třetí zdroj je uvedena sbírka *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*¹⁴³ W. Zaleského¹⁴⁴. Jak název napovídá, sbírka shromažďuje polské i rusínské písně obyvatel Haliče – historického území nacházejícího se na jihovýchodě dnešního Polska a z větší části v dnešní Ukrajině. Území zahrnovalo částečně i kraj Lublinský, v kterém baladu zapsal Wójcicky (viz výše).

V této sbírce lze nalézt dvě písně, které mají společné rysy s písní Ranoša¹⁴⁵. Obě jsou zapsány v oddíle písní milostných bez bližšího určení původu a bez nápěvu. První píseň odpovídá většinou svého textu námi zkoumané, obsahuje navíc i verše s přírodními motivy. Druhá je kratší verze písně o sebevraždě dívky s přidaným alegorickým motivem v první sloce. Hlavní postava má tentokrát jméno Marysia, ve druhé písni je označena obecně jako „dívka“. Mužská postava je stejně jako v předešlých Jasio.

Jako poslední zdroj Sušil uvádí *Pieśni ludu polskiego w Galicji*¹⁴⁶ P. Żegoty.¹⁴⁷ Sbírká se opět soustředí na kraj Halič. Píseň je zde zařazena do oddílu balad. Vystupuje v ní Kasieńka (také verze jména Kasia) a Jasio. Jedná se ale spíše o incipit. Zajímavé je, že autor uvádí v poznámce, že existuje i podobná česká píseň. Ta už je námi zkoumané verzi velmi blízká a může být tedy přímým předchůdcem verze Sušilovy.¹⁴⁸ Ani v této verzi se jméno hlavní postavy neshoduje se Sušilovou verzí. Marusa a Janko, jako verze jmen Marie a Jan, by byly ale pro české prostředí rozhodně typičtější, než Ranoša a Jasio (polské).

Všechny sbírky uvedené F. Sušilem pochází z 30. let 19. století. Sběratelé v tomto období pracovali s lidovou písní ještě romantickým způsobem. O dvacet let později vydal své obsáhlé zápisy i významný polský folklorista O. Kolberg,¹⁴⁹ který už důsledně uvádí místa sběru a snaží se o autentické zápisy. Ani jemu tato balada neunikla a ve sbírce *Pieśni ludu polskiego*¹⁵⁰ ji zapsal dokonce v 17 verzích. U každého zápisu je uvedeno přesné místo sběru a výskytu písně. Podle těchto informací můžeme zjistit, že se píseň rozšířila po celém Polsku. V různých krajích měla různou podobu, v textech se liší jména postav, v některých verzích přibývají sloky, které ještě stupňují tragédii a přidávají smrt dítěte milenců. Základní dějové

¹⁴³ ZALESKI, Waclaw. *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*. Lwów: Nakładem F. Pillera, 1833, s. 281,461.

¹⁴⁴ Waclaw Michał Zaleski (1799 Olesko –1849 Vídeň), vystupující pod pseudonym Waclaw z Oleska, byl polský spisovatel a folklorista. Působil v Haliči a publikoval v národopisném časopise ve Lvově; Jechová (10), 440.

¹⁴⁵ Viz Příloha č. 5.

¹⁴⁶ ŻEGOTA, Pauli. *Pieśni ludu polskiego w Galicji*. Lwów: Nakładem Kajetana Jabłońskiego, 1838, s. 94-95.

¹⁴⁷ Pauli Żegota (1814 Nowy Sącz – 1895 Krakov) byl polský historik, etnograf; Jechová (10), 441.

¹⁴⁸ Porovnej Příloha č. 6.

¹⁴⁹ Oskar Kolberg (1814 Przysucha – 1890 Krakov) položil základy moderní polské folkloristice. Je autorem obsáhlých sbírek lidových textů a písní, které nebyly dosud překonány; Madecki (16), 244.

¹⁵⁰ KOLBERG, Oskar. *Pieśni ludu polskiego*. Warszawa: nakładem J. Jaworskiego, 1857, s. 133 - 143.

schéma i struktura verše je však zachována, tudíž není pochyb, že všechny verze mají společný původ. Text se do Čech mohl dostat přes Krakov, jeho česká podoba se nejvíce blíží Kolbergově verzi 9a „od Krakowa“ a 9c „od Kent i Zywca.“¹⁵¹

Unikátní je, že Kolberg zapsal společně s různými podobami textu i nápěvy, které ve starších sbírkách chyběly¹⁵². Melodie se navzájem liší, mají však společné rysy poukazující na stejný původ. Ani jedna se však nepodobá zápisu F. Sušila. Je tedy otázkou, jak a kde tato odlišná melodie vznikla.

Kolberg se odkazuje na jiné polské sbírky, především na již zmíněné. Mezi dalšími je to *Pieśni ludu krakowskiego*¹⁵³ J. Konopky, která zaznamenává krakovskou verzi balady. O dvacet let později ji zapisuje také J. Roger ve sbírce *Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku*.¹⁵⁴ Píseň se tedy zpívala i v Horním Slezsku, jehož území už můžeme označit jako „česko-polské“.

Balada Ranoša tedy pochází z Polska, konkrétně pravděpodobně z Haliče (východní Polsko – severozápadní Ukrajina). Píseň byla zřejmě velmi známá, zachovala se v mnoha verzích. Jak již bylo řečeno, balady a jejich náměty často putovaly a překonávaly i jazykové hranice.¹⁵⁵ V tom Ranoša není výjimkou. Dostala se z Haliče pravděpodobně přes Krakov až do Slezska. Je možné, že při překladu do češtiny vzniklo více verzí, které používají různá jména postav (zápis P. Żegoty: Marusa a Janko, zápis F. Sušila: Ranoša a Jasio). Nápěv písně, tak jak ho zapsal F. Sušil, se však polským nepodobá. Je tedy možné, že k nám doputoval pouze text, na který u nás vznikla nová melodie.

Zajímavé je použití jména Ranoša, které se v jiných písních (pokud je autorce tohoto textu známo) neobjevuje. Při pátrání po jeho významu a výskytu v Čechách bylo zjištěno, že zde existuje i dnes jako příjmení (Ranoš - Ranošová). Vyskytuje se ojediněle, a to ve Slezsku, v regionech u polské hranice.¹⁵⁶ To by mohlo korespondovat i s místem výskytu balady Ranoša, která se k nám podle dostupných informací mohla dostat právě z Polska.

¹⁵¹ Živec: město vzdálené již jen 30 km od Třince v ČR.

¹⁵² Porovnej Příloha č. 7.

¹⁵³ KONOPKA, Józef. *Pieśni ludu krakowskiego*. Krakow: nakladem Józefa Czecha, 1840, s. 122.

¹⁵⁴ ROGER, Juliusz. *Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku*. Wrocław: H. Skutech. (Dawniej Schletter), 1863, s. 230.

¹⁵⁵ Sirovátka (28), 25.

¹⁵⁶ Četnost jmen a příjmení. *Ministerstvo vnitra České republiky* [online]. 2015 [cit. 2015-09-02]. Dostupné z: <http://www.mvcr.cz/clanek/cetnost-jmen-a-prijmeni-722752.aspx?q=Y2hudW09MQ%3D%3D>.

Samotný výraz můžeme najít v dobovém Česko-německém slovníku zvláště grammaticko-fraseologickém¹⁵⁷ F. Š. Kotta,¹⁵⁸ a to hned na několika místech. V hesle „Ranoša“ je uvedeno, že označuje „krávu velmi červenou,¹⁵⁹“ jako synonyma jsou uvedeny výrazy „Ranula“ a „Ranuša“. Slovo se v Čechách tedy vyskytovalo. Druhé heslo odkazuje přímo na Ranošu ze Sušilova zápis: „Ranoša, dle Káča. Skočila R. s brehu vysokého. Sš. P. 186.¹⁶⁰“ Odkazuje na stranu 186 Sušilovy sbírky z roku 1860, kde se zápis nachází. Píseň byla tedy v Čechách pravděpodobně známá.

¹⁵⁷ Kott (4), 25, 373, 720, 558.

¹⁵⁸ František Štěpán Kott (1825-1915) byl český lingvista a lexikograf. Uvedený slovník je jeho nejvýznamnějším dílem. Shromáždil v něm mnoho českých frazeologických obrátů, lidových a nářečních výrazů, synonym a německých ekvivalentů; Bičan (3).

¹⁵⁹ Kott (4), 558.

¹⁶⁰ Kott (4), dodatky, 25.

6. Hudební zpracování balady

Nápěv balady Ranoša byl v Čechách zaznamenán F. Sušilem a F. Bartošem, který melodii od Sušila převzal. V Novákově hudebním zpracování není patrná inspirace lidovým nápěvem, skladatel se inspiroval spíše lidovou melodií obecně. Přesto zde uvádím krátkou analýzu lidových hudebních zápisů, které pomohou dotvořit celkový obraz o baladě Ranoša.

6.1 Zápis Ranoši v Sušilově sbírce

F. Sušil zapsal nápěv ve své sbírce z roku 1860 v tónině g moll na ploše deseti taktů. Jelikož je metrum textu třídobé, i všechny zápisy jeho nápěvu využívají třídobé metrum, zde konkrétně takt tříčtvrt'ový. Píseň je strofická, má rozsah malé nony a můžeme ji rozdělit na 2 symetrické periody. První perioda *a* zahrnuje takty 1-4 a je uvnitř členěná na dvě dvojtaktí, předvětí (takt 1-2) a závětí (takt 3-4). Druhá perioda *b* je o dva takty delší než perioda *a*, obsahuje takty 5-10. Je členěná na třítaktové předvětí (takt 5-7) a stejně dlouhé závětí (takt 8-10). Jedná se o tedy o malou písňovou formu se schématem *a, b*. Obě periody jsou vystavěny směrem k melodickému vrcholu (tón es^2 v taktu 3 a 8).

V melodii se vyskytuje několik chromatických tónů, zvýšený sedmý stupeň (tón *fis*) a zvýšený čtvrtý stupeň (tón *cis*). Nápěv tedy kombinuje tóninu g moll harmonickou a g moll cikánskou. V klesajícím melodickém postupu je tón *cis* potlačen odrážkou, melodie tedy dál pokračuje již jen v harmonické moll.

Koruny a půlové noty na konci taktů poukazují na volnější, táhlý rytmus písně. Rytmičky je spíše jednodušší, obsahuje pouze čtvrt'ové a půlové hodnoty. V třídobém taktu je důraz na první době, čemuž odpovídá i rozložení textu písně.

183. Ranoše

Zda - lo se Ra - no - ši na lo - ži le - žu - cej že Ja -
ša u - to - nul po vo - dzě ply - nu ci.

Příklad 1, zápis v Sušilově sbírce z roku 1860 (identický je zápis F. Bartoše)

6.2 Zápis Ranoši v Kolbergově sbírce

Jak již bylo řečeno, O. Kolberg uvádí ve své sbírce celkem 17 verzí zkoumané písně, z toho 15 verzí i s nápěvem.¹⁶¹ Pro účely této práce bude brán v úvahu nápěv 9a („od Krakowa“) a 9c („od Kent i Żywca“). U obou těchto zápisů uvádí Kolberg odkazy na stejné sbírky, na které odkazuje i Sušil. Navíc místo zápisu je nejbližze české hranici ze všech uvedených.

Nápěvy 9a i 9c jsou zapsány v F dur, zahrnují plochu 8 tříčtvrtěových taktů. Jedná se opět o strofickou, malou písňovou formu se schématem *a, b*. Obě periody jsou symetricky členěny na dvoutaktová předvětí a dvoutaktová závětí. Melodie je diatonická, neobsahuje žádné posuvky. Melodický vrchol se nachází v polovině třetího taktu, následně melodie postupně klesá až do závěrečné tóniky *f*. Rytmicky jsou složitější než zápis Sušilův, obsahují kromě půlových a čtvrtěových hodnot i noty osminové a šestnáctinové, v nápěvu 9c se vyskytuje v posledním závětí i tečkovaný rytmus. Zpěvní rozsah melodie je jedna oktáva.

Ač se melodie zapsané Kolbergem navzájem liší, některé méně (zápis 9a a 9c), některé více (např. zápis 9k už je hodně odlišný od zmíněných), mají společné rysy poukazující na stejný původ. Nápadný je především začátek na dominantě a melodický vrchol ve třetím taktu. Z celkem 15 zapsaných nápěvů se však ani jeden neshoduje s nápěvem zapsaným F. Sušilem. Nemůžeme předpokládat ani stejný původ, mají úplně odlišný charakter. Rozdíl začíná už v tónorodu. Všechny zápisy uvedené Kolbergem, až na jednu výjimku, jsou durové. Sušilův nápěv je mollový, navíc spíše pomalejšího volnějšiho charakteru. Kolbergovy zápisy lze cítit naopak spíše jako rychlejší písně. Pokud bychom neznali text, jeví se dokonce jako písně veselé. Liší se také délka nápěvu, na rozdíl od Sušilova deseti-taktového, je polský nápěv zhuštěn na ploše pouhých osmi taktů. Společné všem zápisům Kolberga i Sušila je třídobé metrum, které vychází z rytmu verše, rozložení textu je ale jiné vzhledem k rozdílným přízvukům v polském jazyce.

9. a.

od Krakowa

Śni - lo się Ma - ry - si na łóż - ku le - żą - cej

5
ze jej Ja - sio u - to - nął przez mo - rze pły - ną - cy.

¹⁶¹ Kolberg (3), 133 – 143.

9. c.

od Kent i Żywca

Śni - lo się Ka - siń - ce na łóz - ku le - żą - cy

5
że Ja - sio u - to - nał na łód - ce pły - ną - cy.

Příklad 2, 2 zápisy ve sbírce O. Kolberga

6.3 Ranoša v Novákově op. 19

Vítězslav Novák baladu Ranoša nezhudebnil po vzoru lidové písně stroficky, skladba je prokomponovaná. Formálně se jedná o třídlínnou skladbu, forma je ale plně podřízena obsahu textu. Hudební proud přesně sleduje dramatický děj balady a prudkými kontrasty odstiňuje náladu a atmosféru jednotlivých scén. Skladba má rozsah 142 taktů a je zapsána v tónině d moll, jež v taktu 123 přechází do stejnojmenné D dur. V průběhu moduluje do příbuzných tónin, využívá často také chromatické modulace. V některých místech vytváří napětí neurčitostí tónorodu. Co se týče metra, vystřídá na krátké ploše takt tříčtvrt'ový, šestiosminový a dvoučtvrt'ový. Využívá princip kánonu a imitace, tak jak je pro Novákova díla typické.

Doprovod dvou klavírů či orchestru propojuje scény a připravuje změny nálady pro sbor (například po krátké dohře ještě v tísnivé náladě Ranošina snu o Jašově smrti přichází prudká změna v klavíru, která již charakterizuje Ranošino probuzení. Vypravěč nám až vzápětí sdělí, že Ranoša již vyběhla hledat svého milého).

6.3.1 Analýza klavírní verze balady

Hlavní téma balady je ve tříčtvrt'ovém taktu, stejně jako nářev v zápisech lidových, a nalezneme jej na ploše taktů 4-11. Jeho délka odpovídá jedné sloce balady. Má rozsah 8 taktů (Sušilův zápis Ranoši je oproti tomu o 2 takty delší) a lze jej rozčlenit na dvě symetrické periody o dvoutaktovém předvětí a dvoutaktovém závětí. Jedná se tedy o malou písňovou formu *a, b*¹⁶². Novák se zde formálně držel tradičního vzoru lidové písně, mohlo by se klidně jednat o zpracování melodie lidové.¹⁶³ S tímto materiálem pak dále pracuje, transponuje ho a moduluje

¹⁶² Při analýze tématu v rámci celé kompozice ho označím celé jako *a*, protože se jedná o jedno téma.

¹⁶³ Počáteční stoupající kvintou a následující malou sekundou může také připomínat lidovou píseň *Ej, láske lásko* (Sušil, č. 508).

v něm, jeho prvky využívá v dalších tématech a zazní i v závěrečné kóde. Charakteristickým prvkem tématu je čistá kvinta, která zaznívá v melodii, ale také v doprovodu.

Vítězslav Novák op. 19

Zdá - lo se Ra - no - ši na lo - ži le - žu - ci,
 5 že Ja - ša u - to - nul po vo - dě ply - nu - ci.

Příklad 3, téma Ránoši

Uvedení tématu předchází krátká instrumentální introdukce *i* (takty 1 - 3). Celá skladba začíná v *pianissimu* souzvukem tónů *dis, fis*. Tento dvojjzvuk není dále rozvedený, takže jeho funkce není jasná. Můžeme ho považovat za názvuk na mimotonální dominantu k dominantě E dur, která je dominantou v a moll. Ta následuje hned v dalším taktu. Mohlo by se také jednat o mimotonální 7. stupeň k dominantě E dur.

Lento, ma non troppo. Vítězslav Novák. Op.19, I.

Soprani.
 Altí.
 Tenori.
 Bassi.
 Primo.
 Secondo.

Příklad 4, takty 1-3

Zmíněné téma začíná v taktu 4. Je přednášeno vypravěčem balady, podle Novákova principu ho tedy přednáší sbor kánonicky. Postupně zazní ve všech hlasech na ploše taktů 4 - 21. Uслыšíme ho nejprve v sopránu (takt 4 - 11) a tenoru (takt 5 - 12), následně v altu (takt 13 - 20) a basu (takt 14 - 21). První zaznění tématu můžeme označit jako *a*. Jeho tónina působí

mollovým dojmem, ačkoli zde Novák zprvu důsledně vynechává případnou malou tercii. O mollové tónině nás tedy utvrzuje především malá sexta *f* v prvním taktu. Mollová tercie (tón *c*) se objevuje až v taktu 5. Celý úvodní nápěv je zakončen durovou tercií *cis*, kterou lze chápat již jako součást mimotonální dominanty A dur modulující do tóniny d moll následující sloky.

Druhá sloka neboli část *b* (takty 13 - 21) přináší nejprve opakování melodie ze sloky první, transponované o kvintu níž v tónině d moll. Ocitáme se tedy v subdominantní tónině. V druhé části tématu (od taktu 17) se podobě části *a* vzdaluje. Novák zde využívá stupnici A dur harmonickou, jejíž tóny (všechny kromě tónu *h*) tvoří melodii taktů 17 - 21, tj. závěr druhé sloky balady.

První velký díl A, který vylíčil zlý sen dívky Ranoši o smrti milého, zde uzavře ještě dvoutaktová klavírní dohra (takty 22 - 23), která se vrací zpět do výchozí tóniny a moll. Klavírní doprovod celé této první části je spíše jednodušší, podtrhující napjatou atmosféru.¹⁶⁴ Oba hlasy se pohybují v nízké dynamice (*pp*) v ostinátním rytmu. První klavír přednáší šestnáctinové trylky v intervalu oktávy, druhý klavír se pohybuje v osminových notách a přináší do souzvuku čistou kvintu. Tento rytmický model projde v taktu 21 a 22 postupnou diminucí, až dospěje ke zklidnění v závěrečném souzvuku *a, e*, který je ještě prodloužen korunou. Tónorod závěru je tedy opět, jako na začátku, nejasný.

V taktu 24 přichází zásadní kontrast rytmický (změna taktu na šestiosminový), tempový (*agitato* oproti předchozímu *lento*) i dynamický (*forte* oproti předchozímu *pianissimu*). Tento kontrast značí začátek další scény balady, ze snu se dostáváme do reality. Ranoša nyní rychle pobíhá po břehu a hledá Jašu. Formálně zde začíná díl B (takty 24 - 62). Jeho úvodní část *b* (takty 24 - 31) nepřináší žádnou výraznou melodickou myšlenku ani harmonický vývoj. Leží vlastně celou dobu na prodlevě zmenšeného terckvartakordu *cis*, který je sedmým stupněm v tónině d moll.

¹⁶⁴ viz analýza J. Smolky (30).

6

Agitato. **B** *mf* *molto cresc.*

Cho-di - la Ra-no - ša, po bře - hu bě - ha - la,

f non legato *sf* *f*

Příklad 5, takty 24-27

Celá tato část má spíše deklamační charakter, sleduje obsah textu a rychlými postupy napodobuje běh Ranošy. Promlouvá opět vypravěč, takže slovo má celý sbor. Tentokrát ovšem homofonně a ve vyšší dynamice, odpovídající vypjaté náladě.

Na část spíše rytmického charakteru přímo navazuje Ranošina naléhavá promluva, není mezi nimi žádný předěl. Jedná se o část melodickou, lze ji označit jako *c* (takty 32 - 39). Melodická linka má opět tvar malé písňové formy *a, b* a je motivicky spřízněna s melodií v části *a*. Slova Ranoši přednáší unisono sopránová skupina, zoufalá dívka se zde obrací s prosbou o pomoc na rybáře. V otázce přejde z původního *fortissima* náhle do *piana*, jako by se už dopředu bála jejich odpovědi. Zajímavé je, že klavírní part je v této části zapsán v jiném taktu než linka sborová. Zatímco zpěvní hlas je notován v celém taktu, doprovod je v taktech 32 - 35 zapsán v taktu dvanáctiosminovém. Důvodem je rytmus v neustálých triolách, které mohou svými stupnicovitými postupy připomínat vlny na vodní hladině. Od taktu 36 přechází do stejného taktu jako sbor a opouští triolový rytmus. V závěti části *c* první klavír spíše podporuje zpěvní linku, druhý klavír přináší krátké protitéma.

The image shows a musical score for Soprano and Piano. The Soprano part is in C major, 4/4 time, with lyrics "Ry - ba - ře, ry - ba - ře, pro Bo - ha". The piano accompaniment is in D minor, 12/8 time, marked "ff". The score shows three measures of music.

Příklad 6, takty 32-34

Následující dvoutaktová klavírní spojka (takty 40 - 41), která přinese zklidnění tempa i dynamiky, připraví nástup další části *d* (takty 42 - 51). Harmonicky nás přenesou z původní *d* moll do tóniny *cis* moll. Učiní tak pomocí společného akordu *A* dur, který je dominantou v *d* moll (harmonické) a zároveň šestým stupněm v *cis* moll. Samotná modulace pak proběhne zadržením společného tónu *cis* a melodickou předjímku *gis*. Jedná se ale spíše o tóninové vybočení než o modulaci, protože po čtyřech taktech *cis* moll opět opouští, aby se přes *D* dur a *A* dur dostal zpět do výchozí tóniny *d* moll. V té pak pokračuje i následující část.

Textově náleží tento úsek odpovědi rybářů. Ztvárňuje ji homofonně mužský sbor. Tenor a bas se pohybují dvojhlasně v paralelních intervalech (nejdříve terciích, pak kvintách a oktávách). V posledním taktu tématu (takt 51) se spojí do unisona, aby čtyřmi různými akcenty zdůraznili a obrazně vyjádřili význam slova „probitého“. Sestupná melodie přináší zprávu o smrti Jašy. Smolka zde poukazuje na souvislost se čtvrtou baladou op. 23 Nešťasná vojna, kde se podobný sestupný motiv objevuje „v kontextu sdělení o smrti člověka.“¹⁶⁵ Další souvislost je možno spatřovat i v rámci této první balady, a to ve sdělení o Ranošině smrti – sebevraždě mečem.

¹⁶⁵ Smolka (30), 154.

8

D
Lento. $\text{♩} = \text{♩}$

Vi-dě-li, vi-dě-li, a-le ně-ži-ve-ho,

Lento.

Lento.

dim. rit. pp cresc. molto

Příklad 7, takty 42-45

Kromě toho, že se v části *d* ocitáme v jiné tónině, kontrastně působí také výrazně nižší poloha (malá oktáva), nižší dynamika (*pianissimo*), pomalejším tempo (*lento*) a změna taktu z šestiosminového na dvoučtvrtový. V taktech 44 a 45 se objeví na chvíli ještě metrum tříčtvrtové, ovšem důvodem je nejspíše přízvuk ve slově „něživého“, charakter zůstává dvoudobý. Zajímavostí také je, že na začátku tématu zaznívá výraznější melodie v klavírním doprovodu než ve zpěvních hlasech, což se zatím ve skladbě neobjevilo.

Před další Ranošinou přímou řečí následuje opět dvoutaktová spojka (takty 52 - 53), která slouží především k přechodu do rychlejšího tempa (*agitato*, shodně s částí *c*). Tóninově zůstává v *d moll*, dynamicky pokračuje ve *forte*, tudíž zde není zásadní předěl. Následující část můžeme označit jako *c'* (takty 54 - 61). Téměř doslovně opakuje část *c*, ale jedná se textově o jinou sloku, tudíž by označení *c* bylo zavádějící. Ranoša opět mluví k rybářům, tentokrát je prosí o vytažení těla mrtvého milého z vody.

Zásadnější předěl nastává v taktu 63, kde se dostáváme do třetího dílu skladby *C*. S postupným *crescendem* a naléhavým rytmem v něm balada nezadržitelně spěje k tragickému vyvrcholení. Jeho introdukce (takty 63 - 66) v podání druhého klavíru v nižší poloze přináší novou náladu, vzrušenou a dynamickou, podporuje ji i rychlejší tempo (*agitato*). V levé ruce klavíru se objevuje synkopická doprovodná figura ve formě rozloženého akordu *B dur* s vynechanou tercií (tj. opět nejistým tónorodem). Tato figura se jako ostinátní doprovod

opakuje do taktu 77. Poté se rytmický vzorec přesune do prvního klavíru a pravé ruky druhého klavíru a podpořený akcenty pokračuje ještě výrazněji až do taktu 82.



Příklad 8, takty 60-65

Téma následující části *e* (která zahrnuje takty 67 - 83) zaznívá poprvé ve zmíněné vnitřní introdukci v pravé ruce druhého klavíru v taktech 64 - 66. Podle předepsaného *non legato ma ben marcato* přináší výrazný rytmus s využitím synkop. Od klavíru ho v taktu 67 přebírají mužské hlasy, v taktu 69 toto téma zazní i v ženském sboru, ovšem již jako tonální odpověď (přizpůsobené aktuálnímu harmonickému průběhu). Autor zde tedy ztvárňuje promluvu vypravěče nikoli kánonem, ale pomocí volné imitace. Od taktu 73 zpěvní hlasy již pokračují homofonně, aby ve vzrůstající gradaci dospěly do *fortissima* v taktu 79. Rybáři vytáhli mrtvého Jašu z vody a schyluje se k tragédii.

Příklad 9, takty 78-83

Část plynule přechází ve spojku mezi dalším malým dílem *f*, která začíná v klavíru již v posledním taktu sboru předchozí části. Tato zhuštěnost podpořená kratšími notovými hodnotami přináší čím dál větší naléhavost. Ranoša už vytahuje meč z těla mrtvého milého. Spojka (takty 83 - 86) i díl *f* (takty 87 - 98) jsou spřízněné s dílem *b* a jemu předcházející spojkou. Je to úsek opět spíše deklamační, sbor zde stejně jako v části *e* pracuje s prvkem imitace a následné gradace, i když na menší ploše.

G
p *molto cresc.* *ff*
Sko.či.la Ra.no.ša, sko.či.la s bře.hu vy.so.ké.ho,
Sko.či.la Ra.no.ša s bře.hu vy.so.ké.ho,

Příklad 10, takty 87-91

Již úplně bez introdukce následuje díl *g* (takty 99 - 113). Začíná již v silné dynamice (*forte*), která se směrem k vrcholu skladby ještě stupňuje až do maximálního *fortissima con tutta la forza*. Tento vrchol přichází v závěti části *g*, kde je řečeno to nejzávažnější: Ranoša spáchala sebevraždu. Část přináší tematický materiál vycházející z hlavního tématu skladby z dílu *a*. Dvoutaktový motiv je zde zpracován jako sekvence a zároveň volná imitace na úrovni mužského a ženského sboru. Nejprve zazní v sopránů a altů v tónině A dur, v následujících dvou taktů v mužských hlasech ve volné imitaci. V taktu 103 se celý tento motiv následovaný imitací přeneso o velkou sekundu výš, zaznívá tedy v H dur. Potřetí stoupá opět o velkou sekundu do tóniny Cis dur v taktu 107, kde se v nejvyšší dynamice mužský a ženský sbory spojí, aby ještě zvýšily zvukovou intenzitu v nejvyšší poloze celé skladby.

The image shows a musical score for Example 11, measures 106-111. It consists of three systems of staves. The top system is for the vocal line, with lyrics: "sa - ma se pro - bi - la, sa - ma vy - do - by - la". The middle system is for the piano accompaniment, with dynamic markings "ff" and "con tutta la forza". The bottom system is for the piano accompaniment, also with "con tutta la forza". The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Příklad 11, takty 106 -111

Uprostřed motivu nastává modulace z Cis dur do výchozí tóniny d moll. V taktu 108 se na druhé době objevuje mollová dominanta gis moll s alterovanou septimou (tón *f*). Tón *f* je zde již předjímkou akordu nastupujícím na následující osminové notě. V tento moment proběhne enharmonická modulace. Tóny *gis* a *f* (v rámci Cis dur možno chápat jako *eis*) zůstanou zadrženy, tóny *dis* a *h* klesají o půltón níž. Při využití enharmonické záměny vzniká akord obsahující tóny *b*, *d*, *f*, *as*, tedy septakord B dur, který je šestým stupněm v tónině d moll. Ta následuje v dalším taktu.

Sbor ještě zopakuje „sama se probila“ v dvojhlase, posléze v unisonu a nižší poloze. Po dramatickém vzepětí se nyní jedná spíše o povzdechnutí nad ztrátou života. Znovu se setkáváme se sestupným motivem, nyní ve sdělení o smrti Ranoši. Část plynule přechází do klavírní mezivěty (takty 114 - 122), která postupně klesá do nižších poloh, dynamicky i tempově se zklidňuje. Nepřináší žádnou novou myšlenku, ale spíše evoluční harmonický proud, v kterém je základní tónina neurčitá.

Závěrečná kóda (takty 123 - 142) se vrací do nálady a tempa první části (*Lento*). Předznamenání se mění na D dur, ovšem až do taktu 133 se nacházíme stále v tónině d moll. Kóda je založena na dvoutaktovém motivu vycházejícím z hlavního tématu části *a*, který přednese ve vnitřní introdukci první klavír (takt 123), hned v následujícím taktu ho přebírá druhý klavír. Tímto způsobem si motiv v různých tóninách předávají i v následujících taktech kódy. Motiv zaznívá i ve sboru, který nastupuje opět kánonicky (takt 125). Po čtyřech taktech imitací ústí do plné sborové sazby (čtyřhlas až šestihlas). Závěrečných osm taktů tvoří klavírní dohra, která stále pracuje se zmíněným tématem. Postupně mizí do *pianissima*, závěrečný akord již zazní pouze v jediném klavíru (podobně jako na úplném začátku skladby).

Příklad 12, takty 121-126

6.3.2 Orchesterální verze Ranoši

V současné době se orchesterální verze na programech koncertů neobjevuje. Svědčí o tom i fakt, že její notová partitura nebyla nikdy vydána tiskem. Za Novákova života byla ovšem verze, podle svědectví v dobovém tisku, uváděna a publikem zřejmě přijímána kladně. Později vzniklo i několik nahrávek, na kterých skladbu interpretují přední česká tělesa (Česká filharmonie, Pražský filharmonický sbor), takže zájem o dílo bezpochyby byl. Orchesterální přepracování bylo však hodnoceno negativně ze strany odborné veřejnosti, konkrétně V. Léblem¹⁶⁶ a Z. Nejedlým.¹⁶⁷ J. Smolka této verzi naopak věnoval celou kapitolu ve své knize Česká kantáta a oratorium.¹⁶⁸

Orchesterální verze má následující obsazení: 2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety in B, 2 fagoty, 2 hony, 3 trombóny a smyčce (1. a 2. housle, violy, violoncella, kontrabas). Verze se poměrně přesně drží klavírní předlohy. Zachovává délku i formu klavírních spojek a mezivět, většinou se v orchestru napříč hlasy objevuje vše, co bylo v klavírním partu. Hlavní úlohu svěřil Novák smyčcům, které zastávají funkci hlavního doprovodného hlasu. Pohybují se většinou v krátkých notových hodnotách (šestnáctiny, osminy), které umocňují plnost zvuku. Obsazení vyžaduje alespoň dva pulty u každého nástroje, protože se dělí minimálně na dvě skupiny.

Dřevěné dechové nástroje jsou obsazeny po dvou a plní většinou úlohu harmonickou. Jejich party sestávají nejčastěji z dlouhých držených tónů, které nahrazují arpeggia v původní klavírní verzi. V rychlejších pasážích části *C* se pak objevuje doprovod ve formě „příznávek“ napodobující lidovou kapelu. Z těchto doprovodných figur vystupují místy některé nástroje s výraznějšími melodickými figurami, které podporují zpěvní linku nebo přinášejí kontrapunktické protitéma.

Žest'ové nástroje se uplatňují méně než nástroje dřevěné. Hony jsou obsazeny po dvou a přednáší několik výraznějších melodických motivů. Pozouny vyžaduje partitura tři, ovšem zahrají si jen v devíti taktech za celou skladbu. Jsou to místa s nejvyšší dynamikou, kterou pozouny ještě podpoří.

První díl skladby *A* je založen především na smyčcích. Oktávový trylek, který provází celou část, zaznívá v houslích, ovšem již ne jako trylek. Dva tóny trylku si mezi sebe rozdělily první a druhé housle. Aby byl zvuk jemnější, využívá sekund dusítka a prim flažolet. Viola zde společně s violoncellem zastává roli druhého klavíru. Dřevěné dechové nástroje spíše doplňují

¹⁶⁶ Léb (14), 75.

¹⁶⁷ Nejedlý (17), 57.

¹⁶⁸ Smolka (30), 151-160.

harmonii, nejvýrazněji se uplatní flétny a hoboje, které skladbu v prvním akordu otevírají. Z žesťů se objevuje pouze první horna na začátku části *b* (v taktech 13 - 18). Dohru dílu *A* ztvárňují pouze smyčce, v taktu 23 zůstává již jen viola a violoncello v *pizzicatu* unisono na tónu *a* (na rozdíl od klavírní partitury, kde zazníval akord *a moll* s vynechanou tercií).

Díl *B* přináší více prostoru pro dechové nástroje. První část *b* je ještě pouze smyčcová, vzhledem k charakteru již bez sordiny a flažoletů. Housle a viola zde odpovídají partu prvního klavíru, violoncello klavíru druhému. Celá dechová sekce (kromě pozounů) se přidává na první dobu v taktu 26 a 29 ve zmenšeném nónovém akordu *cis*. V následující části *c* housle představují zmíněné „vlny“ (stupnicovité postupy). Všechny ostatní nástroje drží harmonii. Hluboké smyčce v šestnáctinových tremolech, dechy v dlouhých hodnotách, které *crescendy* a *decrescendy* podporují melodické vlny v houslích. V taktu 35 se dechy přidávají rytmicky ke zpěvnímu hlasu, aby zdůraznili naléhavost zvolání „pro Boha živého“. V závěti této části se objevuje krátké protitéma (původně druhého klavíru) v prvním fagotu podpořeným violoncellem a violou.

Následující spojku mezi částí *c* a *d* přednese první horna doplněná violou a violoncellem na basové prodlevě *cis*. Úsek již navozuje temnější barvu mužského sboru. V části *d* přebírají melodickou linku klarinety, ke kterým se postupně po dvou taktech přidávají nejprve hoboje, v dalším taktu smyčce a nakonec flétny. S postupným přidáváním nástrojů tak fráze přirozeně graduje. Rychlé pohyby ve smyčcích jí dodávají na dramatičnosti. Smyčce pokračují i dál v šestnáctinových hodnotách a propojují tak hudební proud s druhým Ranošíným monologem, který probíhá stejně jako první, a zajišťují i přechod do následující části *C*.

V třetí části *C* plní violoncello a kontrabas v oktávách roli ostinátního doprovodu, který původně představoval druhý klavír. Ostatní smyčce představují doprovodný hlas v šestnáctinových hodnotách, který se v klavírní verzi neobjevuje. Hlavní téma zde zazní nejprve v hornách, od kterých ji přeberou sborové hlasy. V následujících taktech horny společně s prvním fagotem přednáší kontrapunktický protihlas s využitím synkopy. V taktu 69 se přidávají ostatní dechové nástroje v doprovodné lince, tentokrát ve formě „příznávek“ tak, jak je původně přednášel první klavír. V taktu 79 zaznívá plný orchestrální zvuk *tutti*, doplněný konečně i třemi pozouny v široké harmonii. Synkopické rozložené akordy, které zde zaznívaly v klavírech, se objevují ve flétnách, hobojích, klarinetech a hornách, všechny tóny akordu ovšem zaznívají jako souzvuk. Ostatní nástroje přednáší doprovodný hlas, který se v tomto místě objevil v druhém klavíru.

Následující smyčcová spojka nás přenáší do části *f*, ve které zaznívá původní doprovodný hlas v dechových nástrojích, smyčce přináší opět rozložené akordy v krátkých hodnotách. Sekvence od taktu 99 postrádá dynamický vývoj klavírní verze, hned od začátku je totiž předepsána ve *fortissimu*. Ve vrcholu se přidávají pozouny společně s hornami v sazbě křížmo umocňující plnost zvuku. Rytmická faktura doprovodu se zjednodušuje, a tak více vyniká zásadní sborový part. Mezivěta v taktech 114 - 122 je rozdílná od původní verze, chybí v ní klavírní ostinátní rytmus. Namísto toho pokračují smyčce stále v šestnáctinách a dechové nástroje se vrací k dlouhým hodnotám úvodní části.

Hlavní téma v kóde přednáší jako první horna, poté ji převezmou violoncella a nakonec zazní ve violách. Ostatní nástroje přináší jednoduchý doprovod. Rytmickou zvláštností, která nemá původ v původní partituře, je dvaatřicetinový rytmus v houslích proti triolovému osminovému rytmu viol. V závěrečné dohře se objeví znovu téma ve smyčcích, nejprve ve vrchních, v následujícím taktu ve spodních. Celou skladbu uzavřou samotná violoncella a kontrabasy ve slabé dynamice.

Závěr

Ranoša je lidová balada, pravděpodobně polského původu. Byla zaznamenána významnými polskými sběrateli, jako byl například Oskar Kolberg. Díky jazykové i kulturní příbuznosti se balada dostala zřejmě přes Halič až na východní Moravu, kde ji zapsal František Sušil a zařadil ji do svých sbírek lidových písní. V první Sušilově sbírce z roku 1835 se nachází pouze text balady, v druhé z roku 1860 se nachází v mírně pozměněné podobě i s nápěvem. Zajímavé je, že se tento nápěv nikterak nepodobá zápisům polských sběratelů. Pravděpodobně tedy na původní polský text vznikl na Moravě úplně nový nápěv. Balada se u nás rozšířila, jak o tom svědčí i zaznamenání jejího textového incipitu v dobovém slovníku F. Š. Kotta z konce 19. století.

Od Františka Sušila převzal baladu František Bartoš, který ji zařadil do dvou svých výborů z lidových písní z let 1890 a 1903. Text prošel jeho jazykovou i obsahovou korekturou, podoba nápěvu zůstala stejná. Právě z Bartošovy sbírky zřejmě čerpal text Vítězslav Novák při kompozici Balady na slova lidové poezie moravské op. 19 č. 1 – Ranoša. Ač literatura uvádí, že vycházel ze sbírky Sušilovy, použitý text odpovídá spíše zmíněné Bartošově korektuře.

V hudebním zpracování se Vítězslav Novák inspiroval lidovou písní, nápěv však nepřevzal. Vytvořil vokální baladu, která tvoří společně s baladou Zakletá dcera Dvě balady na slova lidové poezie moravské op. 19. Obsazení pro smíšený sbor a čtyřruční klavír skladatel následně upravil také pro symfonický orchestr. Skladba má třídílnou formu s tematickou kódou. Využívá kanonické, imitační a kontrapunktické postupy, sekvence, modulace (chromatické, enharmonické) a rytmické i melodické prvky lidových písní. Celkově se snaží co nejpřesněji vystihnout děj balady, přičemž využívá například prudkých kontrastů oddělujících jednotlivé scény. Orchestrální přepracování se pevně drží klavírní verze.

Ranoša byla od své premiéry v roce 1898 často s úspěchem uváděna především zpěváckými spolky v menších městech, zazněla ale také v podání předních českých profesionálních těles. Svědčí o tom ohlasy v hudebním tisku (časopisy Dalibor, Hudební revue) i dobové odborné studie (např. sborník Studie a vzpomínky). Několik zmínek o díle nalezneme také v Novákově korespondenci adresované Rudolfovi Reissigovi, především co se týká provádění orchestrální verze. V odborné literatuře zatím nebylo Baladám op. 19 věnováno mnoho prostoru, jsou zmiňovány spíše okrajově.

Práce se pokusila nastínit také stav notových materiálů k Ranoše. Dva autografy klavírní verze se nyní nachází v Českém muzeu hudby, podle nakladatelských poznámek sloužily jako

podklad při vydání díla. Nachází se zde také rukopisné sborové hlasy, kterou jsou označeny v inventáři fondu jako autografy. Toto tvrzení je ovšem třeba ještě podrobnější odbornou analýzou ověřit. Orchestrální partitura nebyla dosud vydána tiskem, je zachována ve dvou rukopisech. Jedná se o autograf skladatele, nacházející se nyní v Českém muzeu hudby, a rukopisný opis partitury, který je uložen v Archivu Českého rozhlasu. Zde se nachází také množství rukopisných partů. Autor opisu je neznámý.

Seznam použité literatury

1. BARTOŠ, Bohumír. Preludium na valašskou milostnou píseň. *Zprávy společnosti Vítězslava Nováka*. 1999, (32), s. 17-19.
2. BIČAN, Aleš (ed.). František Bartoš. *Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR* [online]. 2008 [cit. 2015-09-05]. Dostupné z: <http://www.ujc.cas.cz/lingviste/bartos-frantisek.html>.
3. BIČAN, Aleš (ed.). František Štěpán Kott. *Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR* [online]. 2008 [cit. 2015-09-04]. Dostupné z: <http://www.ujc.cas.cz/lingviste/kott-frantisek.html>.
4. DÖGE, Klaus, Undine WAGNER a Jaromír ČERNÝ. Novák, Vítězslav. In: FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., sv. 12 Personenteil. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter; Metzler, 2005, s. 1219 - 1221.
5. DOLEŽIL, Hubert. Novákova tvorba sborová. In: VOMÁČKA, Boleslav a Stanislav HANUŠ (red.). *Sborník k 60. narozeninám Vítězslava Nováka*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1930, s. 52-59.
6. FUKAČ, Jiří, Bohuslav BENEŠ a Jiří VYSLOUŽIL. Balada. In: VYSLOUŽIL, Jiří, Jiří FUKAČ a Petr MACEK (ed.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 58-59.
7. HÁBA, Alois. *Vítězslav Novák: (K sedmdesátým narozeninám)*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1940, s. 34.
8. HOLZKNECHT, Václav. *Národní umělec Vítězslav Novák*. 1. vyd. Praha: Vydavatelství ministerstva informací, 1948, s. 16-20.
9. HRABÁK, Josef (red.). *Dějiny české literatury I*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1959, s. 478-488.
10. JECHOVÁ, Hana. Zaleski, Waclaw Michał. In: BARTOŠ, Otakar a kol. *Slovník spisovatelů. Polsko*. Praha: Odeon, 1974, s. 440.
11. KRČ, Jakub. Osm století lomených písem: malý historický přehled. *TYPO*. 2004, (12) [cit. 2015-12-29]. Dostupné z: http://www.svettisku.cz/buxus/generate_page.php?page_id=1014.
12. KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 30-34.

13. LÉBL, Vladimír. *Bouře, Ranoša* [booklet CD] Praha: Supraphon, 1981.
14. LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964, s. 60-85.
15. LÉBL, Vladimír. Novák, Vítězslav. In: ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTEDROŇ a Zdenko NOVÁČEK (ed.). *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 194-202.
16. MADECKI, Roman. Kolberg, Oskar. In: ŠTĚPÁN, Ludvík a kol. *Slovník polských spisovatelů*. Praha: Libri, 2000, s. 244-245.
17. NEJEDLÝ, Zdeněk. *Spisy menší Zdeňka Nejedlého: Svazek II. Vítězslav Novák: Studie a kritiky*. Praha: Melantrich, 1921, s. 3, 33-34, 55-58, 227.
18. PECHÁČEK, Stanislav. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha: Karolinum, 2010, s. 17-50.
19. PEŘINOVÁ, Ludmila. Soupis exponátů vystavených v Síni Vítězslava Nováka ve Vlastivědném muzeu v Kamenici nad Lipou. *Zprávy společnosti Vítězslava Nováka*. 2001, (38), s. 5-11.
20. PETERKA, Josef. Balada. In: MOCNÁ, Dagmar, Josef PETERKA a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004, s. 37-45.
21. PETERKA, Josef. Balada. In: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 202-205.
22. PETRŽELKA, Ivan. Vítězslav Novák a moravský hudební folklor. *Zprávy společnosti Vítězslava Nováka*. 1994, (23), s. 26-27.
23. RACEK, Jan. Vítězslav Novák a jeho lidský i umělecký vztah k Moravě. *Opus musicum*. 1980, (5), s. 138-147.
24. SCHNIERER, Miloš. *Český a východoevropský neofolklorismus*. Brno: Editio moravia, 2007, s. 57-80.
25. SCHNIERER, Miloš a Ludmila PEŘINOVÁ. *Vítězslav Novák: Tematický a bibliografický katalog*. Praha: Editio Praga, 1999, s. 58 - 61.
26. SCHNIERER, Miloš a John TYRRELL. Novák, Vítězslav. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [online]. 2007-2015. [cit. 2015-

- 12-14]. Dostupné z:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20144>.
27. SIMPSON, Adrienne. Vítězslav Novák. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, 1995, 434 - 437.
28. SIROVÁTKA, Oldřich. *Lidové balady na Slovácku*. Uherské Hradiště: Práce Slovákého muzea, 1965, s. 7-31.
29. SIROVÁTKA, Oldřich. *Srovnávací studie o české lidové slovesnosti*. Brno: Akademie věd České republiky, 1996, s. 27-36, 102-111, 183-188.
30. SMOLKA, Jaroslav. *Česká kantáta a oratorium*. Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 151-158.
31. SVOBODOVÁ Jana a kol. Grafický systém češtiny (historie a současnost). *Katedra českého jazyka a literatury s didaktikou Pdf Ostravské univerzity* [online]. Ostrava, 2003 [cit. 2015-08-31]. Dostupné z:
<http://www.osu.cz/fpd/kcd/dokumenty/cestinapositi/igsprav.htm#3-3>.
32. ŠERCL, Jindřich. Antikva; Fraktura. In: *Ottův slovník naučný*. Praha: Argo/Paseka, 1997, s. 437, 446.
33. ŠTĚDRŇ, Bohumír. V. Novák a Brno. In: SRBA, Antonín (red.). *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky*. II. Praha: Osvětový klub v Praze, 1932, s. 512-513.
34. ŠTĚPÁN, Ludvík. Wójcicki, Kazimierz Wladyslaw. In: ŠTĚPÁN, Ludvík a kol. *Slovník polských spisovatelů*. Praha: Libri, 2000, s. 516.
35. ŠTĚPÁN, Václav. Symfonická tvorba. In: SRBA, Antonín (red.). *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky*. Praha: Osvětový klub v Praze, 1932, s. 186.
36. TROJAN, Jan. Kantáta. In: VYSLOUŽIL, Jiří, Jiří FUKAČ a Petr MACEK (ed.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 422-423.
37. VÁCLAVEK, Bedřich a Robert SMETANA. *O české písni lidové a zlidovělé*. Praha: Svoboda, 1950, s. 234-295.
38. VESELÝ, Richard. Vítězslav Novák. Obraz jeho života a vývoje jeho umění. In: SRBA, Antonín (red.). *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky*. Praha: Osvětový klub v Praze, 1932, s. 42 - 44.

39. VETTERL, Karel. Sušil, František. In: ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTEDROŇ a Zdenko NOVÁČEK. *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 647.
40. VODIČKA, Felix (red.). *Dějiny české literatury 2*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1960, s. 23-63, 309-310.
41. ZELINKA, Vojtěch. Několik profilů sborové tvorby V. Nováka. In: SRBA, Antonín (red.). *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky*. Praha: Osvětový klub v Praze, 1932, s. 130-142.

Prameny

1. *Dalibor: časopis pro všechny obory umění hudebního*. Praha: Mojmir Urbánek, 1898-1921. Dostupné také z: <http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:a98d0460-fa01-11e4-93b2-001018b5eb5c>.
2. *Hudební revue*. Praha: Hudební odbor Umělecké besedy, 1910-1919 Dostupné také z: <http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=HUL>.
3. CHADOVÁ, Anna. *Vítězslav Novák: inventář fondu*. Praha: Muzeum české hudby, 1985, s. 169-171.
4. KOTT, František Štěpán. *Česko-německý slovník zvláště grammaticko-fraseologický*. Praha: Nákladem J. Koláře, 1890, s. 558, 25, 373, 720; dostupné online: *Česko - německý slovník Fr. Št. Kotta* [online]. 2005 [cit. 2015-09-04]. Dostupné z: <http://kott.ujc.cas.cz/>.
5. KŘUPKOVÁ, Lenka. *Korespondence Vítězslava Nováka* [online]. Olomouc, 2007 [cit. 2015-12-19]. Dostupné z: <http://letters.musicologica.cz/index.php>.
6. NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných*. 1. (I. díl vyd. 2.). Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 58, 84, 95, 105, 118, 268, 384.

Sbírky lidových písní

1. BARTOŠ, František. *Sto lidových písní českoslovanských s rozbory a výklady*. Praha: J. Otto, 1903, s. 6-12, 17-18, 46-47.
2. BARTOŠ, František, Leoš JANÁČEK. *Kytice lidových písní. (Revidovali Alois Gregor a Bohumír Štědroň.) 4. zrevid. vyd. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1953, s. 5-11, 120; 1. vyd. Telč, 1890.*

3. KOLBERG, Oskar. *Pieśni ludu polskiego*. Warszawa: nakładem J. Jaworskiego, 1857, s. 133 - 143.
4. KOLLÁR, Jan. *Národné zpievanky, 2. díl*. Bratislava: SVKL, 1834.; online verze KOLLÁR, Ján: *Národné spievanky – Index piesní*. Zlatý fond denníka SME 2009, [cit. 30. 8. 2015]. Dostupné z: http://zlatyfond.sme.sk/dielo/1098/Kollar_Narodnie-spievanky-Index-piesni.
5. KONOPKA, Józef. *Pieśni ludu krakowskiego*. Krakow: nakładem Józefa Czecha, 1840, s. 122.
6. ROGER, Juliusz. *Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku*. Wrocław: H. Skutech. (Dawniej Schletter), 1863, s. 230.
7. SUŠIL, František. *Moravské národnj pjsně*. Brno: Tiskem a nákl. Jozefa Jiřího Trasslera, 1835, s. 11-12.
8. SUŠIL, František. *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. 3. vyd. Bedřich Václavek, Robert Smetana (ed.). Praha: Čin, 1941, s. 186; 1. vyd. Brno, 1860.
9. WÓJCICKI, Kazimierz Władysław. *Piesni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi z nad Bugu I*. Warsaw: Drukarna Piotra Baryckiego, 1836, s. 66.
10. ZALESKI, Waclaw. *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*. Lwów: Nakładem F. Pillera, 1833, s. 281, 461.
11. ŻEGOTA, Pauli. *Pieśni ludu polskiego w Galicji*. Lwów: Nakładem Kajetana Jabłońskiego, 1838, s. 94-95.

Korespondence

1. České muzeum hudby S143/ 130, online katalogové číslo 254.
2. České muzeum hudby S143/ 131, online katalogové číslo 255.
3. České muzeum hudby, S143/ 266, online katalogové číslo 372.

Notové materiály

Rukopisné

1. NOVÁK, Vítězslav. *Dvě balady, op. 19 na slova lidové poezie moravské pro smíšený sbor s průvodem klavíru na 4 ruce* [původní znění]. České muzeum hudby S143/575.
2. NOVÁK, Vítězslav. *Dvě balady, op. 19 na slova lidové poezie moravské pro smíšený sbor s průvodem klavíru na 4 ruce* [partitura]. České muzeum hudby S143/573.

3. NOVÁK, Vítězslav. *Dvě balady, op. 19 na slova lidové poezie moravské* [sborové hlasy]. České muzeum hudby S143/574.
4. NOVÁK, Vítězslav. *Dvě balady, op. 19* [partitura orchestrálního průvodu]. České muzeum hudby S143/577.
5. NOVÁK, Vítězslav. *Ranoša, op. 19, I.* [partitura]. Archiv Českého rozhlasu O7315.

Tištěné

1. NOVÁK, Vítězslav. *Dvě ballady na slova lidové poezie moravské. I., Ranoša op. 19: pro smíšený sbor s průvodem klavíru na čtyři ruce* [partitura]. Praha: J. Otto, 1899.
2. NOVÁK, Vítězslav. *Dvě balady na slova lidové poezie moravské. I., Ranoša op. 19: pro smíšený sbor s průvodem klavíru na čtyři ruce* [partitura]. Praha: F. Chadím, 1931.
3. NOVÁK, Vítězslav. *Dvě balady na slova lidové poezie moravské: I., Ranoša op. 19: pro smíšený sbor s průvodem* [sborové hlasy]. Praha: F. Chadím, 1929.

Nahrávky

Symfonický orchestr brněnského rozhlasu, Vachův sbor moravských učitelek, Pěvecké sdružení Moravan, B. Bakala, J. Veselka. *Ranoša* [rozhlasová nahrávka]. Praha: Český rozhlas, 1952.

Symfonický orchestr Českého rozhlasu, Pěvecký sbor Českého rozhlasu, J. Hrnčíř, L. Černý. *Ranoša* [rozhlasová nahrávka]. Praha: Český rozhlas, 1972.

Pěvecké sdružení Vítězslav Novák, J. Nechvátal. *Ranoša* [rozhlasová nahrávka]. Praha: Český rozhlas, 1981.

Symfonický orchestr Českého rozhlasu, Pěvecký sbor Českého rozhlasu, J. Hrnčíř, M. Malý. *Ranoša* [rozhlasová nahrávka]. Praha: Český rozhlas, 1982.

Plzeňská filharmonie, Pražský filharmonický sbor, M. Němcová, J. Malát. *Ranoša* [rozhlasová nahrávka]. Praha: Český rozhlas, 2007.

Vachův sbor moravských učitelek, Moravan, Symfonický orchestr brněnského rozhlasu, B. Bakala. *Máj. Kantáta, 4 moravské balady* [LP]. Praha: Supraphon, 1957.

Kühnův smíšený sbor, Symfonický orchestr českého rozhlasu v Praze, P.Kühn, J. Hrnčíř. *Toman a lesní panna* [LP]. Praha: Panton, 1977.

Pražský filharmonický sbor, Česká filharmonie, Z. Košler, J. Veselka. *Bouře, Ranoša* [LP]. Praha: Supraphon, 1981.

Vysokoškolský pěvecký sbor, J. Brych, J. Bartoňová, J. Vychodilová. *Láska a smrt* [CD].
Praha: Nadace VUS UK a Nadace Martinů, 1997.

Seznam notových příloh

Příloha 1 Zápis balady Ranoša v Sušilově sbírce z roku 1835

Příloha 2 Zápis textu a melodie Ranoši v Sušilově sbírce z roku 1860

Příloha 3 Zápis balady Ranoša ve sbírce F. Bartoše a L. Janáčka Kytice

Příloha 4 Zápis balady ve sbírce Piesni ludu Białochrobotów, Mazurów i Rusi z nad Bugu
(K. W. Wójcicki)

Příloha 5 Zápis balady ve sbírce Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego (W. Zaleski)

Příloha 6 Zápis balady ve sbírce Pieśni ludu polskiego w Galicji (P. Żegota)

Příloha 7 Záписы několika variant nápěvu a textu balady ve sbírce Pieśni ludu polskiego (O.
Kolberg)

Příloha 8-10 Ranoša op. 19, autograf orchestrální partitury uložené v Českém muzeu hudby

Příloha 11-13 Ranoša op. 19, orchestrální partitura uložená v Archivu Českého rozhlasu

Příloha 14 Ranoša op. 19, sborové hlasy uložené v Archivu Českého rozhlasu, soprán

Příloha 15 Ranoša op. 19, orchestrální party uložené v Archivu Českého rozhlasu, housle I