

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Dílo Bohumila Boudy se zaměřením  
na instruktivní literaturu pro housle

Bakalářská práce

Autor: Bc. Marie Zemanová

Studijní obor: Hudební výchova a hra na nástroj se zaměřením na vzdělávání

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D.

Oponent bakalářské práce: Prof. Jiří Tomášek

Místo, rok: Praha 2013

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Dílo Bohumila Boudy se zaměřením na instruktivní literaturu pro housle* vypracovala samostatně a použila jsem pouze zdroje uvedené v bibliografii.

V Praze dne 22. dubna 2013

Podpis

Děkuji vedoucí bakalářské práce PhDr. Gabriele Kubátové, Ph.D. za cenné rady a odbornou pomoc. Dále děkuji prof. Jiřímu Tomáškoví za odborné konzultace při nastudování skladby *Ukolébavka*. Děkuji MgA. Haně Paštykové za klavírní spolupráci a odbornou pomoc při upřesňování klavírního partu *Ukolébavky*. Dále děkuji správci sbírek depozitáře Muzea Vysočiny Ingrid Kottenové za pomoc při hledání pramenů a za poskytnutí notových materiálů. Děkuji také ředitelce ZUŠ Jihlava Mgr. Daně Fučíkové za zapůjčení kronik a výročních zpráv. Poděkování patří i všem pamětníkům, kteří poskytli informace o životě a díle Bohumila Boudy a zapůjčili některé notové materiály, jmenovitě Milanu Bialasovi, Evě Fišerové, Aloisi Frajovi, Elišce Holubové, Dagmar Kamberské, Martinu Karáskovi, Marii Krejčí, Marii Majerové, Josefu Mrázkovi, Mgr. Dagmar Němečkové, Elišce Prchalové, Karlovi Prchalovi, Lubomíru Šrubařovi, Mgr. Antonínu Veselému, Naděždě Vohlídalové a Haně Vysloužilové. V neposlední řadě děkuji svým rodičům za veškerou podporu, kterou mi poskytovali během období, kdy jsem vypracovávala bakalářskou práci. Zejména děkuji svému otci Josefu Zemanovi za inspiraci, odborné konzultace a poskytnutí mnoha cenných informací, které mi při tvorbě práce pomohly.

## **Anotace**

Tématem bakalářské práce je kompoziční dílo Bohumila Boudy (1896–1960) – skladatele, klavíristy, houslisty, dirigenta, sbormistra, hudebního pedagoga a prvního ředitele Městské hudební školy v Jihlavě.

Práce je zaměřena na Boudovy kompozice pro housle s důrazem na instruktivní literaturu.

Významnou součástí práce je detailní analýza jedné z Boudových skladeb pro housle a klavír.

## **Summary**

The theme of the bachelor's work is the compositional work of Bohumil Bouda (1896–1960) – composer, pianist, violinist, conductor, choirmaster, music teacher and the first headmaster of the City Music School of Jihlava.

The work is concentrated on Bouda's compositions for violin with an emphasis on the instructive literature.

Detailed analysis of one of Bouda's pieces for violin and piano is the important part of the work.

## Obsah

Úvod.....	7
1 Životopis .....	10
2 Dílo.....	16
3 Dílo pro smyčcové nástroje.....	18
4 Analýza skladby <i>Ukolébavka</i> .....	28
4.1 Hudební druh, typ, sloh, znaky, stylistika.....	28
4.2 Notový záznam.....	30
4.3 Historický pohled .....	32
4.4 Zvukový záznam .....	35
4.5 Tektonika, forma.....	35
4.6 Melodicko-rytmická složka.....	36
4.7 Harmonie.....	39
4.8 Srovnání s kompozicí stejného opusu .....	47
4.9 Srovnání se skladbou stejného názvu pro klavír .....	49
4.10 Zařazení do kontextu instruktivní literatury pro housle.....	50
Závěr .....	53
Bibliografie .....	55

## Úvod

Bohumil Bouda (1896–1960) byl vynikající pianista, pedagog, skladatel, sběratel lidových písní, dirigent, sbormistr, organizátor regionálního kulturního života a především první ředitel Městské hudební školy v Jihlavě.

Na této instituci, která od roku 1990 nese název Základní umělecká škola Jihlava, autorka této bakalářské práce prožila své hudební začátky a věnovala jí svou předchozí odbornou práci (bakalářskou práci pro obor Český jazyk a hudební výchova se zaměřením na vzdělávání na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy) s názvem *Významné osobnosti ZUŠ Jihlava*. Již zde se krátce zabývala životem a dílem Bohumila Boudy jako osobnosti, jejíž význam je pro tuto školu zásadní. Na svůj předchozí výzkum v oblasti problematiky regionálního hudebního života na Vysočině navazuje touto bakalářskou prací.

Hlavním důvodem pro zvolení tématu kompozičního díla Bohumila Boudy je zejména to, že zatímco o Boudově životě již byly napsány dvě rozsáhlé práce (závěrečná práce z brněnské konzervatoře Jany Zudové *Bohumil Bouda a jeho činnost na Jihlavsku* z roku 1981 a podrobnější a aktuálnější diplomová práce Kristýny Ševčíkové z Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně *Život a dílo umělce a pedagoga Bohumila Boudy* z roku 2010), tak hlubší výzkum jeho díla doposud uskutečněn nebyl. Pouze ve výše uvedené práci K. Ševčíkové se nacházejí stručné analýzy dvou Boudových orchestrálních kompozic.

Zaměření na jeho skladby pro smyčcové nástroje s důrazem na instruktivní literaturu je dáno zájmem autorky této práce o danou problematiku. Jakožto studentce oboru Hra na housle se zaměřením na vzdělávání je jí téma houslové instruktivní literatury blízké. Pro začínajícího houslového pedagoga jsou samozřejmě také velmi užitečné jakékoli objevy doposud neznámých instruktivních skladeb, kterých je možno použít ve výuce.

Práce je rozdělena na čtyři hlavní kapitoly.

První kapitola je věnována stručnému životopisu Bohumila Boudy se zaměřením na jeho činnost uměleckou, pedagogickou a organizátorskou. Bouda je zde představen zejména jako klavírní virtuóz, vynikající hudební pedagog, obětavý ředitel Městské hudební školy, aktivní sbormistr a dirigent a organizátor hudebního života na Jihlavsku. Třebaže podrobný Boudův životopis byl obsahem výše zmiňovaných prací, které vznikly dříve, bylo nutné neopominout ve stručné podobě toto téma ani v této bakalářské práci, a to

jako uvedení do problematiky. K pochopení Boudova díla je nezbytné znát kontext událostí jeho života.

V první kapitole jsou tedy shrnuty různé početné Boudovy aktivity s výjimkou jeho činnosti kompoziční, které je pak věnována samostatná kapitola 2. První i druhá kapitola vycházejí z kapitoly o Bohumilu Boudovi, která byla autorkou již dříve napsána pro výše uvedenou práci *Významné osobnosti ZUŠ Jihlava*.

Třetí kapitola se zaměřuje na Boudovo kompoziční dílo pro housle. Nachází se zde přehled všech jeho kompozic pro smyčcové nástroje, přičemž nejrozsáhlejší prostor je věnován instruktivním skladbám pro housle s doprovodem klavíru.

Komplexní analýza vybrané skladby pro housle a klavír je obsahem kapitoly 4. Rozbor skladby s názvem *Ukolébavka* tvoří stěžejní a nejrozsáhlejší část této bakalářské práce. Na *Ukolébavce* jsou ukázány základní rysy Boudova kompozičního stylu a skladba je zasazena do širšího kontextu autorova díla i do kontextu instruktivní literatury pro housle.

Základní metodou, které bylo použito při procesu vzniku této práce, je historicko-pramenné srovnání. Při výzkumu se autorka opírala jednak o literaturu, písemné prameny a autentické notové materiály, a jednak o výpovědi pamětníků, kteří se s Bohumilem Boudou osobně znali. Hlavním problémem byly drobné nesrovnalosti mezi jednotlivými prameny a četné nepřesnosti a chyby v rukopisech notových partů.

Ve čtvrté kapitole je uplatněn analyticko-syntetický postup společně s metodami indukčně-dedukčními. Jedná se zde o hloubkovou analýzu vybrané skladby z historického, muzikologického a hudebně-pedagogického pohledu. Jako pomocná metoda v této kapitole sloužila metoda srovnávací. Zkoumaná kompozice byla porovnána jednak se skladbou ze stejného opusu, a jednak s dílem stejného názvu z cyklu drobných skladeb pro sólový klavír.

*Ukolébavka* byla zkoumána nejen teoreticky, ale i v praxi, a to v průběhu studijně-interpretčního procesu přípravy této skladby ke koncertnímu provedení. Pomocnou metodou pro výzkum bylo tedy i pozorování, přičemž hlavním objektem pozorování byla sama autorka této práce jako interpretka houslového partu.

Právě nastudování skladby *Ukolébavka*, zrealizování jejího premiérového koncertního provedení a pořízení nahrávky byly důležité úkoly, které si autorka zadala na počátku procesu vzniku bakalářské práce.



Cílem této práce je upozornit na dílo Bohumila Boudy a zařadit ho do kontextu instruktivní literatury a zároveň přivést znovu k životu jeho skladby a inspirovat hudební pedagogy k tomu, aby objevovali doposud neznámá díla vhodná pro žáky a rozšiřovali tak možný repertoár.

# 1 Životopis<sup>1</sup>

Bohumil Bouda byl vynikající pianista, pedagog, skladatel, sběratel lidových písní, dirigent, sbornistr, organizátor regionálního kulturního života a především první ředitel Městské hudební školy v Jihlavě.

Informace o jeho životě vycházejí především z diplomové práce Kristýny Ševčíkové, závěrečné práce Jany Zudové, kroniky ZUŠ Jihlava a vzpomínkové práce o Boudově pobytu v Jaroměři Zdeňka Frantála.

*„Bohumil Bouda se narodil 27. 4. 1896 v Želivě, malém městečku v okrese Humpolec, jako třetí a nejmladší syn Jana Boudy a Marie Boudové, rozené Martínkové.“<sup>2</sup>*

Jan Bouda byl místním řídícím učitelem, varhaníkem a vedoucím sboru. Právě prostřednictvím svého otce získal Bohumil Bouda první hudební vzdělání. Od pěti let ho učil hrát na housle a na klavír a brzy nato i na varhany. Dokladem Boudova talentu je fakt, že již v osmi letech byl schopen zastoupit svého otce při hraní na varhany v kostele.

V roce 1902 nastoupil Bouda do obecné školy v Křelovicích, poté přešel na školu v Želivě a léta 1907–1915 strávil na státním reálném gymnáziu v Pelhřimově. Během této doby studoval hru na housle u učitele Jana Kratochvíla a klavír u ředitele kůru Emila Vedrala. Kromě toho řídil gymnaziální mužský pěvecký sbor a orchestr.

*„Po maturitě musel Bouda narukovat i se svými bratry do armády a od roku 1915 až do konce první světové války sloužil u pěšího pluku 75 v rakouské armádě.“<sup>3</sup>*

Po skončení války na přání otce začal studovat Právnickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze, ale studium záhy opustil, protože se rozhodl věnovat hudbě. Podal přihlášku na Státní konzervatoř v Praze, a to v oborech klavír i housle. Podle vzpomínek vdovy Magdaleny Boudové-Kukačové, zachycených v diplomové práci Kristýny Ševčíkové, Bouda nebyl do poslední chvíle rozhodnut, který obor chce studovat, protože na oba nástroje hrál výborně. Rozhodl se až těsně před přijímacími zkouškami. Když uviděl na chodbě početný zástup uchazečů o hru na housle, dal pouzdro s houslemi podržet tatínkovi a šel to zkusit na klavír.

---

<sup>1</sup> Poznámka: Tato kapitola byla převzata z: ZEMANOVÁ, M. *Významné osobnosti ZUŠ Jihlava* (bakalářská práce). Praha : Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. 2012.

<sup>2</sup> ŠEVČÍKOVÁ, K. *Život a dílo umělce a pedagoga Bohumila Boudy* (diplomová práce). Brno : Masarykova univerzita. Pedagogická fakulta. 2010. Str. 6.

<sup>3</sup> ŠEVČÍKOVÁ, K. *Život a dílo umělce a pedagoga Bohumila Boudy* (diplomová práce). Brno : Masarykova univerzita. Pedagogická fakulta. 2010. Str. 8.

V roce 1919 byl tedy přijat rovnou do druhého ročníku klavírní třídy Ludmily Urbanové, poté pokračoval u Romana Veselého, u něhož v roce 1922 absolvoval skladbou soudobého autora Rudolfa Karla *Tema con variazioni, op. 1*.

Zároveň v letech 1919–1922 studoval na kompozičním oddělení konzervatoře. Vzdělával se u významných pedagogů, jako byli Josef Bohuslav Foerster, Karel Bohuslav Jirák a Jaroslav Kříčka. Po absolutoriu se rozhodl nadále se vzdělávat na mistrovské škole u Vítězslava Nováka. Kompozici studoval u Nováka a klavír u Karla Hoffmeistra.

Jelikož Boudova rodina neměla mnoho peněz, musel si vydělávat již při studiu. Do této doby se datují počátky jeho pedagogické praxe, neboť soukromě vyučoval hře na klavír a teoretickým hudebním disciplínám. Předměty, jako byly intonace, hudební nauka, harmonie, nauka o hudebních formách a nauka o hudebních nástrojích, vyučoval na Husově škole osvětového sboru, kde se s ním o výuku dělil jeho učitel Jaroslav Kříčka.

Během svého pobytu v Praze často koncertoval sólově i jako korepetitor. Zahrál si dokonce s Českou filharmonií za řízení Františka Stupky *Symfonické variace* Césara Francka.

Po studiích měl Bouda před sebou slibnou kariéru klavírního virtuóza, a to nejen v Praze, ale i v zahraničí. Bylo mu nabízeno místo sólisty orchestru v Záhřebu, ale Bouda poslechl svého otce, který mu radil, aby se vzdal nejisté profese umělce na volné noze a raději se vrátil zpět do rodného kraje a stal se učitelem hudby.

Pro Jihlavsko byl návrat špičkového a všestranného umělce velkým přínosem. Bohumil Bouda se v roce 1924 stal ředitelem nově založené Městské hudební školy a vyučoval zde nejen hru na klavír, ale i hudební nauku a další teoretické předměty. Začátky byly těžké a Bouda se všemožně snažil chod školy udržet. Když ještě nebyly pro výuku, vyučoval ve svém bytě, poskytoval škole své koncertní křídlo a umožňoval pořádání koncertů tím, že je doplácel z vlastních peněz.

Na hru na klavír ale nezanevřel a koncertní činnosti se věnoval i nadále. Pražská koncertní pódia vyměnil za komorní hudební večery v malých městech a vesnicích na Jihlavsku. Jeho interpretační umění se zde setkávalo se stejným úspěchem jako v Praze.

V Československém hudebním slovníku je Bohumil Bouda charakterizován jako „*klavírista pevného tónu a jisté techniky*“<sup>4</sup>. Měl absolutní sluch, výbornou hudební paměť a byl vynikající ve hře z listu. Oceňuje se také jeho stylová vytříbenost a originalita ve

---

<sup>4</sup> ČERNUŠÁK, G., ŠTĚDRŇ, B., NOVÁČEK, Z. *Československý hudební slovník osob a institucí I*. Praha : Státní hudební vydavatelství. 1963. Str. 124.

výběru repertoáru. Měl totiž ve zvyku na každém koncertě uvádět skladbu některého mladého soudobého skladatele. Byl to klavírista oduševnělého a kultivovaného výrazu se smyslem pro barvu zvuku a přesnou pedalizaci.

Jedním z jeho nejslavnějších jihlavských vystoupení bylo jeho provedení Griegova klavírního koncertu a-moll s Horáckým symfonickým orchestrem v roce 1936. V jeho repertoáru byla mnohá závažná díla světových skladatelů, jako byli Chopin, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Liszt, Beethoven, Mozart, Saint-Saëns, Debussy nebo Rachmaninov, a zejména díla českých autorů Smetany, Dvořáka, Suka, Nováka, Foerstera či Fibicha. Jak již bylo zmíněno výše, podporoval nové začínající skladatele interpretací jejich skladeb. Byl mezi nimi nejen zmiňovaný Rudolf Karel, jehož skladbu si zvolil za své absolventské vystoupení, ale dále např. i Václav Kálik, Vilém Petrželka, Emil Hlobil, Alois Hába a další.

Bouda se věnoval nejen sólovému hraní, ale také komorní hře. V Jihlavě založil klavírní trio a klavírní kvarteto. Kromě toho byl pro svou schopnost pohotově a citlivě doprovázet vyhledáván mnoha sólisty jako korepetitor.

Tím se dostáváme k jeho činnosti organizátorské. Jako organizátor se Bohumil Bouda snažil pozvednout kulturní život v Jihlavě nejen pořádáním vlastních koncertů či koncertů žáků Městské hudební školy, ale do města zval také interprety světové úrovně. Z nich jmenujme např. Emu Destinovou, Vášu Příhodu, Jana Kubelíka, Lalu Bertlovou, Jaroslava Kociana či Lea Slezáka. Tyto hostující umělce na koncertech v Jihlavě Bouda sám doprovázel. Kromě výše zmíněných sólistů pozvání do Jihlavy přijala také Česká filharmonie s dirigentem Václavem Talichem nebo Sukovo kvarteto.

Největší renomé si Bohumil Bouda získal coby klavírní pedagog. U svých žáků dokázal podchytit zájem, byl vlídným učitelem a měl přirozenou autoritu. Metodou výuky, kterou preferoval, bylo názorně žákovi skladbu předvést. Jelikož byl špičkovým pianistou, pro žáky to musela být neocenitelná zkušenost. Bouda ve svých žácích dokázal probudit takový zájem o hudbu, že se jí mnoho z nich rozhodlo věnovat profesionálně. Mezi jeho nejúspěšnější žáky, které připravil ke studiu klavírní hry, patřili Zdeněk Jílek a Milan Bialas. Na klavír k němu chodil také budoucí významný hudební teoretik Bohumír Štědroň. Milan Bialas na svého učitele vzpomíná takto: „*Pan ředitel byl výborný pianista a improvizátor, i jako skladatel byl velmi aktivní.*“<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> *Odpovědi na dotazník autorky – Milan Bialas.* Zasláno elektronickou poštou 18. února 2012. Soukromý archiv autorky.

Z Boudovy iniciativy vzniklo na hudební škole pedagogické oddělení, v němž si stávající pedagogové v čele s Boudou připravovali své nástupce. Bohumil Bouda se zde uplatnil jako odborník na teoretické hudební předměty. Po jeho odchodu do důchodu v podstatě na škole nebyl nikdo, kdo by tyto předměty na tak vysoké úrovni vyučoval, a brzy nato pedagogické oddělení zaniklo.

O neocenitelném významu Bohumila Boudy pro rozvoj kulturního života v Jihlavě svědčí to, že před jeho příchodem se hudební život v regionu omezoval pouze na činnost pěveckého spolku Hlahol a orchestru vojenské hudby. Založení Městské hudební školy bylo prvním impulsem k probuzení kultury ve městě. V roce 1927 byl založen mužský pěvecký sbor svazu národního obrození, jenž vzdal roku 1939 poctu skladateli J. B. Foersterovi tak, že si zvolil nové jméno Foerster. Bouda tento sbor vedl s výjimkou válečných let od jeho založení až do roku 1956.

Coby sbormistr Bouda uváděl především díla českých autorů, již zmíněného J. B. Foerster, B. Smetany, V. Nováka, ale i nových soudobých autorů, V. Kálíka, V. Petrželky či A. Háby.

Roku 1936 Bouda založil Kálíkův ženský sbor, pojmenovaný po jeho příteli skladateli Václavu Kálíkovi. Spolupráce tohoto ženského sboru s mužským sborem Foerster dala vzniknout velkému smíšenému sboru, který vystupoval pod jménem Foerster.

Ve stejném roce, kdy vznikl ženský sbor, Bouda na Městské hudební škole založil ještě dětský pěvecký sbor.

Ve válečných letech 1940–1945, když byla Městská hudební škola zavřená, vyučoval Bouda v Jaroměři, řídil tamější hudební školu a po jejím zavření r. 1941 tam vyučoval soukromě. I v Jaroměři se věnoval sbormistrovství, vedl pěvecký sbor Jaromír, jedno z nejstarších pěveckých těles v Čechách, založené roku 1856.

Po skončení války se Bohumil Bouda vrátil do Jihlavy a opět se ujal řízení Městské hudební školy. Ta byla v roce 1948 přejmenována na Městský hudební ústav.

Z Boudova podnětu vznikl v roce 1958 festival sborového zpěvu, který se v Jihlavě pod názvem Festival sborového umění koná dodnes. Jihlava tak má každý rok čest hostit špičkové sbory z celé republiky i zahraniční pěvecká tělesa.

Je třeba zmínit i Boudovu činnost dirigentskou. Zárodky pěstování ansámblové hry na jihlavské hudební škole bychom našli hned v prvních letech Boudova působení v Jihlavě. Hned, jakmile k tomu byli prostředky a dostatečný počet žáků, Bouda se snažil dát dohromady žákovský soubor. Ten se měl potom stát základem pro vytvoření velkého

symfonického orchestru. V roce 1929 konečně vznikla Jihlavská filharmonie, jež působila pod záštitou Městské hudební školy a jejími členy byli především její učitelé a žáci. Její první koncert se konal 25. června 1929 v Městském divadle v Jihlavě za řízení B. Boudy. Dirigentský post pak Bouda zastával (s výjimkou válečných let, kdy byla prakticky veškerá kulturní činnost v Jihlavě pozastavena) po celou dobu činnosti tohoto tělesa, tj. do roku 1957.

V 50. letech byl Bouda donucen omezit většinu svých aktivit, jelikož nebyl členem KSČ. Bylo mu nařízeno jít do předčasného důchodu a na ředitelské místo ve školním roce 1950–1951 usedl Emerich Vacek.

Vedením nově vzniklého Horáckého symfonického orchestru byl pak pověřen Ladislav Fučík. Bohumil Bouda zde hrál party druhých houslí. Přestože se v mládí rozhodl dát přednost klavíru, na hru na housle nezanevřel a zúročil ji právě v tomto orchestru.

V posledním desetiletí svého života měl konečně čas na komponování. O Boudově skladatelské činnosti pojednává kapitola 2.

Boudovu naprostou oddanost hudbě dokládají okolnosti jeho smrti. Zemřel náhle v přestávce mezi odpoledním a večerním koncertem Horáckého symfonického orchestru v Dolní Cerekvi 15. ledna 1960. Jeho hrob se nachází v Humpolci.

Bouda se v posledních letech svého života potýkal nejen s pracovními problémy, ale těžký a hořký byl i jeho osobní život. V roce 1938 se oženil s o jedenadvacet let mladší klavírní pedagožkou Magdalenou Boudovou-Kukačovou, rozenou Markaničovou (1917–2008), s kterou se znal již od jejích dětských let. Její adoptivní otec byl totiž Boudovým strýcem, a tak se spolu často vídali. Bouda se stal jejím vzorem a učitelem klavíru, a když jí bylo jedenadvacet let, tak se vzali. Útrapy válečných let Boudovu manželku natolik oslabily, že potratila jejich první dítě, a dceru Magdu pak v roce 1944 porodila předčasně, o čtyři měsíce dříve. Magdalena Boudová na sklonku války onemocněla tuberkulózou, načež se musela několik let léčit. Předčasně narozená dcera byla po celý život oslabená psychicky i fyzicky. Přestože se vdala a stala se učitelkou hudby, stále se trápila a v roce 1969 spáchala sebevraždu. Vdova po Bohumilu Boudovi se devět let po manželově smrti znovu vdala a dlouhá léta pak působila jako klavírní pedagožka na jihlavské hudební škole, kterou její první manžel založil. Zemřela roku 2008 a nyní již tedy žádní Boudovi blízcí příbuzní nežijí. Zůstala po něm však alespoň řada výborných žáků.

Nicméně po Boudově smrti na příštích třicet let jeho jméno zmizelo z jihlavského hudebního života. Ojedinelé pátrání po stopách Boudova života a díla uskutečnila pouze

Jana Zudová v roce 1981 při tvorbě své závěrečné práce na brněnské konzervatoři, jejímž tématem byla právě osobnost Bohumila Boudy. Teprve po revolučních událostech roku 1989 se škola znovu mohla přihlásit k Boudovu odkazu. V roce 1989 byla premiérově uvedena jeho skladba *Romance pro housle a klavír*. Zazněla na koncertě učitelů Lidové školy umění Jihlava v podání Josefa Zemana a Marie Majerové. V devadesátých letech se na koncertech žáků i učitelů začaly objevovat další jeho drobné kompozice. Při příležitosti sedmdesátého výročí založení školy byla 11. května 1994 odhalena pamětní deska s portrétem prvního ředitele školy Bohumila Boudy, která dodnes zdobí vstupní halu.

## 2 Dílo<sup>6</sup>

Třebaže převážná část Boudových vlastních skladeb upadla po jeho smrti v zapomnění, Boudova kompoziční činnost měla v jeho životě významné místo. Jeho dílo zahrnuje 54 opusů a mnoho dalších děl bez opusových čísel.

První pokusy v oblasti kompozice učinil Bouda při svých studiích na pražské konzervatoři. V době, kdy působil jako ředitel Městské hudební školy v Jihlavě a věnoval se všem výše zmíněným činnostem, mu na vlastní tvorbu moc času nezbyvalo. Intenzivně komponovat znovu začal po roce 1950, když byl z ředitelského místa odvolán.

Bouda byl nadšeným sběratelem horáckých lidových písní a vytvářel jejich úpravy pro sólový hlas s doprovodem klavíru nebo pro sbor. Právě sborové skladby jsou jeho nejlepšími kompozicemi. Na prvním ročníku jihlavského festivalu vokální tvorby získal ocenění jeho ženský sbor *Nářek Amorův*, na druhém ročníku potom mužský sbor *Štafeta* a velký ohlas mělo uvedení některých jeho dětských sborů těsně po Boudově smrti v roce 1960, kdy byl festival věnován jeho památce.

Komponoval také umělé písně na texty českých básníků či melodramy na slova Shakespearových sonetů. Dále vynikl jako autor instruktivních skladbiček pro klavír, ale i pro jiné nástroje a komorní soubory. Ze závažnějších děl jmenujme *Horácké tance pro symfonický orchestr*, op. 7, op. 19 a op. 35, *Symfoniettu*, op. 4 pro symfonický orchestr, *Koncert pro klarinet a orchestr*, op. 27, *Sonátu pro klarinet a klavír*, op. 21, která byla provedena na konzervatoři a v rozhlase v Brně, dále velmi oblíbené *Malé rondo pro trubku a klavír*, op. 45 a obtížný *Koncert pro pozoun a klavír*, op. 42, který bohužel nebyl nikdy proveden, ale je to dílo, které zřejmě rozhodlo o jeho přijetí do Svazu československých skladatelů v roce 1959.

Největší část jeho díla zaujmají drobné instruktivní skladby pro různé nástroje a soubory. Jsou to zpravidla skladby kratšího rozsahu a různých stupňů obtížnosti, jež mají často programní obsah. Bouda psal nejčastěji samozřejmě klavírní kompozice pro studijní účely svých vlastních žáků. Např. již výše zmíněnému Zdeňkovi Jílkovi věnoval klavírní skladbu *Zdeňkův pochod*.

V letech 1945–1960 Bouda spolupracoval s Horáckým divadlem a složil scénickou hudbu k několika jeho hrám (např. *Sen noci svatojánské*, *Krvavá svatba*, *Broskvový květ*).

---

<sup>6</sup> Poznámka: Tato kapitola byla převzata z: ZEMANOVÁ, M. *Významné osobnosti ZUŠ Jihlava* (bakalářská práce). Praha : Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. 2012.



Za Boudova života byly některé jeho skladby, zejména jeho sbory, v Jihlavě opakovaně uváděny. Po jeho smrti převážná většina Boudových kompozic upadla v zapomenutí. Pravidelně sice v jihlavské Základní umělecké škole můžeme v podání žáků slyšet některá jeho instruktivní díla, zejména některé z mnoha drobných skladeb pro sólový klavír, ale jde spíše o výjimky. Boudovy kompozice nikdy nevyšly tiskem a rukopisy jsou uloženy v Muzeu Vysočiny. Výjimkou je snad jen vydání již zmiňovaného *Malého ronda pro trubku*, které bylo vydáno v roce 1959 Krajským nakladatelstvím v Havlíčkově Brodě pro Krajský pedagogický ústav v Jihlavě.

Je škoda, že většina skladatelových rukopisů leží v archivu, protože Bouda napsal velké množství skladeb pro různá nástrojová či pěvecká obsazení, která by se mohla stát pilířem instruktivní literatury, a řadu děl, která by se rozhodně neztratila ani při koncertním provedení. Přinejmenším by se slušelo, aby se jeho kompozice znovu začaly uvádět alespoň v jeho regionu, pro který udělal velmi mnoho dobrého.

Snahu alespoň trochu Boudovo dílo oživit měla Kristýna Ševčíková při tvorbě své diplomové práce věnované životu a dílu Bohumila Boudy. V roce 2009 iniciovala provedení dvou Boudových skladeb – *Scherza pro smyčcové nástroje a klavír*, op. 22 a *Impromptu pro smyčcový orchestr a klavír*, op. 40. Tyto skladby nastudoval Mgr. Jiří Jakeš s Komorní filharmonií Vysočiny. Zazněly 17. 5. 2009 na koncertě nazvaném „Pocta jihlavským rodákům“. Sama Ševčíková se podílela také na uvedení Boudova *Posledního dechového kvintetu* 18. 11. 2009 na Autorském koncertě v ZUŠ Jihlava, který byl věnován dílům jihlavských pedagogů – skladatelů. To byly ale ojedinělé projekty a Jihlava zde má vůči Boudovi velký dluh.

### 3 Dílo pro smyčcové nástroje

Dle uceleného *Seznamu skladeb Bohumila Boudy*, sestaveném jeho manželkou Magdalenou Boudovou-Kukačovou a uvedeném v příloze diplomové práce K. Ševčíkové, jeho dílo pro smyčcové nástroje není příliš rozsáhlé. Zahrnuje několik kratších skladeb pro housle a klavír, z nichž převážná většina má instruktivní charakter. U téměř všech níže jmenovaných titulů se zachovaly pouze klavírní notové party v rukopise a nahrávky ve většině případů bohužel k dispozici vůbec nejsou.

Z důvodu velkého rozsahu nebyly do příloh zařazeny všechny analyzované skladby, ale pouze notové party *Ukolébavky* a *Romance*, jejichž podrobné rozbory se nacházejí v kapitole 4. Nicméně stručné analýzy ostatních skladeb zde mohou sloužit houslovým pedagogům, kteří by notové party měli k dispozici, jako zdroj informací a inspirace.

Nejzávažnějším dílem pro toto obsazení je *Suita pro housle a klavír*. Je to dílo ze skladatelova raného období, napsané v letech 1922–23 a zahrnuté pod Op. 1. *Suita* má tři rozsáhlé části – *Preludium*, *Scherzo* a *Passacaglia*. Ve srovnání s ostatními Boudovými díly pro housle a klavír se jedná o obtížnou skladbu po technické i výrazové stránce.

Podle *Seznamu skladeb Bohumila Boudy* se první provedení uskutečnilo v roce 1924 v Praze, přičemž houslového partu se ujala Lala Bertlová<sup>7</sup> a na klavír ji doprovodil sám autor.

V Muzeu Vysočiny je uložen pouze rukopis klavírního partu. Na jeho titulní straně je nalepený novinový ústřížek s recenzí na koncert Bohumila Boudy a Laly Bertlové, na němž zazněla mimo jiné i tato skladba. V článku je uvedeno, že tento koncert se odehrál v Legiodomě v Jihlavě v roce 1927. Přesné datum není známo.

Jelikož je doloženo, že skladba byla nejméně dvakrát interpretována na veřejnosti, je pravděpodobné, že vypsán byl i houslový part, ovšem v dostupných archivech se nedochoval.

Jde o tzv. moderní suitu. V celkovém kontextu zde není preferován taneční charakter hudby. Autor uplatňuje pohybově lehčí invenci zejména v *Scherzu* a v *Tarantelle* (střední oddíl v rámci *Passacaglie*).

---

<sup>7</sup> Poznámka: Ludmila Bertlová (1914–1961), známá jako Lala Bertlová, byla česká houslistka a první manželka Rafaela Kubelíka. Podle dostupných zdrojů se premiéra *Suity* skutečně odehrála v roce 1924, Bertlové bylo tedy v té době pouze deset let.

Jednotlivé části jsou výrazově odlišné a kontrastní i uvnitř skladebných celků. Myšlenkové sepětí jednotlivých skladeb (včetně tonality) je v podstatě volné. Přesto kompozice působí celistvě.

Faktura hudebního materiálu je převážně kontrapunktická. Autor však zde nezapře svou doménu, tedy homofonní cítění hudby.

Ve srovnání s převažující instruktivností repertoáru komponovaného pro smyčce, vykazuje Boudova *Suita* hodnotnější umělecko-produkční význam. Vyžaduje vyšší stupeň technické zdatnosti v úrovni výjimečně vyspělých houslistů II. stupně studia ZUŠ se spolupracujícími profesionálními klavíristy. Přiměřenější je pro studenty houslí a klavíru na konzervatoři.

Úvodní část, *Preludium*, byla podle poznámky v rukopise napsána na Vánoce r. 1922. Forma *Preludia* je kontrapunktická, objevují se zde až tři horizontální vrstvy. Homofonní prvky na těžkých dobách v taktu jsou východiskem pro melodicko-rytmickou improvizaci.

Tato část má nikoli pouze vstupní, ale i samostatnější postavení v skladebném celku. Má evoluční ráz volně tvořené figuračně-etudovité improvizace.

V rukopisu jsou vyznačeny části na základě tektonického rozboru takto: motiv *a*, motiv *b*, *x* (improvizace), *x1*, *m*, *x2*, *x3*, *m1*, *z*.

Druhá část, *Scherzo*, je datována takto: 14/VI. 23. *Scherzo* má charakter rychlého žertovného tance v tříčtvrt'ovém taktu. V rámci cyklické skladby má menší rozsah. Část označená jako *Trio* je psaná v celém taktu a v pomalejším tempu. Výrazově tedy kontrastuje s hlavním celkem skladebného tvaru. Hudba má kontrapunktickou fakturu s homofonními prvky.

Závěrečná část *Suity*, *Passacaglia*, nese tuto poznámku o dataci: 29/XI. 22. Jedná se o nejrozsáhlejší část cyklu. Je strukturována takto: 1. *Andante con motto*. *Doppio movimento*, 2. *Tarantella*, 3. *Maestoso*.

Ve výše zmíněném novinovém článku, jenž se zachoval spolu s notovým partem, je *Suita* charakterizována takto:

„V dokonalé souhře obou umělců slyšeli jsme *Suitu*, jež je jemným, moderním a lyrickým dílem o 3 větách. *Preludium* má nádech něhyplného kouzla příslibu a je úvodem ke *suitě*, jejíž střední věta *Scherzo*, neobyčejně zpěvné a temperamentní, má bohatou citovou náplň, zejména v *triu*. Konečně *Passacaglia*, jež je skladbou nesenou na určitém *thematě*, nad níž jsou vedeny téměř nepozorovatelné motivy *tarantely*, načež v nejvyšším

vrcholu a vzepjetí přejde v roztoužené široké melodii k maestosu, kde v hymnickém zpěvu vrcholí a končí. Suita je krásné, čisté dílo, jež napovídá mnoho o psychicky hlubokém založení autora.“<sup>8</sup>

Jelikož je Boudova *Suita pro housle a klavír* v podstatě virtuózním dílem a tato bakalářská práce je zaměřena na instruktivní literaturu, upouštíme zde od podrobnější analýzy. Jedná se o velmi rozsáhlou cyklickou skladbu, jejíž detailní rozbor by jistě vystačil na samostatnou odbornou práci.

Boudovy opusy nejsou seřazeny chronologicky. Op. 2 tedy oproti předchozímu opusu, který obsahuje kompozici z Boudových studijních let, podle seznamu zahrnuje cyklus *Tři skladby pro housle a klavír*, které byly napsány až v roce 1950, tedy těsně poté, co Bohumil Bouda skončil ve funkci ředitele Městského hudebního ústavu v Jihlavě. Nesou názvy *Romance*, *Ukolébavka* a *Scherzo*. První dvě skladby se zachovaly v rukopisných verzích klavírních partů. *Scherzo* nebylo nalezeno. V *Seznamu skladeb Bohumila Boudy* je u tohoto opusu dále uvedena nejasná poznámka „1953 instrumentováno“. *Romance* a *Ukolébavka* jsou skladby kratšího rozsahu a střední obtížnosti. Obě jsou předmětem podrobného zkoumání v kapitole 4 této bakalářské práce.

Výše uvedená charakteristika *Romance* a *Ukolébavky* platí i pro *Concertino pro housle a klavír*, skladbu s opusovým číslem 41, napsanou na sklonku skladatelova života v roce 1959. Opět se jedná o středně obtížnou, spíše instruktivní skladbu nepříliš velkého rozsahu. Zachován byl znovu pouze rukopis klavírního partu, který je obtížně čitelný a nemá vypracovanou pedalizaci. Není doloženo, zda byla tato skladba někdy interpretována.

*Concertino* má celkem 123 taktů, takt je pravidelný, označený C, tempo je v průběhu celé skladby konstantní (*Allegro moderato*) a chybí specifikace výrazovosti a agogických výkyvů.

Kompozice je psána ve velké čtyřdílné písňové formě se zúženou reprízou a velkou kodou, jak je patrné z následujícího schématu:

*i* – krátká introdukce

*A* – exponování motivů

---

<sup>8</sup> BOUDA, B. *Suita pro housle a klavír, Op. 1 – Preludium, Scherzo, Passacaglia*. Rukopis notového partu. Muzeum Vysočiny, Pozůstalost B. Boudy, Notový archiv. Str. 1 – ústřížek novinového článku (nedatováno).

*m1* – mezihra s modulační funkcí (spojka)

*B* – exponování nových motivů

*m2* – motivická modulační mezihra (spojka)

*C* – evoluční obměňování předchozího hudebního materiálu (provedení)

*m3* – modulační mezihra (spojka)

*A1* – zúžená repríza (*da Capo*)

*K* – velká koda (tematická)

Melodie má charakter svébytný, je nosná a snadno zapamatovatelná. Zároveň je úzce vázána na harmonii, zvláště v evolučním provedení části *C*. Melodicko-rytmická struktura je jednoduchá a průzračná (autor často používá spojení dvou čtvrt'ových not legato, ligatury čtvrt'ové + osminové noty, v části *B* potom osminové trioly a tečkovaný rytmus).

Metrum je dáno osminovým doprovodem, který je pravidelný i pregnantně rytmizovaný (v části *A*). Poněkud pochodový charakter má část *B* – je daný triolami a tečkovaným rytmem v houslích (osminová s tečkou + šestnáctinová hodnota) a doprovodnými akordovými údery v klavíru. Housle s klavírem vyplňují zvukový prostor v rámci těžkých a lehkých dob v taktech s občasným obohacením o přiměřeně technické pasáže v pravidelném rytmu šestnáctin. Skladba je ozvláštňena oktávovou prodlevou houslí v modulační mezihře.

Harmonie je průzračnější a pro žáky přístupnější než např. ve skladbě *Ukolébavka*, která je předmětem rozboru v kapitole 4. V *Concertinu* jsou v modulacích uplatněny kvartové a dominantní spoje a obraty akordů. Tonální centra jsou uplatňována dle jednotlivých částí skladby: část *A* – G dur, část *B* – h moll, modulační mezihry, část *C* – modulační pásmo (v provedení je zrušeno předznamenání), části *A1* + *K* – návrat k výchozí tónině.

Z hlediska technické obtížnosti, výrazově-přednesových nároků, harmonického chápání i celkové délky (podle počtu taktů a tempa by měla skladba trvat cca 4:30 minuty) je *Concertino pro housle a klavír* B. Boudy skladba vhodná pro studijní účely průměrných žáků 4. – 6. ročníku ZUŠ.

Nejmladším žákům jsou určeny dvě drobné instruktivní skladbičky pro housle s doprovodem klavíru bez opusových čísel – *I. máj* z roku 1955 a *Na prázdniny*, napsaná v roce 1959.

*I. máj* je drobná skladba, která by mohla sloužit jako jeden z prvních přednesů začínajících houslistů. Je to dílo s veselým výrazem a využitím citace lidové písně. Je realizována v (pro houslisty) snadných tóninách G dur a C dur. Intonační rozsah skladby je do  $h^2$ , čili lze ji prakticky hrát pouze v 1. poloze. Rytmické členění není složité. Jsou zde použity snadno hratelné šestnáctinové modely v tříčtvrt'ovém taktu v mírném tempu *Moderato*.

Notový záznam je prvopisem autora, je hůře čitelný a částečně nedopracovaný. Skladba zřejmě nikdy nebyla hrána. V notopisu se nacházejí drobné opravy výšek tónů. Na konci je přiložen čtyřtaktový dodatek. Jde s největší pravděpodobností o dodatečnou kompoziční opravu posledních čtyř taktů před *Da Capo*. Závěr nebyl dokončen. Cítíme ho až o takt dále, než je zapsáno *Fine*. Je nutné závěr dotvořit rytmičtým ukončením klavíru na akordu G dur.

Z tektonického hlediska jde o velkou třídílnou písňovou formu. Zvláštností je citace lidové písně *Měla jsem chlapce, nemám nic* a návazné provádění motivů v části *B*.

Forma má toto schéma:

*A* – malá písňová forma (*a b a*)

*m1* – motivická modulační spojka

*B* – *a* = citace lidové písně, *b* = motivická evoluce

*m2* – motivická modulační spojka

*A* – repríza (*Da Capo*)

Harmonie je jednoduchá, v této tonální skladbě se vyskytují nejvýše septakordy. Podklad lidové písně je rytmicky, harmonicky i melodicky velmi členitý.

Tuto skladbu mohou hrát průměrní žáci 2. – 3. ročníku ZUŠ.

Poněkud obtížnější materiál nabízí kompozice nazvaná *Na prázdniny*. Zde se zachoval prvopis klavírního partu s následující poznámkou o dataci: 23/VI. 59 a autorovou rukou je vypsán i sólový part houslí, ovšem bez vypracování prstokladů a smyků. Nelze doložit, zda tato skladba byla někdy interpretována.

Jedná se o svěží, výrazově optimisticky laděnou drobnou skladbičku. Technická obtížnost sahá hmatníkově do 3. polohy, a to v tóninách D dur a B dur. Smykově jsou využita běžná détaché a legata v rytmických hodnotách osminových až půlových s tečkou v tříčtvrt'ovém taktu v tempu, kdy čtvrt'ová hodnota se rovná cca 108–120. Metrum přináší charakter různě rytmicky stylizovaného valčíku. Harmonie je jednoduchá – v terciové

soustavě jsou využity maximálně septakordy až nonové akordy. Slohově jde o postromantickou, až impresionistickou kompozici.

Skladba vykazuje velkou třídílnou písňovou formu:

*i* – malá introdukce

*A* – exponování prvotních motivů v tématu

*B* – exponování nových motivů v tématu

*Al* – reprízování v obměnách (částečně *Da Capo*)

*z* – malý závěr

Zajímavostí je, že v rámci zkratk notového písma Bouda používá obráceného značení *Da Capo al Coda*, než je dnes ustálené. Skok na kodu zapisuje přeškrtnutým *S*. Ve skladbě by měl být návrat k repríze vlastně *Dal Segno* – tedy na 4. takt od začátku, kde začíná téma houslí.

Skladba *Na prázdniny* je pravděpodobně určena žákům 2. – 4. ročníku ZUŠ.

Ze stejné doby jako posledně jmenovaná skladba pocházejí ***Horácké tance pro housle a klavír***. Zahrnují tři krátké instruktivní skladby s tanečním charakterem vycházející z horáckého folkloru – *Furiant*, *Nanynka* a *Špacírka*. Taktéž jim chybí opusové číslo.

První částí tohoto cyklu je ***Furiant***. Autor zde autenticky stylizuje český lidový kolový tanec. V rychlém tempu se střídá dvoučtvrt'ový a tříčtvrt'ový takt. Notace je v taktu tříčtvrt'ovém a tempo skladatel ani nemusel předepisovat.

Písemný záznam je nedořešený a prakticky z něho není možné hrát ani klavírní part. Na straně 3 je hvězdičkou označená dvanáctitaktová část oddělená čarou. S jistotou lze říci, že patří do *Da Capo* na 1. straně. To autor nestačil vyřešit. Stejně tak tři takty před *Fine* je nastíněna první verze i závěr po *Da Capo*. V osmém taktu od konce (před *D.C.*) autor vůbec nedokomponoval celý jeden takt.

Pro potřeby interpretace by bylo nutné skladbu rekonstruovat, vyřešit nedokonalosti, dokomponovat prázdný takt tak, aby došlo k logickému provázání s předchozím i následujícím taktům, přepsat původní notopis a vypsát sólový part.

I z tohoto nepřesného záznamu lze zjistit schéma formy skladby, jež vypadá takto:

*A* – osminové a čtvrt'ové motivy furiantu

*m* – motivický závěr a modulační spojka

*B* – odlišná část kantilénové melodie, doprovod je v tříčtvrt'ovém taktu

A – repríza v obměně

z – malý závěr

Metrum je dané taneční stylizací, která je odlišná v části A a B.

Co se týče melodicko-rytmické složky, rozsah tónových výšek je  $g - b^2$ , v rytmu jsou využity vázané osminy a čtvrt'ové hodnoty a v druhé části dominuje zpěvná melodie houslí, přičemž v klavíru je figurativní doprovod, rozložené osminové akordy i stylizovaný doprovod (bas + akordy).

Harmonie je jednoduchá – v tonální terciové soustavě do nonových akordů. Díky použití pedálu dostává skladba místy nádech barevné imprese.

*Furiant* má specifický taneční charakter, tempo je poměrně rychlé, lze proto tuto kompozici doporučit k interpretaci žákům 3. – 4. ročníku ZUŠ.

Druhý horácký tanec *Nanyňka* je datován tímto způsobem: 10/III. 58. Notový záznam je taktéž v rukopise autora. Nacházejí se zde opět drobné opravy a přepisy a pro interpreta je part obtížně čitelný. Znovu chybí vypsany sólový part.

Tato drobná skladbička má celkem 46 taktů a je vedena v pomalejším tempu *Andante*. Délka trvání je odhadem 2 minuty.

Zejména doprovod zde nese barevné a harmonické znaky imprese. Prakticky s každým novým motivem přichází jiný metrický charakter. Většinou je tvořen klavírním doprovodem. Synkopický rytmický tep přebírají i sólové housle.

Rozsah tónových výšek je  $gis - a^2$  (flažolet). Rytmičká složka sólového partu není z hlediska technické náročnosti příliš členitá. Objevují se tu půlové, čtvrt'ové a osminové hodnoty, ligatury k přízvukným dobám a synkopy.

I forma skladby je jednoduchá – velká třídílná písňová:

A – expozice motivů *a, b*

B – expozice motivů *a, b*

A – repríza v obměně

K – koda (v poměru počtu taktů je to velká koda)

Hudba je tonální – v terciové soustavě používá autor kvintakordy s obraty, často s přidanou sextou, a sestupný stupnicový bas pod modulacemi. Část tématu A postrádá předznamenání. Mimo to se skladba pohybuje v pásmu tóniny E dur.

Při srovnání *Nanyňky* s *Ukolébavkou* pozorujeme zjevné typické prvky autorova kompozičního stylu:



- ligatury k přízvukným dobám;
- tři osminy před koncem taktu;
- kvintakordy a obraty kvintakordů s přidanou sextou;
- pedalizace v závislosti na harmonii po půl taktu.

Nejvýraznějším rozdílem je zde pestře rytmicky stylizovaný doprovod na celkově malé ploše skladby.

Interpretaci *Nanyňky* zvládnou žáci 2. – 3. ročníku ZUŠ.

Třetí skladba cyklu se nazývá *Špacírka*. Autor ji dle uvedeného data zkomponoval k 5/IV. 58. Jediný dochovaný rukopis je opět špatně čitelný, pro klavír nehratelný. Sólový part nebyl vypsán.

Rozšířená třídílná velká písňová forma má toto uspořádání:

*i* – introdukce

*A a* – exponování motivu v houslích s opakováním v klavíru ozdobeném houslemi

*A b* – návazné exponování druhého motivu se závěrem a propojením k druhému tématu

*B a* – druhé téma v pomalejším tempu s odlišným metrickým charakterem i melodicko-rytmickou složkou

*B b* – opět návazné (taneční) exponování dalšího motivu, jenž je transformován opakováním

*m* – mezihra

*C (X)* – volná, mnohdy ostře evoluční provádění předchozího hudebního materiálu

*a1* – obměněné opakování úvodního motivu

*K* – závěr pasážového charakteru

Harmonie je postavena na tonálních kvintakordech a septakordech v obratech a průzračných chromatických modulacích.

Tato kompozice je velmi rychlá a v poměru k předchozím dvěma skladbám cyklu pro sólistu značně technicky náročná. Tónové výšky sahají až k  $h^3$ , jsou zde kladeny nároky na zběhlost v šestnáctinových stupnicových pasážích, objevují se oktávové a nonové skoky v rychlém tempu i pestřejší různorodá rytmičnost. Ve srovnání s ostatními Boudovými drobnými skladbami pro housle a klavír se zde uplatňuje širší melodicko-rytmická pestrost, jednodušší harmonie a částečně odlišná a kompozičně volnější forma. Skladba je zvládnutelná pro žáky 6. ročníku I. stupně – 1. ročníku II. stupně ZUŠ.

V Muzeu Vysočiny se zachoval obtížně čitelný rukopis drobné Boudovy skladbičky pro nespecifikovaný sólový nástroj zapsaný v houslovém klíči s doprovodem klavíru. Dle rozsahu tónových výšek (g – d<sup>3</sup>) se jedná zřejmě o kompozici určenou houslím. Je pojmenovaná pouze tempovým označením *Comodo*. Nemá opusové číslo ani datum vzniku. Zvláštní je, že toto dílo bylo opomenuto v *Seznamu skladeb Bohumila Boudy*. Nicméně jedná se zcela jistě o písmo Bohumila Boudy.

I tato skladba je homofonní, melodicko-harmonická. Harmonie je v rozsahu čtyřzvuků (septakordy a kvintakordy s přidáním sextami). Celotaktová pedalizace nese prvky imprese.

Forma skladby je rozšířená velká písňová:

*i* – krátká motivická introdukce klavíru

*A* – úvodní téma tvořené motivy *a*, *b*, *a1*

*m* – motivická mezihra klavíru

*B* – druhé odlišné téma tvořené motivy *a*, *b*

*m* – motivická mezihra začínající se závěrem druhého tématu

*A1* – *Da Capo* zasahuje až dva takty do první mezihry a plynule navazuje na závěrečnou část

*K* – velká koda obsahuje spíše nový materiál s tematickými náznaky

Sólový part *Comoda* je zvládnutelný pro žáky 2. – 3. ročníku ZUŠ.

Nyní ještě stručně zmiňme Boudovy kompozice pro jiná nástrojová obsazení než housle s doprovodem klavíru, v nichž nacházejí uplatnění smyčcové nástroje.

Bouda napsal několik děl pro komorní houslové soubory – *Radost*, Op. 38 nese podtitul *Čtyři instruktivní skladby pro houslový ansámbl – S veselou myslí, Sen, Tanec a Serenáda*.

Pro čtvery housle jsou určeny drobné skladby bez opusového čísla *Jarní* z roku 1939 a *Nálada* z roku 1940.

Výrazné využití smyčců lze pozorovat v Boudových skladbách pro soubory různého obsazení a menší orchestry.

Smyčcový orchestr nachází uplatnění ve *Scherzu pro smyčcový orchestr a klavír*, Op. 22 (1953), což je skladba pro sólové housle, smyčcový orchestr a klavír, a v *Impromptu pro klavír a smyčcový orchestr*, Op. 40 (1957). Tyto dvě skladby byly

provedeny Komorní filharmonií Vysočiny (od r. 2012 toto těleso působí pod názvem Filharmonie Gustava Mahlera) pod taktovkou Jiřího Jakeše 17. května 2009 na koncertě s názvem „Pocta jihlavským rodákům“. Tento projekt byl zrealizován z prvotní iniciativy K. Ševčíkové, která v té době psala diplomovou práci na téma *Život a dílo umělce a pedagoga Bohumila Boudy*, jejíž součástí je i analýza těchto dvou skladeb.

Smyčce jsou dále součástí komorních ansámbľů následujících Boudových skladeb: *Horácké písně pro smíšený sbor a komorní orchestr*, Op. 8 (*Dyž jsem šel okolo vrat; Nes mě, koníčku, nes; Proto jsem se vdávala; Zadělala na buchty; Teče voda struhou*).

Významnou úlohu má sekce smyčců v Boudových symfonických dílech, mezi která patří dvouvětá skladba věnovaná Horáckému symfonickému orchestru *Symfonieta*, Op. 4 (1953), *Horácké tance pro symfonický orchestr*, Op. 7 (*Sekera, Slepice, Pšenka, Vrták*; nedatováno), *Horácké tance pro symfonický orchestr*, Op. 19 (*Mazurka; Balzamína; Karlátka; Holka neznámá*), *Koncert pro klarinet a orchestr*, Op. 27 (1957), *Horácko tančí a zpívá*, Op. 32 (dvě pásma písní a tanců pro smíšený sbor a symfonický orchestr zkomponovaná pro národopisné slavnosti v Jaroměřicích nad Rokytnou v roce 1956) a *Horácké tance pro symfonický orchestr*, Op. 35 z roku 1950 (*Hoblovák; Bajdyš; Šotyš; Točák*).

Doprovod orchestru zvolil Bouda pro některé své písně, sborové skladby a melodramy. Smyčce se objevují i v Boudových úpravách kompozic jiných skladatelů, které instrumentoval pro komorní soubory s různým obsazením. Smyčcové nástroje využil samozřejmě i ve scénické hudbě, kterou psal pro Horácké divadlo Jihlava.

## 4 Analýza skladby *Ukolébavka*

Pro detailní rozbor byla zvolena skladba z Op. 2 s názvem *Ukolébavka*. Jak již bylo uvedeno v předchozí kapitole, podle *Seznamu skladeb Bohumila Boudy* Op. 2 zahrnuje cyklus *Tři skladby pro housle a klavír: Romance, Ukolébavka, Scherzo*. V seznamu dále následuje poznámka o dataci: „(1950, 1953 instrumentováno)“. Tento cyklus tedy vznikl v době, kdy byl Bouda odvolán z ředitelské funkce a tím začalo období posledního desetiletí jeho života, kdy měl více času na kompoziční práci.

K dispozici byla pouze jedna rukopisná verze klavírního partu *Romance* a totéž se týká *Ukolébavky*. *Scherzo* nebylo nalezeno vůbec. Pravděpodobně nebylo zachováno, nebo nebylo vůbec zkomponováno (skladatelem pouze plánováno, ale již nezrealizováno). Nejasná je rovněž poznámka o instrumentaci. Zde bylo opět pátrání bezvysledné. Je možné, že šlo pouze o špatný opis nebo špatnou informaci M. Boudové-Kukačové, která *Seznam skladeb Bohumila Boudy* sestavovala. Jako pravděpodobné se jeví, že roku 1953 byla skladba opsána, či upravena.

K detailní analýze byla vybrána *Ukolébavka*, která obsahuje bohatší a hodnotnější hudební materiál než *Romance*. Vzhledem k tomu, že jsou tyto dvě skladby součástí téhož opusu, vznikly ve stejné době a mají určité společné znaky, analýza obsahuje i podkapitulu věnující se srovnání těchto dvou kompozic.

### 4.1 Hudební druh, typ, sloh, znaky, stylistika

V období rozvoje nových skladebných technik 20. století napsal autor skladbu, která je převážně impresionistického charakteru. Byl patrně ovlivněn jednak svými pedagogy, a jednak studijně-uměleckými podmínkami malého města, kde se hudební vývoj nacházel samozřejmě pozadu oproti velkým kulturním centrům, jako je například Praha.

Stejně jako všechny ostatní Boudovy kompozice spadá *Ukolébavka* do hudby umělecko-artifciální. Je napsána pro sólové housle s doprovodem klavíru. Jedná se o skladbu homofonní a tonální, s častými chromatickými i skokovými modulacemi. Dominantním činitelem je harmonie, přičemž melodie je na ní převažujícím způsobem vázaná. Autor využívá až sedmizvuků, tedy terdecimových akordů obsahujících všechny tóny ze stupnice. Formálně se jedná o čtyřdílnou kompozici, jejíž jednotlivé části jsou ztvárněny odlišnou metrikou i dynamickým a barevným dokreslením.

Charakter *Ukolébavky* je dán programním názvem a převažující lyrickou náladovostí připomínající Debussyho *Svit luny z Bergamské suity* střídající se s žertovnou hravostí v kontrastní střední části, která posluchači může evokovat Prokofjevův typ scherza.

Toto jednoduché drobné dílo bylo určeno pro uplatnění v prostředí, kde skladatel převážně působil, tzn. pro studijní a koncertní účely učitelů a žáků Městského hudebního ústavu v Jihlavě. Její význam je tedy převážně instruktivní. Tomu odpovídá relativně snazší technická náročnost sólového i doprovodného partu. Požadavky jsou kladeny více na přednesovou složku, zejména na vystižení kantilénového výrazu, než na technickou zdatnost na nástroji.

V následujícím přehledu jsou zaznamenány základní skladebné znaky jednotlivých témat, přičemž podrobné rozbory z různých hledisek následují v dalších podkapitolách.

### **I. téma:**

- metrum je dané figuračním basem a osminovým tepem doprovodu;
- tempo je volné a výraz by měl být jemný a lyrický (obojí je dáno autorovým označením na začátku skladby – *Volně, měkce*);
- harmonie je v rytmickém doprovodném pohybu podřízena sopránové lince;
- melodicko-rytmická složka má v úvodním motivu svébytný charakter, následující motiv je již více vázán<sup>9</sup> na harmonii a má evolučně motivický průběh;
- v dynamice a barvě převažuje sonorní piano;
- tonalita: motiv *a* je v tónině F dur, což je dáno i předznamenáním; pasáž motivu *b* předznamenání nemá a jsou pro ni typické chromatické modulace a sekvenční dominantní spoje.

### **II. téma:**

- charakter části *B* autor označuje jako *Živě, hravě*;
- kontrastní metrický charakter je ztvárněn v rytmické staccatové melodice v rychlejším tempu s mozaikou motivického opakování a členění;
- změna je patrná i v témbu: pro houslistu je předepsáno *con sordino* a v klavíru jsou osminové hodnoty ve staccatu;
- dynamika se pohybuje stále převážně v piano s mírnými crescendy a gradací v závěru této části, kde je pak dynamický vrchol vystřídán náhlým tichem v generální pauze;

---

<sup>9</sup> Poznámka: Termíny *svébytná* a *vázaná melodie* byly převzaty z: JANEČEK, K. *Melodika*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. 1956.

- výchozí tonální centrum této části je a moll, vyskytují se zde modulace skokem, chromatické a dominantní spoje.

### **III. téma:**

- metrum je postaveno na synkopické prodlevě a melodicko-harmonické vrstvě doprovodu;
- tempo je opět pomalé jako v úvodu;
- téma tvoří nový melodicko-rytmický motiv v obměnách;
- barva se vrací do *naturale*;
- dynamika zůstává po většinu III. tématu v pásmu *piano* s *crescendem* a následným *decrescendem* v závěru;
- tonální těžiště této části je E dur, přičemž skladatel zde využívá chromatické modulační postupy (v předznamenání jsou čtyři křížky).

### **Repríza I. tématu + koda:**

- návrat úvodního motivu v obměnách;
- zvukově bohatší osminový metrický puls bez figuračního basu;
- dynamika se drží v pásmu *piano* – *pianissimo*;
- tonalita: F dur se závěrečnou modulací (bez předznamenání);
- barva se mění v houslích na *con sordino* a v klavíru na *una corda*;
- užití dusítka a levého pedálu posiluje dojem vytrácení hudby do ztracena; koda pak přináší definitivní uklidnění.

## **4.2 Notový záznam**

Notové party se nacházejí v příloze této práce. V příloze č. 2 je předložen původní notový záznam, v příloze č. 3 pak jeho definitivní, upravená verze obsahující korekce chyb a vypracovanou pedalizaci, tektonický i harmonický rozbor. Jednotlivé části skladby jsou zde označeny písmeny v souladu s hudební formou a takty jsou pro bližší orientaci očíslovány.

Pro archiv Muzea Vysočiny poskytla v roce 1975 veškeré historické notové i písemné materiály týkající se Bohumila Boudy jeho manželka Magdalena Boudová-Kukačová a v muzeu jsou uloženy dodnes.

Co se týče *Ukolébavky*, k dispozici byla pouze jedna rukopisná verze klavírního partu. Na rozdíl od jiných Boudových skladeb se nejedná o notový part psaný autorovou rukou, ale o opis.

Sólový part *Ukolébavky* se nedochoval, nebo s velkou pravděpodobností nebyl vůbec napsán. K původnímu klavírnímu partu byl na poslední straně přiložen jen upřesňující záznam části partu houslí, které jsou v klavírním partu hůře čitelné. Jedná se o pasáže v taktech č. 34–38 a 75–84. Až v roce 2012 byl celý houslový part opsán z uvedeného materiálu učitelem houslí z jihlavské ZUŠ Josefem Zemanem. Nachází se v příloze č. 4.

Tempo a výraz jsou vyjádřeny v češtině: *Volně, měkce* – pro části *i, A, C, AI, k* a *Živě, hravě* – pro část *B*. Takt je označený jako *C* a je pravidelný v celé skladbě. Dynamika byla v notovém partu zpracována poměrně podrobně. Agogika je předepsána zejména v závěrech jednotlivých částí a v mezihrách.

Pro účely analýzy a zejména nastudování a koncertního uvedení této skladby bylo nutné řešit problémy nepřesnosti notového partu. Některé noty byly špatně čitelné, u dalších chyběly, nebo naopak přebývaly posuvky, dále chybělo několik pomlk a ligatur. Po důkladné analýze a konzultaci s houslovým pedagogem Josefem Zemanem, který již dříve provedl úpravu a revizi skladby *Romance* (viz kapitola 4.8), klavíristkou MgA. Hanou Paštykovou a učitelem houslí autorky prof. Jiřím Tomáškem byly opraveny chyby v klavírním i sólovém partu, a to na základě celkové melodicko-rytmické linky a harmonického kontextu. Všechny dodatečně provedené opravy v notovém záznamu jsou uvedeny v následujícím přehledu.

#### **Dopracované a opravené chyby a nedostatky v klavíru:**

- V taktu č. 31 chyběla posuvka na třetí době v pravé ruce;  $d^3$  bylo opraveno na  $des^3$ .
- V taktu č. 32 chyběla na začátku osminová pomlka v pravé ruce.
- V taktu č. 33 byl špatně čitelný poslední tón v triole (velké Cis).
- V taktu č. 39 obdobně nebyl čitelný poslední tón ( $g^1$ ).
- V taktu č. 40 bylo na čtvrté době v pravé ruce opraveno  $d^2$  na  $c^2$ .
- V taktu č. 43 bylo na první době v levé ruce opomenuto zapsání posuvky;  $e^1$  bylo opraveno na  $es^1$ .
- V taktu č. 48 byl na poslední době omylem zapsán křížek;  $eis^1$  bylo opraveno na  $e^1$ .
- V taktu č. 51 byla na půlové notě třetí doby v levé ruce vynechána posuvka; tón *h* byl tedy opraven na *b*.
- V taktu č. 76 chyběla posuvka v levé ruce;  $d^1$  bylo opraveno na  $des^1$ .
- V taktu č. 81 byla opomenuta posuvka v druhé polovině taktu v levé ruce;  $e^1$  bylo opraveno na  $es^1$ .
- V taktu č. 82 v levé ruce bylo rovněž opraveno  $e^1$  na  $es^1$ .

### **Dopracované a opravené chyby a nedostatky v houslích:**

- V taktu č. 41 byl upraven trylkovaný tón na b<sup>2</sup>.
- V taktu č. 46 byl v první polovině taktu rovněž upraven trylkovaný tón na b<sup>2</sup>.
- V taktu č. 35 upřesňující dodatkové přílohy fragmentu houslového partu chyběl křížek u cis<sup>2</sup> (v klavírním partu byl zápis správný).

Dále bylo třeba řešit pedalizaci. Bohumil Bouda zpravidla klavírní party svých vlastních skladeb interpretoval sám a neměl tedy potřebu pedalizaci detailně zpracovávat. V *Ukolébavce* zcela chyběla. Třebaže vyzrálý klavírista by měl mít cit pro vhodné používání pedálu, pro úplnost notového partu zde byla pedalizace dopracována dle harmonické příslušnosti a barevnosti, a to po konzultaci s klavíristkou H. Paštykovou. Při nacvičování skladby se jako sporná ukázala pouze otázka použití pravého pedálu v druhé části skladby označené *Živě, hravě*. Zatímco H. Paštyková prosazuje, aby se pravý pedál bral i v této části a zachovala se tak impresionistická rozplývavost, prof. Tomášek striktně zastává názor hrát v této části bez pedálu, aby bylo dodrženo předepsané staccato a kontrastní charakter této části. Stejného názoru je i druhý autorčin korepetitor Jan Lukš. Interpretku houslového partu, autorka této práce, po dlouhých diskusích a zkoušeních doporučuje kompromis mezi výše uvedenými názory, tedy aby se bez pedálu hrály úseky, kde je předepsáno staccato, tzn. vždy, když zazní hlavní motiv II. tématu. Ostatní místa je ovšem lepší brát s pedálem. Na přiloženém CD jsou nahrány dvě verze této skladby – na první z nich je hlavní motiv v II. části hrán bez pedálu, v druhé verzi je s pedálem hrána celá skladba. Každý posluchač tedy může sám posoudit, která varianta je mu bližší.

## **4.3 Historický pohled**

Po rozsáhlém muzikologickém pátrání dochází autorka k závěru, že skladatel v posledním období svého života již nestačil připravit tuto kompozici k uvedení na veřejnosti a skladba až dosud nebyla nikým nastudována ani po jeho smrti. Svědčí o tom zjevné důkazy, které jsou shrnuty v následujícím přehledu:

- Nebyl dochován a zřejmě až doposud vůbec nebyl napsán sólový houslový part. (Dochoval se pouze zvlášť vypsáný technicky náročnější malý úsek, který byl zřejmě pro lepší optickou zřetelnost čitelněji doplněn na poslední straně klavírního partu.)



- Z rozboru notového partu je zřejmé, že nebyla provedena celková korekce skladby tak, aby byla řádně připravena k produkci, jelikož nedošlo k opravě značného množství chyb a nedostatků a nebyly doplněny špatně čitelné části not.
- V prostudovaných programech koncertů ZUŠ Jihlava od roku 1950 do roku 2012, které byly autorce této práce dostupné, není tato skladba zaznamenána a je nepravděpodobné, že by kdy byla uvedena jinde než na této instituci.
- Žákyně a později kolegyně Bohumila Boudy Dagmar Kamberská hovoří o značné diskriminaci jeho osobnosti, zvláště po roce 1950, kdy byl odvolán z funkce ředitele. Od té doby se Boudovy skladby na veřejnosti příliš často neuváděly a po jeho smrti prakticky vůbec až do roku 1990.
- Jiné Boudovy cykly, které jsou uloženy v archivu Muzea Vysočiny nebo v soukromých archivech učitelů ze ZUŠ Jihlava, např. *3 capriccia pro klavír*, jsou důsledně opatřeny opusovým číslem přímo v notopisech tímto způsobem: *Op. 25/I Burleska, Op. 25/II Žertem i vážně, Op. 25/III Capriccio*. Skladby jsou seřazeny v posloupnosti v deskách, několikrát opsány a někdy obsahují i slovní motivace vyjadřující představu mimohudebního děje. Jsou zde zaznamenána i data a místa veřejných provedení a jména interpretů. U některých instruktivních skladeb autor poznamenal doporučení, v kterých ročnících je vhodné tyto kompozice studovat. *Romance a Ukolébavka* z cyklu *Tři skladby pro housle a klavír* naproti tomu ležely ladem v archivu v prvotním nezkorigovaném rukopise a nenalezené *Scherzo* autor pravděpodobně vůbec nestačil zkomponovat. To by mohlo být důvodem, proč se nehrály ani první dvě kompozice z tohoto cyklu – skladatel možná plánoval uvést celý cyklus najednou, což už se ovšem nezrealizovalo.
- Dodatečně byl objeven ještě jeden rukopis *Ukolébavky*, a to v osobním notovém archivu pana Aloise Fraje, bývalého učitele houslí na ZUŠ Jihlava a kolegy B. Boudy. Je psaný jinou rukou než part, s nímž se při analýze pracovalo, ale opět ne B. Boudy.

Podle slov A. Fraje některé Boudovy rukopisy opisoval pan Leopold Krčál, bývalý ředitel ZUŠ ve Velkém Meziříčí. Zřejmě se tedy jedná o opis psaný rukou právě pana L. Krčála. O spojení této osobnosti s B. Boudou se bohužel nepodařilo sehnat více informací a v archivu ZUŠ ve Velkém Meziříčí ani v osobním archivu po panu L. Krčálovi se nenašly žádné dokumenty s B. Boudou související.

I v této verzi notopisu se nacházejí chyby a chybí vypsany sólový part. Dle slov A. Fraje tento notopis ležel celé roky nedotčen v jeho archivu.

Z výše uvedených faktů a tvrzení pamětníků, blízkých Boudových přátel a učitelů houslí ze ZUŠ Jihlava vyplývá, že *Ukolébavka* „určitě nebyla v minulosti interpretována“<sup>10</sup>.

Až při příležitosti obnovení učitelských koncertů v roce 1990 objevil tehdejší ředitel Lidové školy umění v Jihlavě Josef Zeman v archivu smyčcového oddělení první skladbu tohoto opusu *Romanci*. I zde chyběl sólový part a v rukopisu klavírního partu byly nedostatky. Tato skladba byla provedena na koncertě učitelů LŠU v Jihlavě 13. června 1990. Houslového partu se ujal Josef Zeman, na klavír doprovázela Marie Majerová. Že šlo o premiérové provedení, bylo definitivně potvrzeno až při tvorbě této bakalářské práce.

Je prakticky jisté, že *Ukolébavka* před rokem 2013 nikdy hrána nebyla. Při tvorbě této bakalářské práce byla prozkoumána historická dokumentace ZUŠ Jihlava, materiály týkající se B. Boudy poskytnuté Magdalenou Boudovou-Kukačovou v archivu Muzea Vysočiny, dále houslový notový archiv ZUŠ Jihlava, osobní archivy současných i bývalých učitelů smyčcových nástrojů a archiv na ZUŠ ve Velkém Meziříčí, kde dříve působil ve funkci ředitele školy Leopold Krčál, který opisoval některé notové party B. Boudy, i osobní archiv po L. Krčálovi. Nikde nebyla objevena žádná zmínka o uvedení této skladby, žádná jiná verze této skladby než onen výše zmiňovaný nedokonalý klavírní part s množstvím chyb a nepřesností, ani žádné jiné důkazy, které by svědčily o tom, že se tato skladba někdy hrála.

Přípravy uvedení *Ukolébavky* na pódia tedy začaly až v roce 2012, kdy byl zahájen výzkum pro tuto bakalářskou práci. Při této příležitosti se autorka rozhodla nastudovat některou z Boudových skladeb pro housle a uvést ji na svém bakalářském koncertě. *Ukolébavka* se ukázala jako nejvhodnější. Z houslových děl Bohumila Boudy nepřipadala v úvahu žádná z drobných instruktivních skladbiček, *Suita* naopak do programu nezapadala pro svůj příliš velký rozsah. Z hlediska dramaturgie recitálu vyhovovaly pouze skladby střední délky a obtížnosti, tedy *Romance* nebo *Ukolébavka* z Op. 2, přičemž zajímavější materiál nabízí právě *Ukolébavka*.

V červenci 2012 byla vypracována nástrojová stylizace, na níž se podílela autorka a prof. Tomášek. V prosinci 2012 a v lednu 2013 byly opraveny chyby v notovém partu. Skladba pak byla nastudována během ledna a února 2013, přičemž autorka zároveň spolupracovala s dvěma různými korepitory, v Jihlavě s MgA. Hanou Paštykovou,

---

<sup>10</sup> Telefonický rozhovor s Dagmar Kamberskou, bývalou žákyní Bohumila Boudy a bývalou učitelkou klavíru na ZUŠ Jihlava, 28. prosince 2012, Jihlava.

klavírní pedagožkou ZUŠ Jihlava, a v Praze s Janem Lukšem, studentem 3. ročníku oboru Hudební výchova a hra na nástroj se zaměřením na vzdělávání na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy. Autorka skladbu průběžně konzultovala s prof. J. Tomáškem v rámci hodin hry na housle na Pedagogické fakultě.

Premiérové provedení *Ukolébavky* se odehrálo dne 20. února 2013 v Oblastní galerii Vysočiny na koncertě učitelů a bývalých absolventů ZUŠ Jihlava v podání houslistky Marie Zemanové a klavíristky Hany Paštykové. Z tohoto prvního veřejného uvedení této skladby byl pořízen videozáznam.

*Ukolébavka* pak byla podruhé na veřejnosti interpretována 18. března 2013 v rámci houslového interpretačního semináře na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy. M. Zemanovou zde tentokrát na klavír doprovázel Jan Lukš.

Oficiální pražská premiéra je plánována na bakalářský koncert Marie Zemanové, který by se měl odehrát 30. května 2013 v Knihovně kabinetu hudební historie v Praze – Dejvicích.

#### **4.4 Zvukový záznam**

Zvukový záznam *Ukolébavky*, který se nachází na přiloženém CD, byl pořízen dne 25. února 2013 v nahrávacím studiu Základní umělecké školy Jihlava.

Interprety této nahrávky jsou Marie Zemanová (housle) a MgA. Hana Paštyková (klavír). Trvání skladby je cca 5 minut. Nahrávku pořídil zvukový technik Karel Podškubka.

Jak už bylo zmíněno výše, na CD jsou dvě verze *Ukolébavky*. V první z nich jsou obměny hlavního motivu II. tématu hrány bez pedálu, v druhé verzi s pedálem.

#### **4.5 Tektonika, forma**

*Ukolébavku* je možné rámcově charakterizovat jako rozšířenou velkou čtyřdílnou formu, která zahrnuje zúženou reprízu. Jak je patrné z následujícího přehledu, skladba má tři odlišná témata, zkrácenou reprízu, introdukci, tři spojkové mezihry a malou kodu.

<b>Forma</b>	<b>Motivy</b>	<b>Takty</b>	<b>Kompoziční linie</b>
introdukce	<i>i</i>	1–4	uvedení doprovodu k I. tématu
I. téma	<i>A</i>	5–24	exponování nosných motivů lyrického tématu
		<i>a</i>	předvěti, závěti, poloviční závěr
		<i>b</i>	chromaticko-modulační nápad a evoluční motiv variovaný sekvenčně
mezihra	<i>m1</i>	25–26	závěr I. části, spojka modulačně, dynamicky a agogicky připravující následující výrazový zvrát
II. téma	<i>B</i>	27–49	kontrastní živé žertovné téma
		<i>a</i>	variování motivu s pasážemi v obou nástrojích,
		<i>a1</i>	s dynamickou a tempovou gradací
		<i>a2</i>	a závěrem na generální pauze
mezihra	<i>m2</i>	50–52	dynamické, tempové a modulační navození třetího tématu
III. téma	<i>C</i>	53–67	nové lyrické téma
		<i>a</i>	motiv s melodicko-rytmickými obměnami
		<i>b</i>	motiv s obměnami sekvenčního typu
mezihra	<i>m3</i>	68–71	motivický závěr z prvků II. a III. tématu - dohra, modulační spojka
I. téma	<i>A1</i>	72–80	zkrácená repríza I. tématu
		<i>a1</i>	opakování úvodního motivu v obměně
		<i>a2</i>	sekvenční opakování úvodního motivu
koda	<i>k</i>	81–84	malá tematická koda

Stanovení formálních úseků kompozice bylo poměrně jednoznačné. Jediným sporným momentem je nástup motivu *b* v I. tématu. Bylo by možné chápat jeho začátek již od poslední doby taktu č. 12, tedy o dva takty dříve, než bylo stanoveno. V kontextu melodicko-rytmickém i harmonickém tyto dva sporné takty v podstatě splňují funkci zakončení motivu *a*, ale zároveň uvozují motiv *b*. V rozboru se autorka přiklonila k tomu, že jsou více součástí motivu *a*. Přispěl k tomu fakt, že od taktu č. 15 skladatel zrušil předznamenání a zde začíná chromaticko-modulační pásma motivu *b*.

Bližší specifikace obsahu jednotlivých částí následuje dále v rozboru melodicko-rytmickém a harmonickém.

## 4.6 Melodicko-rytmická složka

Rozbor melodicko-rytmické složky jednotlivých částí skladby, které byly stanoveny na základě tektonického rozboru z předchozí kapitoly, se nachází v následujícím přehledu:

### **Introdukce, část *i*, takty č. 1–4:**

Nad rytmickou ostinátní basovou figurou a narůstající harmonickou sazbou je vykreslena zpěvná melodie klavíru. Jde o figurační, v obratu opakované dvoutaktí, charakteristické dvojhlasem prázdných intervalů. V introdukci jsou stanoveny osminové hodnoty jako nejčastější doprovodný rytmus.

### **I. téma, část *A*, motiv *a*, takty č. 5–14:**

Figurační dvoutaktí doprovodu je prováděno v průběhu celého I. tématu v inverzních vzestupech a sestupech včetně ostinátní melodiky basu. Úvodní sólový melodicko-rytmický motiv je svébytný, nosný. Je složený z předvětí (takty č. 5–8), závětí (takty č. 9–12) a polovičního závěru, pootevřeného k předtaktí motivu *b* (takty č. 13–14).

Skladatel zde uplatňuje svou rytmickou konstantu, kterou často užívá v mnoha svých skladbách – ligaturovanou čtvrtřovou a osminovou hodnotu + 3 osminové hodnoty v závěru taktu, a dále pak charakteristický melodický postup se stoupajícím citlivým tónem (fis–g) v taktech č. 10 a 14.

### **I. téma, část *A*, motiv *b*, takty č. 15–24:**

Zde je melodie již úzce vázána na harmonii. Jde o téma s variačně sekvenčně rozvíjeným motivem, a to v pěti dvoutaktových člancích. První dva takty prokazují samostatnou melodiku a rytmičnost, od druhého taktu je již patrná závislost na harmonii. Druhé, třetí a čtvrté dvoutaktí nese opět autorovu typickou rytmičnost obsahující četné ligatury, ovšem s mírně obměňovanou melodikou. V posledním dvoutaktí se sestupný motiv opakuje a je ukončen na čtvrté době.

### **I. mezihra, část *m1*, takty č. 25–26:**

Mezihra plní funkci závěru I. tématu a spojky, která dynamicky, agogicky a tonálně připravuje kontrastní nástup nového tématu. V klavírním doprovodu je použita stejná dvojhlasá melodicko-rytmická linie v pravé ruce. Hudební materiál v levé ruce je rytmicky zjednodušen ve zklidňující modulační akordy.

### **II. téma, část *B*, motiv *a*, takty č. 27–33:**

Autor zpracovává v decentní dynamice a barevnosti pregnantní žertovný motiv daný takty č. 27 a 28, a to v průběhu celého oddílu B. V motivické části *a* je exponován tento motiv v klavíru ve stejném rytmu v melodických obměnách takto:

- v oktávové transpozici (takty č. 29–30);
- ve stejném rytmu, ale v melodické obměně (takty č. 31–32);
- v transpozičním opakování taktu č. 28 (takt č. 33, který pak uzavírá sedmitaktovou frázi).

## **II. téma, část B, motiv a1, takty č. 34–39:**

Motiv je přenesen do houslí, melodicky obměňován v kontextu s harmonií a obohacen stupnicovými pasážemi i transpozičním opakováním v klavíru.

## **II. téma, část B, motiv a2, takty č. 40–49:**

Zde autor uchopil pouze první polovinu motivu a variuje jej střídavě v houslích, kde ho ozvláštňuje trylkovými prvky, a v klavíru, kde využívá stupnicové pasáže.

V závěru téma graduje dynamicky i díky *accelerandu* a je náhle ukončeno. Následuje akordická pasáž klavíru a generální pauza.

## **II. mezihra, část m2, takty č. 50–52:**

Druhá mezihra spojuje melodickou sopránovou linku exponovanou klavírem v I. tématu s předjímáním opakované sekundové melodické vrstvy v budoucí repríze. Tato mezihra má význam i modulační spojky. Navození synkopické prodlevy je pak příznačné pro celou následnou část III. tématu.

## **III. téma, část C, motiv a, takty č. 53–58:**

V rámci motivu *a* spatřujeme několikavrstvou fakturu nového hudebního materiálu:

- synkopickou prodlevu s harmonií v levé ruce klavíru;
- sopránovou harmonicko-melodickou plochu v pravé ruce klavíru;
- z hlediska tónových výšek nad i pod tím sólo houslí.

Nedá se říct, že některá z výše uvedených vrstev by výrazně dominovala nad ostatními. Melodicko-rytmické vrstvy se vzájemně prolínají a vyplňují zvukový prostor v lyrické náladě.

V taktech č. 53–56 je jednotaktový hudební nápad variován v melodicko-rytmické inverzi a transpoziční sekvenci.

Takty č. 57–58 obsahují dvoutaktové závěti, které má rovněž sekvencové zpracování.

## **III. téma, část C, motiv b, takty č. 59–67:**

Harmonie se strukturovanou sopránovou melodií a pokračující basovou prodlevou tvoří dvouvrstvý metrický podklad motivů označených písmenem *b*.

V taktech č. 59–60 je jednotaktový hudební nápad opakován v obměně.

V taktech č. 61–64 je další dvoutaktový model opakován sekvenčně.

V taktech č. 65–66 je vyjmutý první takt tohoto modelu opakován v sekvenci.

V taktu č. 67 v jednotaktovém závěru houslí navazuje na melodiku klavír, který motivicky ústí do vlastní sólové dohry.

### **III. mezihra, část *m3*, takty č. 68–71:**

Mezihra je v podstatě motivickým závěrem, respektive dohrou skládající se z melodických a rytmických prvků II. a III. tématu. Zároveň splňuje funkci melodicko-harmonické modulační spojky.

### **Zúžená repríza I. tématu, část *A1*, takty č. 72–80:**

Repríza úvodního motivu je zde zkrácena a pozměněna v melodii. Doprovod je obohacen o melodicko-rytmickou dvojhlasou až pětihlasou figuru. Samostatně vedená sopránová melodie motivicky ilustruje tematický materiál.

### **Zúžená repríza I. tématu, část *A1*, motiv *a1*, takty č. 72–75:**

V taktech č. 72–75 je pro posluchače snadno zapamatovatelný čtyřtaktový motiv podpořen celým závěrem ukončeným na tónice.

V taktu č. 75 klavír zřetelně přebírá zmíněnou melodickou i rytmickou konstantu (ligatura čtvrté a osminové hodnoty + tři osminové hodnoty).

### **Zúžená repríza I. tématu, část *A1*, motiv *a2*, takty č. 76–80:**

V hlavní melodii je sekvenčně opakován motiv *a*, opět se stálou výše uvedenou kompoziční vrstvou klavíru v taktu č. 77. Motiv je harmonicky ukončen plagálním závěrem (subdominanta – tonika) a melodicky končí na základním tónu  $f^3$ .

V taktech č. 79–80 paralelně s ukončujícím tónem houslí exponuje klavír úvodní motiv a se závěrečným tónem v inverzi připravuje propojení na harmonické, barevné a dynamické znění kody.

### **Koda, část *k*, takty č. 81–84:**

Sólo houslí vychází z doprovodné sopránové melodické linie úvodního tématu a dosahuje vrcholu na nejvyšším tónu skladby v terciové poloze. Dvojhlasá figurace v levé ruce klavíru pokračuje v sestupném protipohybu a hudební materiál zpracovaný v pravé ruce splňuje chromaticko-modulační melodické průtahy, s basovým ukončením na nejhlubším tónu kompozice.

## **4.7 Harmonie**

Harmonie je v podstatě těžištěm a nejdůležitější složkou této skladby. Skladatel ztvárňuje hudební materiál s tonálními centry, častými modulacemi, ostinálně-figuračním basem tvořícím akordický základ, nebo nad basovou prodlevou postavenou dvouhlasou až pětihlasou melodicko-harmonickou vrstvou doprovodu.

Tato kompozice je analyzována v kontextu s klasickou harmonií, ale ta se jeví vzhledem k moderněji stavěné akordice jako zastaralá a ne zcela vhodná. Přehled souzvukových druhů a značek, jak je vyjadřuje Karel Janeček v *Základech moderní harmonie*, je poněkud nepřehledný a není ve všeobecném povědomí hudebníků. Proto vzhledem k „zahuštěné“ harmonii s průběžnými modulacemi i pro orientaci v tonální intonaci houslí a pro celkovou přehlednost jsou v rozboru použity akordové značky dle evropského nonartificiálního systému.<sup>11</sup> Akordové značky slouží pro harmonický přehled tohoto díla lépe i proto, že přesně určují tzv. „tonální kmen“ (opravdu slyšený akord od základního tónu). Například akord „f a c d“ by teoretikové zabývající se klasickou harmonií zapsali jako kvintsextakord od základního tónu d. Zde jde ovšem evidentně o centrální tóninu F dur a tónický kvintakord s přidanou sextou. Pokud tento akord zaznamenáme jako F<sup>6</sup>, je tento údaj přesnější, přehlednější a z hlediska zápisu jednodušší.

Z těchto důvodů byly akordové značky zapsány do klavírního partu, který se nachází v příloze č. 2 bakalářské práce. V této kapitole jsou dále harmonické funkce v průběhu celé skladby popsány z hlediska klasické harmonie slovně i v akordových značkách:

#### **Introdukce, část i, takty č. 1–4:**

Skladba začíná v tónině F dur, což je i tonálně vymezeno předznamenáním.

V prvním taktu v průběhu dvou dob narůstá harmonická sazba jako postupně zavěšovaný barevný klastr. Souhrnně je zde určeno akordové označení F<sup>6</sup><sub>sus4</sub>, tedy akord s obsahem primy, tercie, kvinty, sexty a přidané kvarty. Zde je třeba poznamenat, že pokud je v tomto harmonickém rozboru analyzován jakýkoli přidaný tón, pak je chápán ve vztahu k tónu základnímu.

Dále je patrné kolísání mezi tónikou a dominantou. V druhé polovině taktu je slyšen akord Fmaj<sup>13</sup>, což je kompletně vyplněný prostor terciové soustavy, čili v podstatě všechny tóny stupnice F dur. Na poslední době pak harmonie s figuračním basem opět sluchově kulminuje a osciluje mezi tónikou a dominantou (v notové příloze psáno jako latentní znění C<sup>9</sup><sub>sus13</sub>). V první polovině druhého taktu zní v souhrnu Fmaj<sup>7</sup><sub>sus6</sub>, v druhé polovině je navíc přidaná nona. Třetí takt odpovídá prvnímu a vzhledem k sopránové melodii se pohybuje o polohu výš. Modulace terciovou příbuzností v posledním taktu přede hry otevírá napětí, když na kvartsextakordu A<sup>b13</sup>/E<sup>b</sup>, jenž se krystalizuje v průběhu tří dob, je zvukově zhmotněn terdecimový akord. Chromatickým průtahem přes mollovou

---

<sup>11</sup> viz ŠOLC, M. *Tajemství akordových značek*. Praha : Supraphon. 1976.



subdominantu a dominantu pak harmonie vplývá do tónů úvodního tématu. Prakticky stejnou stylizací je ztvárněno celé první téma.

### **I. téma, část A, motiv a, takty č. 5–14:**

V pásmu taktů č. 5–14 dochází k využití tonálních funkcí a kvartových dominantních spojů za doprovodu figuračního basu.

V pátém taktu je ztvárněn sestup a vzestup harmonického modelu v pásmu tóniky a znovu je zde vyplněn celý prostor terciové soustavy ( $Fmaj^{13}$ ). V následujícím taktu funkce kolísá mezi II. stupněm ( $Gmi^7$ ) a dominantou ( $C^{11}$ ). V první polovině taktu č. 7 se vrací tónika s přidanou sextou a nonou ( $F^9_6/C$ ), v druhé polovině tohoto taktu pak navazuje kvartsextakord III. stupně s přidanou kvartou ( $Ami^7_{4sus}/E$ ).

Mimotonální dominantní nonový akord  $D^9$  v taktu č. 8 je rozveden k II. stupni s přidanou sextou a nonou ( $Gmi^9_6$ ) a následujícím obratem do sextakordu v taktu č. 9 ( $Gmi^9_6/B^b$ ).

V taktech č. 10–12 je v basu tón c, přičemž v taktu č. 10 zní dominantní nonový akord s přidanou terdecimou ( $C^9_{sus13}$ ), v taktu č. 11 tónický kvartsextakord s přidanou sextou a nonou ( $F^9_6/C$ ) a v taktu č. 12 se vrací dominantní nonový akord s přidanou terdecimou v obrazech a změnách polohy.

V taktech č. 13 a 14 je již patrný návrat k tónice, když se do basu vrací tón F. Tónický terdecimový akord ( $Fmaj^{13}$ ) v taktu č. 13 je střídán dominantním undecimovým akordem s vynechanou tercií ( $C^{11}$ ) na tonickém ostinatu.

### **I. téma, část A, motiv b, takty č. 15–24:**

Od taktu č. 15 nevymezuje skladatel tonalitu, což je označeno zrušením předznamenání – zapsáním odrážky na počátku patnáctého taktu. Autor tak zjednodušuje notový záznam průběžných modulací.

Po celou dobu trvání motivu *b* autor využívá chromaticko-modulační postupy a sekvenční sledy dominantních spojů.

Na tóniku v základním tvaru s přidanou sextou ( $F^6$ ) v taktu č. 15 navazuje chromaticky postup k sekundakordu  $Fis$  dur v taktu č. 16. Zde slyšíme  $fis$  jako základní tón akordu a přidanou sextu a nonu ( $F^{\#9}_6/E$ ). Tento akord se ovšem teoreticky dá zaměnit za zmenšeně malý terckvartakord se základním tónem  $ais$  ( $A^{\#7}_5/E$ ), což je enharmonicky měkce malý alterovaný dominantní terckvartakord se základním tónem B. Směřuje pak k následujícímu dominantnímu septakordu  $Es$  dur s přidanou sextou ( $E^{b7}_{sus6}$ ) v taktu č. 17. Od tohoto okamžiku až do konce motivu *b* probíhá modulační pásmo.

V taktech č. 17 a 18 je přednesen dvoutaktový sekvenční modulující model jako kvartový spoj, kde dominantní septakord postavený na tónu es s přidanou sextou ( $E^{b7}_{sus6}$ ) je rozveden do kvartsextakordu As dur s přidanou sextou ( $A^{b6}/E^b$ ). Obraty zde vznikají přirozeným chromatickým postupem. V následujícím dvoutaktí je tento model poprvé sekvenčně transponován ve figurační obměně, a to vzestupným terciovým skokem. Dominantní nonový akord s přidanou sextou v taktu č. 19 ( $H^9_{sus6}$ ) postupuje k následnému terckvartakordu ( $Emaj^7_{sus6}/H$ ). Druhá sekvenční transpozice původního modelu začíná v taktu č. 21 sestupným terciovým skokem z dominantního nonového akordu s přidanou terdecimou ( $C^9_{sus13}$ ), respektive dominantního terdecimového akordu s vynechanou undecimou, k výchozí tónice F dur, respektive k tvrdě velkému nonovému akordu s přidanou terdecimou v taktu č. 22.

Modulační pásmo pokračuje v taktech č. 22–23 chromatickou modulací sestupnou terciovou příbuzností do dominantního nonového akordu na tónu cis s přidanou terdecimou (enharmonicky je zde terciový vztah k des). Akord je označen  $C^9_{sus13}$ . Dominantní septakord na tónu cis ( $C^{#7}$ ) se stejným způsobem vrací – tentokrát k tónickému kvartsextakordu (F/C) v taktu č. 25.

### **I. mezihra, část m1, takty č. 25–26:**

Motiv *b* v taktu č. 25 dospěl k závěru tématu, v harmonii se zde střídá tónický kvartsextakord s dominantním septakordem s přidanou sextou. Na poslední době pak zní v basu základní tón f. V taktu č. 26 je subdominantní kvartsextakord střídán kvintakordem s přidanou sextou, který je potom chromaticky dvěma citlivými tóny rozveden do cílové tóniny a moll (obdoba frygického kvintakordu). Harmonie je zde modifikována střídavými kvartami.

### **II. téma, část B, takty č. 27–49:**

Variovaný živý a hravý hudební nápad, shrnutý formálně pod druhé téma, je autorem průběžně pestrobarevně harmonizován. Má tonální centra a pásma především chromatických, skokových i sekvenčních modulací.

### **II. téma, část B, motiv a, takty č. 27–33:**

V úvodním taktu části B je stanoveno výchozí tonální centrum a moll. Zmenšeně malý sekundakord II. stupně ( $Hmi^7_5/A$ ) je v taktu č. 28 střídán dominantním kvintsextakordem ( $E^7/G^\#$ ), který pak směřuje zpět k tónickému sekundakordu ( $Ami^7/G$ ). V druhé polovině taktu č. 29 potom zní subdominantní kvintsextakord ( $Dmi^7/F$ ).

V taktech č. 30–33 se nachází pásmo chromatických modulací. Na začátku taktu č. 30 zní akord  $C^6/E$ , čili sextakord III. stupně s přidanou sextou. Teoreticky by se tento souzvuk ovšem dal odvodit i jako tónický terckvartakord ( $A_{mi}^7/E$ ). Následuje septakord VI. stupně ( $F^7$ ), přičemž tón  $dis$  zde v teorii enharmonicky zaměňujeme za  $es$ . Po celou dobu trvání tohoto modulačního pásma se harmonie mění každého půl taktu. V první polovině taktu č. 31 zní sekundakord VII. stupně ( $G_{mi}^7/F$ ), dále pak následují septakord ( $E^{b7}$ ), mollový sextakord s přidanou sextou ( $C_{mi}^6/E^b$ ), tvrdě zmenšený septakord ( $D^7_{5-}$ ), mollový sextakord s přidanou sextou ( $H_{mi}^6/D$ ) a dominantní septakord ( $C^{\#7}$ ).

## **II. téma, část B, motiv a1, takty č. 34–39:**

Takt č. 34 přináší skok k výchozí tónice a moll, dále pokračuje subdominantní mollový septakord ( $D_{mi}^7$ ) a durový sextakord VI. stupně s přidanou sextou ( $F^6$ ). Harmonie potom postupuje k dominantě E dur s vynechanou tercií vyplňující takt č. 35.

Tónika s vynechanou tercií a tónický kvartsextakord v taktu č. 36 pak zahajují chromatické modulační pásmo směřující k paralelní durové tónině C dur. V taktu č. 37 je možné pozorovat určitou variantu neapolského sextakordu v postupu k dominantě (vyjma basu, který opět postupuje chromaticky – mimo slyšený akord G dur). Mollová subdominanta s přidanou sextou v basovém průchodu ( $F_{mi}^6/D$ ) postupuje v taktu č. 38 k dominantnímu septakordu ( $G^7$ ). V závěrečném taktu motivu *a1* je konečně stanovena cílová tónina C dur.

## **II. téma, část B, motiv a2, takty č. 40–49:**

Čtyřicátý takt je vyplněn obraty VI. stupně. Akord a moll se tu vyskytuje nejprve s přidanou sextou v basu, dále jako kvintakord, sextakord a kvartsextakord. Následná chromatická modulace s dominantním spojem ústí do přechodné tóniky g moll v taktu č. 42, a to tímto způsobem: Zaměněný subdominantní mollový sextakord s přidanou sextou ( $C_{mi}^6/E^b$ ) postupuje k dominantnímu septakordu ( $D^7$ ) a dočasnému tónickému kvintakordu ( $G_{mi}$ ). V tomto taktu dochází k obratu g moll na sekundakord ( $G_{mi}^7/F$ ) a terckvartakord ( $G_{mi}^7/D$ ). V dalším taktu se objevuje subdominantní mollový sextakord ( $C_{mi}/E^b$ ), který se průchodnými tóny ( $b - a, d - c$ ) dostává zpět ke stejnému funkčnímu kmeni v podobě kvintakordu s přidanou sextou ( $C_{mi}^6$ ). Z dominanty D dur na začátku taktu č. 44 pak vychází jednotaktový sekvenční model postupující od kvintakordu (D) ke kvartsextakordu (E/H). V taktu č. 45 se objevuje jeho první transpozice, tj. kvintakord ( $F^{\#}$ ) a kvartsextakord ( $G^{\#}/D^{\#}$ ). V taktu č. 46 probíhá druhá transpozice sekvenčního modelu na basové prodlevě jako kvintakord (A) s návazným tvrdě velkým sekundakordem ( $B^b$  maj<sup>7</sup>/A)

a v taktu č. 47 pak třetí transpozice modelu opět na basové prodlevě tónu a ve tvaru sekundakordu ( $H^7/A$ ) a dále kvintakordu s přidanou sextou ( $C^6$ ), který můžeme teoreticky zaměnit za měkce malý septakord ( $A_{mi}^7$ ). Od posledně jmenovaného akordu dochází k chromatickému modulačnímu posunu vzestupem k alterovanému zmenšeně malému septakordu na zvýšeném IV. stupni z cílové tóniny E dur ( $A^{\#}mi^7_5$ ). Tento zmenšeně malý septakord v taktech č. 48–49 zvyšuje napětí polovičního závěru II. tématu. Generální pauza pak akusticky přerušuje harmonický tok.

### **II. mezihra, část m2, takty č. 50–52:**

Druhá mezihra, která funguje jako modulační spojka a předehra k III. tématu, se rozbíhá z kvinty v basu (jako prodlevy) výchozí tóniny F dur a během dvou taktů chromatickou modulací terciovou příbuzností ústí do E dur. Od taktu č. 52 jsou v předznamenání čtyři křížky.

### **III. téma, část C, takty č. 53–67:**

Část C přináší nové tonální téma na podkladu prodlevy. V basu přetrvává tón h, a to od taktu č. 52 až do taktu č. 66. Synkopická prodleva přináší harmonické slyšení až se zpožděním osminové časové hodnoty. Je třeba poznamenat, že v rozboru zpravidla není basová prodleva zahrnována do obrátů. Je tomu tak pouze výjimečně, např. v taktu č. 57.

### **III. téma, část C, motiv a, takty č. 53–58:**

V prvních třech taktech tohoto motivu se harmonie mění po dvou dobách v této posloupnosti: kvintakord III. stupně k II. stupni ( $G^{\#}mi - F^{\#}mi$ ), tónika (E), tónický kvintakord púltónovým postupem k Dis dur, dominantní nonový akord ( $H^9$ ) k tónickému kvintakordu s přidanou sextou a nonou ( $E^9_6$ ).

V taktu č. 56 se vystřídají tři akordy – septakord II. stupně ( $F^{\#}mi^7$ ), tónika s přidanou sextou ( $E^6$ ) a VI. stupeň ( $C^{\#}mi$ ). Tento akord je pak východiskem pro takt následující. V první polovině taktu č. 57 prakticky zní (i s prodlevou) kvartsextakord e moll. Pokud je však tento takt vnímán jako celek, je možné zde určit (včetně sólové melodie) alterovaný zmenšeně malý kvintsextakord VI. stupně ( $C^{\#}mi^7_5$ ). Takt č. 58 pak vyplňuje kvartsextakord III. stupně ( $G^{\#}mi$ ).

### **III. téma, část C, motiv b, takty č. 59–67:**

Motiv b III. tématu zahajují sekundakordy II. a III. stupně ( $F^{\#}mi^7/E$ ,  $G^{\#}mi^7/F^{\#}$ ). V taktu č. 60 směřuje sextakord II. stupně s přidanou kvartou ( $F^{\#}mi_{sus4}$ ) směřuje k dominantnímu nonovému akordu s přidanou terdecimou ( $H^9_{sus13}$ ). Následující takt vyplňuje dominantní nonový akord ( $H^9$ ).

V první polovině taktu č. 62 se objevuje akord vycházející z tóniky ( $Ema_j^{7_{sus13}}$ ), ovšem bez základního tónu – ten je naznačen až melodií (tónem  $e^3$ ). V druhé polovině tohoto taktu zmenšeně zmenšený septakord na IV. stupni ( $A^\#dim$ ) postupuje chromaticky k dominantnímu nonovému akordu ( $H^9$ ) na začátku taktu č. 63, který zde ústí do tóniky s přidanou sextou ( $E^6$ ).

Ve zbývajících čtyřech taktech se nadále střídá harmonie každého půl taktu. Sledujeme zde tento postup: sekundakord II. stupně ( $F^\#mi^7/E$ ) – terckvartakord III. stupně ( $G^\#mi^7/D^\#$ ), subdominantní sextakord ( $A/C^\#$ ) – sextakord III. stupně ( $G^\#mi/H$ ), dominantní sekundakord ( $H^7/A$ ) – tónický sextakord s přidanou sextou ( $E^6/G^\#$ ). Od spojení taktů č. 66–67 až do taktu č. 70 sledujeme chromatický postup basu (h-c-cis-d-dis-e-eis-f). Jedná se zde o modulační pásmo s návratem do původní tóniny F dur. Zahájeno je v taktu č. 67 chromatickou modulací terciovou příbuzností k dominantě výchozí (i cílové) tóniny ( $E^6 - C^9 - C^9_{5+}$ ). Společný tón je e. Chromatické posuny jsou: basová prodleva h-c, dále h-b, gis-g). Dominanta ve tvaru nonového akordu s následnou zvětšenou kvintou tvoří poloviční závěr otevřený harmonickým napětím k repríze a tonalitě F dur. Je však chromaticko-modulačním spojem posunuta do akordu Fis dur. (Tón b je enharmonicky zaměněn za ais, tón d postupuje k dis, tón gis přetrvává jako přidaná nona, tón fis v houslích je primou cílového akordu prvního taktu III. mezihry.) Posun k Fis dur je obdobný jako v závěru I. tématu.

### **III. mezihra, část m3, takty č. 68–71:**

III. mezihra splňuje funkci motivického závěru a modulační spojky.

Modulační postupy dané chromatickým basem lze zjednodušeně označit těmito akordy:  $F^\#$ ,  $D^7$ ,  $G^\#7$  (bez tercie),  $C^\#mi$ ,  $E^\#mi^7_{5-}$  s vyústěním do sekundakordu II. stupně z cílové tóniny F dur (čili akordu  $Gmi^7$ ) který vyplňuje takt č. 70. V následujícím taktu se harmonická faktura dostává k sextakordu III. stupně ( $A_{mi}/C$ ), jenž je zde vystřídán zvětšeným dominantním nonovým akordem ( $C^9_{5+}$ ).

### **Zúžená repríza I. tématu, část A1, takty č. 72–80:**

Zkrácená repríza obsahuje metrum harmonického doprovodu ve dvojjzvukových až pětizzvukových střídavých osminových figurách podložených basem a nad tím zní motivicky prokomponovaná sopránová melodie. Repríza se takto obohaceně odlišuje od expozice úvodního tématu. Dochází však i k harmonickým obměnám.

### **Zúžená repríza I. tématu, část AI, motiv a1, takty č. 72–75:**

Takt č. 72 se odvíjí od tóniky  $F^6$  s vrstvou středních dvojhlasých chromatických postupů a tonálních obrátů podporujících motivicky vedenou melodii klavíru. Na ni navazuje subdominanta v podobě tvrdě velkého kvartsextakordu ( $B^b \text{maj}^7/F$ ). V taktu č. 73 jsou ve střídavých hlasech konfigurovány střídavé sextakordy, přičemž se zde mění II. a III. stupeň ( $G\text{mi}^7 - F\text{maj}^7$ ) a poté IV. a V. stupeň ( $B^b - C^7$ ), což se dále v taktu č. 74 zvukově rozšiřuje formou zdvojení na pětizvuk.

V taktu č. 75 se objevuje tónika znovu s vrstvou střídavě vedeného dvojhlasu opět ve středních hlasech a balancuje zde s III. stupněm ( $F\text{maj}^7 - A\text{mi}$ ). Dále pokračuje VI. stupeň ve tvaru měkce malého nonového akordu ( $D\text{mi}^9$ ) a III. stupeň v podobě měkce malého kvintsextakordu ( $A\text{mi}^7/C$ ).

### **Zúžená repríza I. tématu, část AI, motiv a2, takty č. 76–80:**

Kompoziční záměr autora je stylizován dle technických možností klavíru. Motivickým propracováním melodicko-harmonické vrstvy v pravé ruce skladatel pětihlas ve středních hlasech zužuje na tercie (v taktech č. 76–79). V dynamické gradaci jej rozšiřuje na pětizvuk (takt č. 80) a opět stahuje do dvojhlasu v pianissimové kodě.

Každý takt v této části s výjimkou posledního je vyplněn jedním akordem, a to v tomto pořadí: mollová subdominanta ( $B^b\text{mi}$ ), III. stupeň s opakováním melodicko-rytmického motivu ( $A\text{mi}$ ), septakord II. stupně ( $G\text{mi}^7$ ) a tónický závěr ( $F$ ).

V taktu č. 80 označujeme zdvojené pětihlasé kvintakordy jako střídání subdominanty a dominanty ( $B^b - C$ ) a II. stupeň s III. stupněm ( $G\text{mi} - A\text{mi}$ ). Toto spojení lze označit i jinak – jako II. stupeň s tvrdě velkým tónickým kvintakordem ( $G\text{mi} - F\text{maj}^7$ ).

### **Koda, část k, takty č. 81–84:**

Koda pokračuje v harmonicko-melodické linii reprízy.

Od akordu  $Des$  dur v taktu č. 81 se odvíjí chromatická modulace vzestupnou terciovou příbuzností (se střídavým dvojhlasem) do mollové subdominanty tóniny  $F$  dur ( $B^b\text{mi}^7$ ) v taktu č. 82. V druhé polovině taktu se vrací k  $Des$  dur (zde jde o kvartsextakord s přidanou sextou, čili  $D^{b6}/A^b$ ), načež následuje zpětný terciový skok k tónickému kvintakordu ( $F$ ) v kvintové poloze v závěrečném taktu skladby, přičemž sólový hlas končí tercií.

Na závěr harmonického rozboru této skladby je třeba poznamenat, že některé akordy lze teoreticky vyložit a zdůvodnit dvojím způsobem, např. v taktu č. 82 se akord  $D^{b6}/A^b$  vlastně rovná akordu  $B^b\text{mi}^7/A^b$ . Tento případ je tedy možné chápat buď jako modulaci

terciovou příbuzností na kvartsextakordu Des s přidanou sextou, nebo jako měkce malý sekundakord postavený na mollové subdominantě. V rozboru byly akordy pojmenovány tak, jak jsou objektivně slyšené, v tomto případě jde tedy o akord Des dur.

## 4.8 Srovnání s kompozicí stejného opusu

*Romance* pro housle a klavír, která je spolu s *Ukolébavkou* součástí Op. 2 a byla rovněž napsána v roce 1950, nabízí podobnou lyrickou náladu v postromantickém až impresionistickém slohu.

V případě *Romance* se jedná také o artificiální tonální skladbu zkomponovanou v melodicko-harmonickém principu. Melodie je zde ovšem svébytná v průběhu celé kompozice a není tolik závislá na harmonii jako v *Ukolébavce*. Melodicko-rytmická složka je průzračnější, pro sólistu i posluchače zapamatovatelnější a z hlediska technické náročnosti snazší.

Notový záznam *Romance* je psán jinou rukou než *Ukolébavka*, pravděpodobně přímo autorem. Opět se dochoval pouze klavírní part (nachází se zde v příloze č. 6) a sólový part teprve v roce 1990 vypsál a zrevidoval Josef Zeman (příloha č. 7). Pedalizace zde rovněž chyběla a byla potom ve stejné době vypracována klavírní pedagožkou Marií Majerovou. *Romance* tak byla připravena k prvotní realizaci. Premiéra se uskutečnila na koncertě učitelů tehdejší Lidové školy umění Jihlava 13. června 1990 v podání J. Zemana a M. Majerové. *Romance* pak byla několikrát interpretována žáky ZUŠ Jihlava.

V notovém partu je na začátku předepsané tempo *Moderato*, u II. tématu potom *Più mosso*. Výraz je dán názvem, agogika (ritardando) je nastíněna v závěrech jednotlivých částí. Takt je pravidelný – tříčtvrťový v celé skladbě a metrický tep s basem na první době a akordem na druhé má charakter valsu. Klavírní doprovod dále autor obohacuje melodicko-harmonickými průtahy a vrstvou kontrapunktické „protimelodie“, což je obdobné v obou skladbách.

Shodných melodicko-rytmických prvků by se našla celá řada. Konstantně působí např.:

- dvě osminy tenuto na poslední době taktu v sólových partech;
- tři stylizované osminy před koncem taktu;
- ligatury k těžkým dobám;
- dvě půlové, respektive půlové a čtvrté noty v sudých taktech motivů;

- dvoutaktový osminový melodicko-rytmický závěr (v *Romanci* sestupný, v *Ukolébavce* vzestupný);
- citlivý tón vzestupný na první době (v *Ukolébavce* fis<sup>2</sup> v taktu č. 10, v *Romanci* ais<sup>1</sup> v taktu č. 10).

Celkový rozsah obou skladeb je přibližně stejný. *Romance* má 87 taktů a trvá cca 3:30 minut. *Ukolébavka* se skládá z 84 taktů s délkou trvání cca 5 minut.

Co se týče formy, *Romance* je psána jako rozšířená třídílná velká písňová forma. Má dvě témata s evolučními prvky, zúženou reprízu, introdukci, dvě mezihry a velkou kodu. Bližší charakteristika je zaznamenána v následujícím přehledu:

Forma	Motivy	Takty	Tematická náplň
introdukce	<i>i</i>	1–4	introdukční exponování úvodního motivu v klavíru
I. téma	<i>A</i>	5–20	lyrické téma o dvou periodách
	<i>a</i>	5–12	předvětí a závětí
	<i>b</i>	13–20	předvětí a závětí
mezihra	<i>m1</i>	21–24	tempová, modulační a dynamická spojka jako úvod k II. tématu
II. téma	<i>B</i>	25–53	návazné téma evolučního charakteru
	<i>a</i>	25–36	tři melodicko-rytmické články
	<i>b</i>	37–52	dva melodicko-rytmické články a kadencový poloviční závěr
mezihra	<i>m2</i>	53	jednotaktová modulačně-melodická, tempová a dynamická spojka
repríza	<i>A1</i>	54–73	obměněná repríza
	<i>a1</i>	54–61	identická repríza úvodního motivu
	<i>b1</i>	62–73	repríza druhého motivu s nastavenou sekvenční obměnou
koda	<i>K</i>	74–87	velká koda
	<i>a</i>	74–77	exponovaný nový motiv, opakovaný v sekvenci
	<i>b</i>	78–87	předchozí motivické prvky s výrazovým vrcholem a závěrem

Pro přehlednost přikládáme srovnání forem obou skladeb, z něhož je patrné, že i po tektonické stránce je *Romance* poněkud jednodušší než *Ukolébavka*:

*Romance*: *i A m1 B m2 A1 K* (rozšířená velká písňová forma)

*Ukolébavka*: *i A m1 B m2 C m3 a1 (zA) k* (rozšířená velká čtyřdílná forma se zúženou reprízou)

Ani harmonie není v *Romanci* tak komplikovaná jako v *Ukolébavce*. Vyskytují se zde nejvýše trojzvuky až čtyřzvuky. Modulace jsou vedeny v rámci větších skladebných celků v tonálních pásmech:

Introdukce (takty č. 1–4) – A dur



I. téma (takty č. 5–20) – A dur

II. téma (takty č. 21–28) – fis moll (paralelní mollová tónina)

Repríza I. tématu + koda (takty č. 54–87) – A dur

Obě témata *Romance* mají přirozený tok kantilénového hudebního materiálu. Druhé téma je rozpohybovanější a s reprízou a kodou tvoří jednotlivý celek na rozdíl od kontrastního programu *Ukolébavky*. Mezihry mají obdobně jako v *Ukolébavce* modulačně-spojkový význam.

Celkově je realizační záměr autora u obou skladeb obdobný. *Romance* i *Ukolébavka* jsou kompozice instruktivního charakteru určené ke studijním a koncertním účelům pokročilých žáků základní hudební školy. *Romance* je technicky méně náročná, přístupnější na poslech a její hudební obsah je snáze pochopitelný i pro méně zkušené žáky. V současné době by se dala doporučit k interpretaci průměrným žákům vyšších ročníků 1. stupně ZUŠ. *Ukolébavka* je naproti tomu skladba náročnější na techniku i na výraz a je vhodná pro pokročilejší žáky na 2. stupni základních uměleckých škol.

#### 4.9 Srovnání se skladbou stejného názvu pro klavír

Do cyklu sedmi skladeb pro sólový klavír s názvem *Dětská suita*, op. 46 z roku 1959 zařadil Bohumil Bouda jako 5. část *Ukolébavku*. Jedná se o dvoustránkové skladbičky pro nejmenší klavíristy na úrovni 1. – 2. ročníku ZUŠ. Ve srovnání se stejnojmennou kompozicí pro housle a klavír, která je předmětem podrobné analýzy v této práci, je klavírní *Ukolébavka* ve všech parametrech hudebního materiálu jednodušší i rozsahově podstatně menší. Je to malá třídílná písňová forma s reprízou, rozšířená o kodu: ||:a:|| b a l k.

Melodicko-rytmická složka je v technickém rozsahu půlových a čtvrt'ových not v legatu, staccatových osmin a terciových hmatů. Z toho vyplývá i harmonie – převažuje zde prostý trojhlas.

Podobnost lze ve srovnání obou skladeb stejného jména spatřovat v obdobném výrazovém průběhu. Klavírní *Ukolébavka* začíná v tempu *Andante* klidně a lyricky a využívá čtvrt'ové a půlové hodnoty, legata a ligatury. Druhé téma je kontrastní, označené *Poco più mosso* a rytmus je postavený na osminových notách staccato, což připomíná hravou kontrastní část v *Ukolébavce* pro housle a klavír. I zde se pak opět vrací první téma v obměně a skladba končí krátkou kodou v pianissimu jakoby do ztracena.

## 4.10 Zařazení do kontextu instruktivní literatury pro housle

Jelikož autorka této práce je zároveň první interpretkou *Ukolébavky*, mohla se zblízka seznámit s problematikou nácviu této skladby.

Na prvním místě je samozřejmě třeba zmínit fakt, že se jedná o neznámou a doposud nikdy neuvedenou skladbu. Absence jakékoli nahrávky a vzoru, jak by vlastně tato skladba měla ve výsledku vypadat, vedla k tomu, že interpretky, její houslový pedagog a klavírní korepetitoři museli po vzájemných diskusích a zkoušeních různých variant stanovit cestu, jakou se ubírat. Výsledkem je nahrávka na přiloženém CD, která pro další interprety může, ale také nemusí sloužit jako inspirace. Možností, jak tuto kompozici pojmout, je mnoho a záleží na každém hráči, jak si s jejím nastudováním poradí.

Skladba však zahrnuje určitou typickou technickou a výrazovou problematiku, které se nevyhne žádný houslista, který ji studuje. Na základě vlastních zkušeností autorky při nácviu jsou zde tyto problémy shrnuty a je navržena úroveň, kdy je vhodné tuto skladbu zařadit do repertoáru.

Třebaže je *Ukolébavka* na první pohled drobnou instruktivní skladbou určenou žákům základních uměleckých škol, skrývá v sobě technickou, a především výrazovou náročnost, takže není vhodná pro nezkušené, méně pokročilé houslisty.

Hráč, který studuje tuto skladbu, by měl mít následující technické schopnosti: Levá ruka by měla bezpečně ovládat výměny poloh, hru ve vysokých polohách (v *Ukolébavce* se vyskytuje až 8. poloha) i tzv. mimopolohovou hru<sup>12</sup> (podhmaty, přehmaty). Pasáže a trylky v druhé části skladby vyžadují dobrou zručnost prstů. V průběhu celé skladby kolísá tonalita a autor často moduluje, což vede k nezvyklým melodickým postupům a použití značného množství posuvek. To vše je příčinou choulostivé intonace v celé skladbě, na niž je třeba si dát pozor od počátků nácviu.

Problematika pravé ruky zde tkví v potřebě zachování jemného tónu v částech se slabou dynamikou. Nejobtížnější je udržet stejnou dynamiku bez ohledu na to, že rychlost tahů se mění. Pro zvládnutí střední části kompozice je dále nutné ovládat lehké, žertovné spiccato.

---

<sup>12</sup> Poznámka: Termín *mimopolohová hra* byl převzat z: KAMILAROV, E. *O technice levé ruky houslisty*. Praha : Editio Supraphon, 1975.

Těžiště náročnosti této skladby ovšem tkví zejména ve výrazu. V první řadě je třeba pochopit význam skladby, k čemuž je nezbytné vědomí kontextu autorova života a místa a doby vzniku a základní znalost dějin hudby konce 19. století a první poloviny 20. století s důrazem na českou hudbu a na směry, jako jsou postromantismus, impresionismus, neoklasicismus, neofolklorismus a další.

*Ukolébavka* vyžaduje na jedné straně vystižení lyrické „ukolébávací“ nálady a impresionistické barevnosti, přičemž je potřeba průběžně pracovat s vibratem, které by mělo být decentní a jemné. Je třeba se vyhnout přehnaně vášnivému romantickému vibratu. Zvláštní pozornost by se měla věnovat plynulým ukončením některých frází tzv. „do ztracena“. Část označená *Živě, hravě* naproti tomu klade požadavky na decentní pregnantnost a žertovný charakter spolu s přesvědčivou výrazovou gradací v závěru tohoto dílu. Každý houslista studující *Ukolébavku* by si také měl dobře promyslet agogiku v průběhu celé skladby. Samozřejmostí je pak nutnost precizní souhry s klavíristou.

Vezme-li autorka v úvahu technické a výrazové problémy, jež zde nastínila, tuto kompozici by doporučila průměrným žákům 2. stupně dnešních základních uměleckých škol, a to jako skladbu vhodnou pro bližší seznámení s postupy hudby 20. století, pro nácvik kantilény i kontrastního žertovného výrazu, procvičení decentního vibrata, výměn poloh, lehkého spiccata i hry v pianu.

Pokud by měla být tato skladba zařazena do kontextu instruktivní literatury pro housle, nejlépe je tak možno učinit srovnáním s některou známou kompozicí významného skladatele, která se často používá instruktivně. Nabízí se například *Romantické kusy pro housle a klavír* od Antonína Dvořáka. Je to rovněž české dílo podobné technické obtížnosti, které má značnou citovou hloubku a je tedy obtížné především co do výrazové stránky. Můžeme zde ale pozorovat i obdobnou technickou problematiku. Rozdíl je samozřejmě v tom, že Dvořákova kompozice je dílem ryzího romantismu, zatímco Boudův opus je o více než půl století mladší skladba prodechnutá impresionistickou barevností. Velmi kladný vztah k českému folkloru je ovšem patrný u obou dvou skladatelů.

Dvořák je beze sporu velikánem v kontextu světové hudby, takže srovnávat umělce regionálního významu se skladatelem takového formátu se může zdát nevhodné. Je zde předloženo spíše z praktických důvodů jako návod pro houslové pedagogy k rozhodnutí, v jaké fázi studia je vhodné Boudovu kompozici se žáky studovat. *Romantické kusy* se sice často uvádějí koncertně v podání špičkových houslistů, ale zároveň nezřídka zaznívají i na hudebních večerech v základních uměleckých školách, kde se jejich interprety stávají

pokročilejší žáci vyšších ročníků. A to je právě úroveň, kdy by se podle názoru autorky a první interpretky této skladby *Ukolébavka* měla zařazovat žákům do studia.

## Závěr

Bakalářská práce, jejímž tématem je *Dílo Bohumila Boudy se zaměřením na instruktivní literaturu pro housle*, navazuje na předchozí autorčinu odbornou práci na téma *Významné osobnosti ZUŠ Jihlava*. Zatímco zmiňovaná práce má charakter pouze popisný a shrnující, v této bakalářské práci se autorka pokusila o hloubkovou analýzu kompozic osobnosti pro ZUŠ Jihlava nejvýznamnější, zakladatele této instituce Bohumila Boudy.

Cílem této práce bylo upozornit na dílo B. Boudy, analyzovat jeho kompozice pro housle a zařadit je do kontextu instruktivní literatury a zároveň přivést znovu jeho skladby na koncertní pódia.

Tento úkol autorka považuje za splněný. Za modelovou skladbu, která byla podrobně analyzována a připravena k veřejnému koncertnímu provedení, byla zvolena *Ukolébavka*, druhá část z Boudova cyklu *Tři skladby pro housle a klavír*, Op. 2.

Jelikož se podle dostupných zdrojů jednalo o historicky první pokus o rozbor a nastudování této skladby, bylo třeba vyřešit různé problémy, zejména neúplnosti či nedokonalosti notového zápisu.

Podrobná analýza *Ukolébavky* z různých úhlů pohledu je předmětem nejrozsáhlejší kapitoly bakalářské práce. Na této skladbě jsou demonstrovány typické znaky Boudova kompozičního stylu (bohatá harmonie jako dominantní činitel, na ni vázaná jednoduchá melodie, časté používání konstantních melodicko-rytmických prvků, jako jsou ligatury k přízvukným dobám a tři osminové noty na konci taktu, impresionistická barevnost a lyričnost).

Za úspěch autorka považuje zrealizování premiéry této skladby dne 20. února 2013 na koncertě učitelů a bývalých absolventů ZUŠ Jihlava v Oblastní galerii Vysočiny. Při příležitosti přípravy této skladby k premiérovému uvedení na veřejnosti se podařilo pořídit nahrávku této skladby, která je k bakalářské práci přiložena na CD.

Podrobný rozbor *Ukolébavky* zahrnuje kapitolu věnující se zařazení této skladby do kontextu instruktivní literatury pro housle a stejně tak i méně rozsáhlé analýzy dalších Boudových kompozic pro housle a klavír jsou psány s vědomím toho, že by mohly posloužit ke studijním účelům žákům houslové hry na různém stupni vývoje. Rozbory jsou tedy primárně zaměřeny tak, aby se staly zdrojem poučení a inspirace houslovým pedagogům a zprostředkovaně i jejich žákům.

Autorka věří, že tato práce se stane důstojným příspěvkem jak pro archiv Muzea Vysočiny, tak zejména pro archiv ZUŠ Jihlava, a že se stane zdrojem informací pro další badatele jednak v oblasti regionálního hudebního života, a jednak houslové instruktivní literatury.

Závěrem je nutné podotknout, že problematika díla Bohumila Boudy touto prací zdaleka nebyla vyčerpána. Zejména jeho kompozice klavírní a sborové by zasloužily jak hlubší analýzu, tak iniciování provedení některých skladeb na veřejnosti. Ani Boudovo houslové dílo zde nebylo rozebráno ve větší šíři. Například jeho nejrozsáhlejší a nejzávažnější skladba pro housle a klavír, *Suita pro housle a klavír*, Op. 1, by mohla posloužit jako předmět samostatné odborné práce většího rozsahu.

Autorka na tomto místě musí konstatovat, že zpracovávání tohoto tématu a vytváření bakalářské práce pro ni bylo velmi poučné a obohacující.

## Bibliografie

### Prameny:

*55 let Lidové školy umění v Jihlavě. Hodnotící zpráva k 55. výročí Lidové školy umění v Jihlavě.* Velké Meziříčí : Východočeské tiskárny n. p. 1979. Archiv ZUŠ Jihlava.

*Autorský koncert 18. 11. 2009.* DVD. Záznam z koncertu skladeb bývalých a současných pedagogů ZUŠ Jihlava. Soukromý archiv autorky.

BOUDA, B. *I. máj.* Rukopis notového partu. Muzeum Vysočiny, Pozůstalost B. Boudy, Notový archiv.

BOUDA, B. *Concertino pro housle a klavír, Op. 41.* Rukopis notového partu. Muzeum Vysočiny, Pozůstalost B. Boudy, Notový archiv.

BOUDA, B. *Horácké tance pro housle a klavír – Furiant, Nanyňka, Špacírka.* Rukopis notového partu. Muzeum Vysočiny, Pozůstalost B. Boudy, Notový archiv.

BOUDA, B. *Malé rondo pro trubku a klavír.* Jihlava : Krajské nakladatelství v Havlíčkově Brodě pro Krajský pedagogický ústav v Jihlavě. 1959.

BOUDA, B. *Na prázdniny.* Rukopis notového partu. Muzeum Vysočiny, Pozůstalost B. Boudy, Notový archiv.

BOUDA, B. *Suita pro housle a klavír, Op. 1 – Preludium, Scherzo, Passacaglia.* Rukopis notového partu. Muzeum Vysočiny, Pozůstalost B. Boudy, Notový archiv.

BOUDA, B. *Tři skladby pro housle a klavír, Op. 2 – Romance, Ukolébavka.* Kopie rukopisu notového partu. Osobní notový archiv Josefa Zemana.

BOUDOVÁ-KUKAČOVÁ, M. *Seznam skladeb Bohumila Boudy.* Muzeum Vysočiny, Pozůstalost B. Boudy, Dokumentace.

*Konzultace s prof. Jiřím Tomáškem v rámci hodin hry na housle na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, leden – březen 2013, Praha.*

*Kronika ZUŠ Jihlava z let 1924–1945.* Rukopis. Archiv ZUŠ Jihlava.

*Kronika ZUŠ Jihlava z let 1945–1950.* Rukopis. Archiv ZUŠ Jihlava.

*Kronika ZUŠ Jihlava z let 1956–1969.* Rukopis. Archiv ZUŠ Jihlava.

*Odpovědi na dotazník autorky – Milan Bialas.* Zasláno elektronickou poštou 18. února 2012. Soukromý archiv autorky.

*Programy koncertů ZUŠ Jihlava.* Soukromý archiv autorky.

*Rozhovory a odborná spolupráce s MgA. Hanou Paštykovou, učitelkou klavíru na ZUŠ Jihlava, prosinec 2012 – únor 2013, Jihlava.*

*Rozhovor s Mgr. Antonínem Veselým, zástupcem ředitele ZUŠ Jihlava, 8. ledna 2013, Jihlava.*

*Rozhovor s Mgr. Antonínem Veselým, zástupcem ředitele ZUŠ Jihlava, 14. ledna 2013, Jihlava.*

*Rozhovor s Mgr. Dagmar Němečkovou, bývalou žákyní Magdaleny Boudové-Kukačové, 14. ledna 2013, Jihlava.*

*Rozhovor s Mgr. Danou Fučíkovou, ředitelkou ZUŠ Jihlava, 14. února 2012, Jihlava.*

*Rozhovor s Eliškou Holubovou, bývalou učitelkou houslí na ZUŠ Jihlava, 19. února 2013.*

*Rozhovor s Evou Fišerovou, učitelkou klavíru na ZUŠ Jihlava, 14. ledna 2013, Jihlava.*

*Rozhovor s Hanou Vysloužilovou, učitelkou houslí na ZUŠ Jihlava, 8. ledna 2013, Jihlava.*

*Rozhovor s Josefem Mrázkem, učitelem houslí na ZUŠ Jihlava a správcem notového archivu smyčcového oddělení, 8. ledna 2013, Jihlava.*

*Rozhovor s Josefem Mrázkem, učitelkou houslí na ZUŠ Jihlava a správcem notového archivu smyčcového oddělení, 15. ledna 2013, Jihlava.*

*Rozhovor s Lubomírem Šrubařem, učitelem klavíru na ZUŠ Jihlava, 29. ledna 2013, Jihlava.*

*Rozhovor s Marií Majerovou, učitelkou klavíru na ZUŠ Jihlava, 7. ledna 2013, Jihlava.*

*Rozhovor s Marií Majerovou, učitelkou klavíru na ZUŠ Jihlava, 16. ledna 2013, Jihlava.*

*Rozhovor s Naděždou Vohlídalovou, učitelkou houslí na ZUŠ Jihlava, 15. ledna 2013, Jihlava.*

*Rozhovor s Naděždou Vohlídalovou, učitelkou houslí na ZUŠ Jihlava, 16. ledna 2013, Jihlava.*

*Rozhovory s Josefem Zemanem, učitelem houslí na ZUŠ Jihlava a bývalým ředitelem této školy, 2011–2013, Jihlava.*

*Telefonický rozhovor s Aloisem Frajem, bývalým učitelem na ZUŠ Jihlava, 4. ledna 2013.*

*Telefonický rozhovor s Aloisem Frajem, bývalým učitelem na ZUŠ Jihlava, 6. ledna 2013.*

*Telefonický rozhovor s Aloisem Frajem, bývalým učitelem na ZUŠ Jihlava, 7. ledna 2013.*

*Telefonický rozhovor s Aloisem Frajem, bývalým učitelem na ZUŠ Jihlava, 14. ledna 2013.*

*Telefonický rozhovor s Dagmar Kamberskou, bývalou žákyní Bohumila Boudy a bývalou učitelkou klavíru na ZUŠ Jihlava, 28. prosince 2012, Jihlava.*

*Telefonický rozhovor s Eliškou Holubovou, bývalou učitelkou houslí na ZUŠ Jihlava, 30. ledna 2013.*



*Telefonický rozhovor s Eliškou Holubovou, bývalou učitelkou houslí na ZUŠ Jihlava, 4. února 2013.*

*Telefonický rozhovor s Eliškou Prchalovou, bývalou učitelkou houslí na ZUŠ Jihlava, 4. ledna 2013.*

*Telefonický rozhovor s Karlem Prchalem, bývalým učitelem houslí na ZUŠ Jihlava, 4. ledna 2013.*

*Telefonický rozhovor s Marií Krejčí, bývalou učitelkou houslí na ZUŠ Jihlava, 29. ledna 2013, Jihlava.*

*Telefonický rozhovor s Martinem Karáskem, ředitelem ZUŠ ve Velkém Meziříčí, 29. ledna 2013.*

*Telefonický rozhovor s Martinem Karáskem, ředitelem ZUŠ ve Velkém Meziříčí, 21. února 2013.*

*Telefonický rozhovor s Martinem Karáskem, ředitelem ZUŠ ve Velkém Meziříčí, 27. února 2013.*

#### **Literatura:**

BARVÍK, M. *Přehled hudební akustiky*. Praha : Melantrich. 1949.

ČERNUŠÁK, G., ŠTĚDRŮŇ, B., NOVÁČEK, Z. *Československý hudební slovník osob a institucí I*. Praha : Státní hudební vydavatelství. 1963.

FRANTÁL, Z. *BB 110 a Jaroměř*. Strojopis. Vzpomínková práce k 110. výročí narození Bohumila Boudy zpracovaná do literární soutěže pro seniory „Poklady z královnina věna 2006“. Kopie poslána 23. června 2006 do Základní umělecké školy Jihlava a zde uložena v archivu.

GINZBURG, L. *Estetika studia nástrojové hry*. Praha : Supraphon. 1968.

JANEČEK, K. *Hudební formy*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. 1955.

JANEČEK, K. *Melodika*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. 1956.

JANEČEK, K. *Tektonika*. Praha : Supraphon. 1968.

JANEČEK, K. *Základy moderní harmonie*. Praha : Nakladatelství akademie věd. 1965.

KAMILAROV, E. *O technice levé ruky houslisty*. Praha : Editio Supraphon, 1975.

KOFROŇ, J. *Učebnice harmonie*. Praha : Editio Bärenreiter. 2006. 10. upravené vydání.

- MAŘÁK, J. – NOPP, V. *Housle*. Praha : Hudební matice umělecké besedy, 1941.
- NOPP, V. *Postup při vyučování hře na housle*. Brno : Nakladatelství Ol. Pazdírek, 1930.
- ŠEVČÍKOVÁ, K. *Život a dílo umělce a pedagoga Bohumila Boudy* (diplomová práce). Brno : Masarykova univerzita. Pedagogická fakulta. 2010. In *Archiv závěrečných prací Masarykovy univerzity* [on-line]. Dostupné na Internetu:  
[http://is.muni.cz/th/75305/pedf\\_m/Bohumil\\_Bouda\\_-\\_zivot\\_a\\_dilo.pdf](http://is.muni.cz/th/75305/pedf_m/Bohumil_Bouda_-_zivot_a_dilo.pdf)
- ŠOLC, M. *Tajemství akordových značek*. Praha : Supraphon. 1976.
- ŠRUBAŘOVÁ, M. *Základní umělecká škola Jihlava* (bakalářská práce). Brno : Janáčkova akademie múzických umění. Hudební fakulta. 2007.
- ZEMANOVÁ, M. *Významné osobnosti ZUŠ Jihlava* (bakalářská práce). Praha : Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. 2012.
- ZENKL, L. *ABC hudební nauky*. Praha : Editio Bärenreiter. 2007. 8. vydání.
- ZUDOVÁ, J. *Bohumil Bouda a jeho činnost na Jihlavsku* (závěrečná písemná práce). Brno : Konzervatoř v Brně. 1981.

**Internetové zdroje:**

- Ludmila Bertlová* [on-line]. [cit. 2013-04-06] Dostupné na internetu:  
[http://cs.wikipedia.org/wiki/Ludmila\\_Bertlov%C3%A1](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ludmila_Bertlov%C3%A1)

# Přílohy

## 1 Podobizna Bohumila Boudy

(kresba akademického malíře Karla Otáhala z r. 1957)



## 2 Původní rukopis klavírního partu skladby *Ukolébavka*

**UKOLEBAVKA.** 1.

*violino e piano.*

*Volně, měkce*

*pp sempre legato*

*p*

*mf*

2.

Handwritten musical score system 1, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line with a fermata over the first measure and a '2.' marking. The middle and bottom staves are a piano accompaniment with chords and moving lines. A 'g' marking is present in the first measure of the piano part.

Handwritten musical score system 2, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line with various ornaments and slurs. The piano accompaniment features complex chordal textures and moving bass lines.

*cresc. poco a poco*

Handwritten musical score system 3, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line. The piano accompaniment shows a clear upward dynamic trend, consistent with the 'cresc. poco a poco' instruction.

3.

*diminuendo*

*Zivě, hravě*

*con sordino*

*dim. et ritard.*

*p*

The image shows three systems of handwritten musical notation. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The first system begins with a treble clef and contains a melodic line with slurs and a dynamic marking of *diminuendo*. The second system features a vocal line on the top staff with the lyrics *Zivě, hravě* and a dynamic marking of *con sordino*. The piano accompaniment in the middle and bottom staves includes a *dim. et ritard.* marking and a *p* dynamic. The third system continues the piano accompaniment with various chordal textures and melodic fragments.

4.

Handwritten musical score system 1, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a treble clef with a melodic line starting on a quarter note, followed by eighth notes and a sixteenth-note triplet. The bottom staff is a bass clef with a whole note chord, followed by eighth notes and a sixteenth-note triplet. A fermata is placed over the final notes of the middle and bottom staves.

Handwritten musical score system 2, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line starting on a quarter note, followed by eighth notes and a sixteenth-note triplet. The middle staff is a treble clef with a melodic line starting on a quarter note, followed by eighth notes and a sixteenth-note triplet. The bottom staff is a bass clef with a whole note chord, followed by eighth notes and a sixteenth-note triplet. A fermata is placed over the final notes of the middle and bottom staves.

Handwritten musical score system 3, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line starting on a quarter note, followed by eighth notes and a sixteenth-note triplet. The middle staff is a treble clef with a melodic line starting on a quarter note, followed by eighth notes and a sixteenth-note triplet. The bottom staff is a bass clef with a whole note chord, followed by eighth notes and a sixteenth-note triplet. A fermata is placed over the final notes of the middle and bottom staves.

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The music features various chords, some with plus signs (+) above them, and a melodic line with a slur and a fermata-like symbol.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff. The middle and bottom staves are a grand staff. The middle staff has the instruction "crescendo" written below it. The music continues with complex chordal textures and melodic lines.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff. The middle and bottom staves are a grand staff. The middle staff has the instruction "crescendo e7" and "accelerando" written below it. The music features a series of chords with plus signs (+) above them, and a melodic line that ends with a flourish.



*Volné*  
*senza sordino*  
*lunga*  
*p*

The image shows a handwritten musical score for piano, organized into three systems of staves. The first system features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a whole rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment starts with a series of chords and a melodic line in the right hand, and a bass line in the left hand. Key markings include 'Volné' at the top, 'senza sordino' above the piano part, and 'lunga' above the vocal line. The second system continues the piano accompaniment, marked with a piano dynamic 'p'. The third system also continues the piano accompaniment, showing further melodic and harmonic development. The score is written in a clear, legible hand.

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. Each system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (middle and bottom staves). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The first system features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. A *cresc.* marking is present above the piano accompaniment. The second system continues the melodic development in the vocal line and piano accompaniment. The third system shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. A *diminuendo* marking is present above the piano accompaniment.

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves. The top staff is a single treble clef line with a few notes. The middle and bottom staves are grouped by a brace and contain piano accompaniment. The middle staff has the instruction *výrazně* written above it. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The top staff has a few notes with a *p* dynamic marking. The middle and bottom staves are grouped by a brace. The middle staff has the instruction *con sordino* written above it. The bottom staff has a *pp* dynamic marking. The music continues in the same key and time signature.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a *p* dynamic marking. The middle and bottom staves are grouped by a brace and contain piano accompaniment. The music concludes in the same key and time signature.

Handwritten musical score system 1, consisting of three staves. The top staff contains a melodic line with various ornaments and a fermata. The middle staff features a complex texture with many sixteenth notes and rests, some marked with 'v' (accents). The bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A circled '1' is written in the left margin.

Handwritten musical score system 2, consisting of three staves. The top staff has a melodic line starting with a *pp* dynamic marking and a fermata. The middle staff includes the instruction *melodie výrazně* and *pp*. The bottom staff continues the accompaniment. A circled '2' is written in the left margin.

Handwritten musical score system 3, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with a fermata. The middle staff has a complex texture with many sixteenth notes and rests, some marked with 'v'. The bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A circled '3' is written in the left margin.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with various notes, rests, and slurs. The middle and bottom staves contain chordal accompaniment with vertical lines and some notes. There are some markings like 'b' and '10' above the notes.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The top staff starts with an asterisk and contains a melodic line with many notes and slurs. The bottom staff contains chordal accompaniment with notes and slurs.

Four empty musical staves.

### 3 Opravený klavírní part skladby *Ukolébavka* s tektonickým a harmonickým rozbořem

**UKOLEBAVKA.** 1.

*violino e piano.*

**Volně, měkce**

Chords and annotations in the first system:

- $F_6^{sus4}$
- $F_{maj}^{13}(C^{sus4})$
- $F_{maj}^{7sus6}$
- $F_{maj}^{3sus6}$
- $F_6$
- $F_{maj}^{13}(C^{sus4})$
- $A_{maj}^{9}/E_b$
- $B_{mi}^2$

Chords and annotations in the second system:

- $D$
- $F_{maj}^{13}$
- $G_{mi}^2(C^{#1})$
- $F_6^3$
- $A_{mi}^3sus4/E$
- $D^3$

Chords and annotations in the third system:

- $G_{mi}^2$
- $G_{mi}^2/B_b$
- $C^{sus4}3$
- $F_6^3/C$
- $C^{sus4}3$

Handwritten annotations include *sempre legato*, *pp*, *p*, *mf*, and various symbols like  $\gamma$  and  $\gamma$  with a vertical line.

Handwritten musical score system 1. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in two staves (treble and bass clef). The system includes a second ending bracket labeled '2.' and a circled measure number '15'. Chord annotations include  $F^{sus4}$ ,  $C^{11}$ , and  $F^6$ . The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Handwritten musical score system 2. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in two staves. Chord annotations include  $F^{#9}/E$  ( $(A^{#3}-E) = B^b$ ),  $E^b^{sus6}$ , and  $A^b/E^b$ . The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Handwritten musical score system 3. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in two staves. Chord annotations include  $H^{sus13}$ ,  $cresc. poco a poco$ ,  $E^{sus6}$ , and  $C^{sus13}$ . The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

22 3.

*Fmaj<sup>9</sup> sus4<sup>3</sup>/C* *diminuendo* *C<sup>9</sup> sus4<sup>3</sup>*

*v* *(v)* *v*

*[m1]* *Zivě, hravě* 27

*F/C* *C<sup>9</sup> sus4<sup>3</sup>/F* *F/C* *C<sup>9</sup> sus4<sup>3</sup>/F* *B<sup>9</sup>/F* *Ami con sordino*

*dim. e7 ritard.* *p*

*v* *v* *v* *(v)* *v* *(v)* *v una corde*

*(X)*

*Hmi<sup>7</sup> s. /A* *E<sup>9</sup>* *Ami<sup>9</sup>/G* *Dmi<sup>9</sup>/F* *C<sup>6</sup>/E (Ami<sup>9</sup>/E)* *F<sup>7</sup>*

*v* *v* *v* *v* *v* *v*

*(X)* *(p)* *(X)*



Handwritten musical score for guitar, first system. It consists of three staves: a treble clef staff with a melody, and two bass clef staves for chords. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter note D5. Chords are indicated above the staff: Gmi2/F, E7, Cmi6/Eb, D7, Hmi6/D, and F#4. There are dynamic markings 'p' and 'f' below the bass staves.

(a2)  
40

Am1/2# Am1/2 Am1/2 Am1/2E Cm1/2Eb D Gm1/2 Cm1/2F Cm1/2D

*crescendo*

(p) (p) (p) (p) (p) (p)

Cm1/2Eb Cm1/2 D E/H F# G#/D#

*crescendo*

(p) (p) (p) (p) (p)

41

A Bm1/2A H2/A C6(Am1/2) Fm1/2

*crescendo e<sup>o</sup> accelerando*

(p) (p) (p) (p) (p)

a tre corde



Handwritten musical score for guitar, consisting of three systems. The score includes a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Chord diagrams are provided for the treble clef staff, and chord names are written below the staff. The score includes dynamic markings such as *crec.*, *sust.*, and *diminuendo*.

**System 1:**

- Chord names: G#mi, F#mi<sup>7</sup>/E, G#mi<sup>7</sup>/F# (with *crec.*), F#mi<sup>7</sup> (with *sust.*), H<sup>9</sup> sus 13, H<sup>9</sup>.
- Measure 2 contains a circled 'b' and a circled '59'.

**System 2:**

- Chord names: E<sup>mi</sup> 7 (with *56*), A#dim, H<sup>9</sup>, E<sup>6</sup>, F#mi<sup>7</sup>/E, G#mi<sup>7</sup>/D#.

**System 3:**

- Chord names: A/C#, G#mi/H, H<sup>9</sup>/A, E<sup>6</sup>/G# (with *diminuendo*), C<sup>9</sup> (with *59*), C<sup>9</sup>+

Handwritten musical score for guitar, consisting of three systems of staves. The notation includes chords, melodic lines, and performance instructions.

**System 1:**

- Staff 1: Melody line with a circled **m3** and a circled **2**.
- Staff 2: Chords:  $F^\#$ ,  $D^\#$  (with *výrazně*),  $(G^\#4)$ ,  $C^\#mi$ ,  $E^\#mi^\#$ ,  $Gmi^\#$ .
- Staff 3: Bass line.
- Staff 4: Pedal point line with *v* and *(v)* markings.

**System 2:**

- Staff 1: Melody line with a circled **32**.
- Staff 2: Chords:  $Ami/C$ ,  $C^\#$ ,  $F^\#$  (with *con sordino*),  $B^\#maj^\#$ ,  $F^\#$ ,  $Gmi^\# - F^\#maj^\#$ .
- Staff 3: Bass line with *pp* marking.
- Staff 4: Pedal point line with *v*, *vna corde*, and *(v)* markings.

**System 3:**

- Staff 1: Melody line with a circled **36**.
- Staff 2: Chords:  $F^\#$ ,  $F^\#maj^\#$ ,  $Dmi^\#$ ,  $Ami/C$ ,  $B^\#mi$ .
- Staff 3: Bass line.
- Staff 4: Pedal point line with *v* markings.

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**System 1:**

- Chords:  $A_{mi}$ ,  $G_{mi}^{\sharp}$ ,  $F$
- Tempo/Performance:  $110$ ,  $2$
- Other markings:  $a$ ,  $v$

**System 2:**

- Chords:  $B^{\flat}-C$ ,  $G_{mi}-A_{mi}$  (Finis?),  $B^{\flat}_{mi}^{\sharp}$ ,  $D^{\flat}/A^{\flat}$  ( $B^{\flat}_{mi}^{\sharp}/A^{\flat}$ )
- Tempo/Performance:  $8$ ,  $pp$ ,  $melodie výrazně$
- Other markings:  $k$ ,  $2$ ,  $v$

**System 3:**

- Chords:  $F$
- Tempo/Performance:  $110$
- Other markings:  $v$

The score concludes with a double bar line and a final chord  $F$ .

33

Musical score for exercise 33, consisting of three staves. The top staff contains a melodic line with various notes and rests. The middle staff contains a bass line with chords and a long slur. The bottom staff contains a bass line with chords and a long slur. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

\* 34

Musical score for exercise 34, consisting of two staves. The top staff contains a melodic line with many notes and a long slur. The bottom staff contains a bass line with chords and a long slur. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Four empty musical staves.

## 4 Houslový part skladby *Ukolébavka*

*Ukolébavka* B. Souda

*Volně, měkce* *p*

*cresc. poco a poco* *diminuendo*

*Zivě, hravě* *con sordino*

*cresc. et accel.* *senza sordino* *p*

*cresc.*

*diminuendo* *con sordino*

*dim.* *rit.*

The score is a handwritten manuscript for the violin part of the piece "Ukolébavka" by Bedřich Smetana. It consists of ten staves of music. The first staff begins with the tempo marking "Volně, měkce" (Ad libitum, soft) and the dynamic "p". The second staff includes the instruction "cresc. poco a poco" (gradually increasing) and "diminuendo" (decreasing). The third staff is marked "Zivě, hravě" (Allegretto, playful) and "con sordino" (with mutes). The fourth staff has "cresc. et accel." (increasing and accelerating) and "senza sordino" (without mutes). The fifth staff is marked "p" (soft). The sixth staff has "cresc." (increasing). The seventh staff has "diminuendo" (decreasing) and "con sordino". The eighth staff has "dim." (diminuendo) and "rit." (ritardando). The score is filled with musical notation, including notes, rests, slurs, and various performance instructions. There are also some handwritten annotations in red ink, such as circled numbers and arrows.



## 5 Program koncertu, na němž se uskutečnilo premiérové provedení skladby *Ukolébavka*

### Koncert učitelů a absolventů ZUŠ Jihlava

Středa 20. února 2013 v 18:00 hod

OGV Jihlava  
Masarykovo nám. 24

- |   |   |
|---|---|
| 1. G. Jacob: Fanfare  | Tomáš Lajtkep, Jan Nosek, Jan Provázek - trombonové trio                |
| 2. B. Bartók: Suita op. 14, 1. část<br>M. Moszkowski: Koncertní etuda g-moll                                    | Soňa Vetchá - klavír  |
| 3. B. Bouda: Ukolébavka<br><i>(premiérové provedení skladby zakladatele a ředitele jihlavské hudební školy)</i> | Marie Zemanová – housle<br>Hana Paštyková – kl. doprovod                |
| 4. B. Martinů: Mala som ja rukávce<br>Povedz, že mi povedz<br>G. M. Bononcini: Per la gloria                    | Marie Mičánová – zpěv<br>Soňa Vetchá – kl. doprovod                     |
| 5. M. Ravel: Pavane pour une infante dé fante   | Radim Tichý – klavír  |
| 6. E. Lalo: Španělská symfonie, I. věta   | Terezie Charvátová – housle<br>Hana Paštyková – kl. doprovod            |
| 7. W. A. Mozart: Árie Cherubína, Voi che sapete<br>(z opery Figarova svatba)                                    | M. Mičánová – zpěv<br>Soňa Vetchá – kl. doprovod                        |
| 8. F. Doppler: Rondo  | Lucie Hedejová,<br>Dana Slavíková-flétny<br>Eva Fišerová – kl. doprovod |
| 9. M. Llobet: Canco del Lladre<br>El Testament d'Amelia   | Filip Rosický – kytara  |
| 10. R. V. Williams: Oboe concerto<br>(Minuet and musette, Rondo)  | Štěpánka Reiserová – hoboj<br>Jan Hršel – kl. doprovod                  |
| 11. Fr. Chopin: Etuda Ges-Dur   | Hana Paštyková – klavír   |

Průvodní slovo: Martin Kolář (LDO)





Handwritten musical score, first system. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature. The middle staff is an alto clef. The bottom staff is a bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*. A circled number '2' is written above the final measure of the top staff.

Handwritten musical score, second system. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature and the instruction *Piu mosso* above it. The middle staff is an alto clef. The bottom staff is a bass clef. Dynamic markings include *pp*, *mf*, and *frit.* (ritardando). The number '40.' is written below the first measure of the bottom staff.

Handwritten musical score, third system. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 2/2 time signature and the number '25' in a box above it. The middle staff is an alto clef. The bottom staff is a bass clef. Dynamic markings include *mf* and *rit.* (ritardando).

Handwritten musical score for three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**System 1 (Measures 27-32):**  
Measures 27-32. Key signature: two sharps (F# and C#). Time signature: 2/4. *mf* dynamic. Includes markings for *rit.* and *rit.* with a circled 3. The piano part features chords and dynamic markings *p* and *pp*.

**System 2 (Measures 33-38):**  
Measures 33-38. *mf* dynamic. Includes markings for *rit.* and *rit.*. The piano part features chords and dynamic markings *p* and *pp*. A circled *pp* is present in the piano part.

**System 3 (Measures 39-44):**  
Measures 39-44. *mf* dynamic. Includes markings for *rit.* and *rit.*. The piano part features chords and dynamic markings *p* and *pp*.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff contains a melodic line with notes marked with '2' and '1' above them, and dynamic markings 'f' and 'mf'. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and arpeggios. There are handwritten annotations like '1 *mark*' and '2 *mark*' above the first staff, and a circled '4' at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system, starting with a measure number '45' in a box. It follows the same three-staff layout as the first system. The melodic line in the top staff has notes marked with '1', '3', and '4' above them. The piano accompaniment in the grand staff continues with complex chordal textures. Dynamic markings include 'p' and 'mf'. There are various handwritten annotations throughout the system.

Handwritten musical score for the third system. It maintains the three-staff format. The melodic line in the top staff shows a sequence of notes with some slurs and accents. The piano accompaniment in the grand staff features sustained chords and moving bass lines. Dynamic markings include 'mf' and 'p'. The system concludes with some handwritten notes and symbols at the bottom.

The image shows a handwritten musical score for three systems of music. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), and two bottom staves with bass clefs and a key signature of one sharp (F#). The first system is marked "Tempo I." and includes a boxed measure number "54" and a circled measure number "5". The second system includes a boxed measure number "61" and dynamic markings "p" and "mf". The third system includes dynamic markings "p" and "mf". The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#). The top staff contains a melodic line with notes, rests, and slurs, including a circled number '6' at the end. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and bass notes. Handwritten annotations include '4#', '1', '1', 'V', and '3V' above the top staff, and 'P' below the bass staff.

Handwritten musical score for the second system, continuing the piece. It features the same three-staff layout. The top staff has a circled '3' above a note and a circled '74' above a measure. The grand staff continues the piano accompaniment. Handwritten annotations include 'P' and 'U.C.' below the bass staff.

Handwritten musical score for the third system. It follows the same three-staff format. The top staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The grand staff continues the piano accompaniment. Handwritten annotations include 'C' and 'L' above the top staff, and 'P' below the bass staff.

Handwritten musical score on a page numbered 78. The score is written on ten staves, organized into three systems of three staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system includes a circled number '78' in the top left corner and a circled '4' in the top right corner. The second system features a '2' above the first staff and a '3 = 3' above the second staff. The third system contains a 'mit.' marking. The score is written in a style characteristic of a composer's manuscript, with some corrections and annotations visible.



# 7 Houslový part skladby *Romance*

The image shows a handwritten musical score for Violin I, titled "ROMANCE". The score is written on ten systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Moderato". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p*, *mf*, and *rit.*. There are also performance instructions like "Piu mosso" and "Tempo". The score is heavily annotated with fingering numbers (1-4) and bowing directions (V, IV). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

## 8 Program koncertu, na němž se uskutečnilo premiérové provedení skladby *Romance*

Lidová škola umění v Jihlavě

### KONCERT UČITELŮ :

středa 13. června 1990, hud. síň LŠU, 18,00 hodin

### PROGRAM :

- |   |  |
|---|--|
| 1. Joannes Pachelius : Intrada<br>Valerius Otto : Intrada<br>Bronko Isabella          | šestové kvinteto: Jiří Jakeš,<br>Karel Prohal ml., Mir. Vorálek,<br>Miloš Skála, Pavel Vrzáček |
| 2. Georg Friedrich Händel :<br>IV. Sonáta in c  | Eliška Prochalová-flétna,<br>Lubomír Šrubaň-verhany  |
| 3. Gaetano Donizetti : Al dolce<br>quidam castel natio                                | Dana Fučíková-zpěv, klav. do-<br>proved Marie Majerové   |
| 4. František Škvař : Sonáta<br>in e 3. věta   | Eliška Prochalová-flétna,<br>Jiří Jakeš-contrabasso, Jindřiška<br>Mikulčíková-violoncello      |
| 5. Carl Maria von Weber :<br>Concertino 23  | Ant. Veselý-klarinet, klav.<br>doprovod Jiří Jakeš   |
| 6. Ferenc Liszt : Nocturno As<br>/Ser a lásce/  | Eva Pišerová-klavír  |
| 7. Bohuslav Dvořák : Romance<br>Josef Páleníček : Valse noble<br>un poco sentimentale | Josef Zeman-housle, klav.<br>doprovod Marie Majerové   |
| 8. Antonín Dvořák : Slovanské<br>tance 3. 4 a 8                                       | Eva Pišerová, -čtyřruční<br>Marie Majerová klavír  |

**9 Fotografie z koncertu, na němž se uskutečnilo premiérové provedení skladby *Romance***



**Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta  
M.D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1**

**Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby závěrečné práce  
Evidenční list**

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Poř. č.	Datum	Jméno a příjmení	Adresa trvalého bydliště	Podpis
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				