

**UNIVERSITA KARLOVA V PRAZE  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY**

**Dětská sborová tvorba Jana Málka  
Diplomová práce**

**Praha 2007**

**Vedoucí diplomové práce :  
Doc. PhDr. Stanislav Pecháček**

**Vypracovala :  
Nad'a Hrachovcová**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracovala samostatně pod vedením doc. PhDr. Stanislava Pecháčka. Prameny a použitou literaturu uvádím v přiloženém seznamu.

V Praze dne 12. dubna 2007



---

Toto stručné poděkování nemůže vyjádřit můj vděk všem lidem, kteří mi během zpracování této diplomové práce byli nápomocni svou podporou, radou nebo věcnou kritikou. Na prvním místě bych chtěla poděkovat za ochotu a trpělivou pomoc vedoucímu mé diplomové práce Doc. PhDr. Stanislavu Pecháčkovi, jehož přínosné kritické poznámky i rady mi byly po celou dobu velmi nápomocny. Velké díky patří také Janu Málkovi za ochotu, vstřícnost a čas které mi věnoval. V neposlední řadě děkuji také za pomoc a podporu Kateřině Fialové a celé mé rodině.

## Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	<b>5</b>
<b>1. STRUČNÝ ŽIVOTOPIS</b> .....	<b>8</b>
<b>2. SBOROVÁ TVORBA</b> .....	<b>18</b>
2.1 Sbory smíšené.....	20
2.2 Mužské sbory .....	22
2.3 Ženské a dívčí sbory .....	23
<b>3. SBOROVÁ TVORBA PRO DĚTI</b> .....	<b>24</b>
3.1 Vývoj a obecná charakteristika dětské sborové tvorby Jana Málka.....	24
3.2 Analýza tří vybraných skladeb.....	29
3.2.1 Čtyři o zvířátkách .....	29
3.2.2 Kontrapunkty pro nejmenší .....	39
3.2.3 Královničky .....	49
3.2.4 Závěry formální analýzy vybraných skladeb .....	69
3.3 Přehled dětské sborové tvorby .....	72
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>103</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>105</b>
<b>POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA</b> .....	<b>106</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH</b> .....	<b>110</b>



## ÚVOD

Česká hudba 20. století musela ve svém vývoji, zvláště pak v padesátých a sedmdesátých letech, čelit závažným společenským omezením. I přesto však po roce 1948 téměř každé desetiletí nastupuje nová generační umělecky vyhraněná skupina skladatelů, mezi jejíž výrazné osobnosti zhruba od sedmdesátých let patří bezesporu i významný český skladatel Jan Málka. S výjimkou opery zahrnuje jeho žánrově pestrá tvorba snad téměř všechny oblasti od větších forem orchestrálních přes nejrůznější formy komorní hudby až po bohatě zastoupenou tvorbu vokální, přičemž v sedmdesátých letech se autor zařadil mezi průkopníky elektroakustické tvorby a jeho tvorbu zastupují i díla elektroakustická. Vedle skladatelské činnosti se Jan Málka po dlouhá léta věnuje také rozhlasové činnosti, nejprve jako hudební dramaturg, později jako hudební režisér.

Sborová tvorba Jana Málky je hudební veřejnosti známá jen z několika výrazných děl, nicméně většinou je neprávem opomíjena. Podobným problémem je zasažena i jeho dětská sborová tvorba, z níž je opakovaně interpretována jen nepatrná část skladeb. Z vlastní zkušenosti mohu potvrdit, že dokud jsem se setkávala s tvorbou Jana Málky jen jako sborová zpěvačka, bylo mi odhaleno pouhých pár skladeb z jejího celkového bohatství a i na repertoáru ostatních sborů figurovaly téměř vždy stejné skladby. Poté, co jsem se však začala o tvorbu Jana Málky zajímat jako sbormistryně dětského sboru, zjistila jsem ke svému překvapení, že tato malá část skladeb, které jsem osobně poznala, je jen zlomek toho, co autor pro dětské sbory kdy napsal. Samozřejmě jsem chtěla skladatelovu osobnost poznat co nejlíže a seznámit se i s dalšími jeho kompozicemi. K tomu se však slovníkové zpracování skladatelova profilu v dostupné literatuře jevílo jako naprosto nedostatečné, neboť neobsahovalo dostatečné množství údajů ani o jeho životě ani o jeho tvorbě. V následném hledání jsem dále objevila jen několik málo článků, které o autorovi vyšly v tisku, nicméně kompletní přehled Málkovy tvorby, potažmo dětské sborové tvorby, jsem nenašla nikde. Rozhodla jsem se proto svou diplomovou práci zaměřit na dětskou sborovou tvorbu právě tohoto autora, jehož tvorba v oblasti dětského sborového zpěvu stála poněkud stranou. Hlavním cílem této práce bylo zohlednit a charakterizovat dětskou sborovou tvorbu Jana Málky s ohledem na jejich vývoj v jednotlivých etapách skladatelova života. Osobnost skladatele se ale od počátku formovala především v hudbě instrumentální, či vokálně instrumentální, tudíž uvádím v životopisné kapitole také stěžejní díla z této oblasti. Protože jsem se však v dostupné literatuře doposud nesečkala s uceleným soupisem

Málkovy tvorby, považovala jsem též za přínosné vytvořit její kompletní podobu, kterou uvádím v příloze této diplomové práce.

Základní údaje o autorovi jsem čerpala především z novinových článků, které o autorovi vyšly tiskem, přičemž hlavním vodítkem mi byly informace získané ze slovníků a encyklopedií.<sup>1</sup> Cenné informace mi byly poskytnuty též v archivu Hudebního informačního střediska.

Jako časově náročné a obtížné se od počátku ukazovalo třídění a kompletace celé Málkovy tvorby, jejíž přehled, uvedený v samotné příloze, jsem vytvořila na základě informací z Ochranného svazu autorů. Velkého úsilí bylo též třeba při sbírání notového materiálu dětské sborové tvorby, ve kterém mi velmi pomohl sbormistr Čestmír Stašek. Tímto bych mu zde chtěla mnohokrát poděkovat nejen za laskavost a ochotu při zapůjčení notového materiálu, ale také za cenné informace o všech premiérách Málkových skladeb, které se svými sbory uváděl. Doplnující informace jsem pak získala ze dvou rozhovorů s Janem Málkem, který mi navíc poskytl i základní informace k okolnostem vzniku skladeb, případně objasnil nějaké dílčí nejasnosti.

První kapitola diplomové práce je věnována obecné charakteristice Málkovy tvorby na pozadí životopisných událostí. V následující části se pak již konkrétně zaměřuji na vývoj a profil dětské sborové tvorby, doplněný formální analýzou tří vybraných skladeb s rozdílnou tematikou i jejich náročností, z nichž by měl vyplynout alespoň nástin skladatelova rukopisu. Ten se dále ještě více ozřejmuje v obecných charakteristikách jednotlivých skladeb, které jsou uvedeny v kompletním přehledu Málkovy dětské sborové tvorby hned v následující části. Pro vypracování formálních analýz jsem se inspirovala knihou Jiřího Kulky - *Komplexní analýza uměleckého díla*<sup>2</sup> a „Příspěvkem k metodice komplexního rozboru skladeb“,<sup>3</sup> jehož autorem je Luděk Zenkl. Cenné informace mi poskytly též publikace *ABC hudebních forem*<sup>4</sup> od téhož autora a *Učebnice harmonie* Jaroslava Kofroně.<sup>5</sup>

Uvědomuji si, že formální analýza skladeb by měla být doplněna i o hledisko jejich interpretace, avšak kvůli narůstajícímu rozsahu této práce jsem se rozhodla jej vynechat

---

<sup>1</sup> Československý hudební slovník osob a institucí. Praha: Státní hudební vydavatelství, n.p., 1965.

<sup>2</sup> KULKA, J. *Komplexní analýza uměleckého díla: určeno pro posluchače vysokých škol uměleckého směru*. Praha: SPN, 1988. 93 s.

<sup>3</sup> ZENKL, M. Příspěvek k metodice komplexního rozboru skladeb In: *Živá hudba*, VIII. Praha, 1983, s. 341-390.

<sup>4</sup> ZENKL, M. *ABC hudebních forem*. 2. vyd. Praha: Editio Praga, 1990. ISBN 80-7058-174-3.

<sup>5</sup> KOFROŇ, J. *Učebnice harmonie*. 9. vyd. Praha: Barenreiter editio Supraphon, 1996. 195 s. ISBN 80-7058-348-7.

a do její přílohy přikládám alespoň zvukovou nahrávku všech tří ukázek, kterou se mi podařilo z různých zdrojů získat.

## 1. STRUČNÝ ŽIVOTOPIS

Jan Málek se narodil v Praze 18. května 1938 do neklidné doby, poznamenané nástupem nacismu v Evropě. Ačkoli to byla doba neutěšená, na muziku se ani v těchto těžkých chvílích u Málků nezapomínalo. „*Maminka zpívala při úklidu, šití, při vaření – pokud jí bylo do zpěvu...Poznal jsem tak brzy tehdy zakázanou státní hymnu, lidové písně a široký výběr dobových šlágrů – byly často otrěsně hloupé, ale to mi tehdy nevadilo. Také jsem sám doma poslouchal rádio...*“ (Špelda, 1984) Další, kdo bezesporu ovlivnil Málkova prvotní setkání s hudbou, i když opět jen v rodinném prostředí, byl jeho tatínek, který hrál na housle. Dále pak babička, která zasvětila Jana Mála do prvních stránek Bayerovy školy pro začátečníky a věnovala mu staříčké piano. I přes počáteční nelibost k otcově hře na housle se Jan Málek brzy nechal vtáhnout do rodinného muzicírování a s chutí doprovázel tátovy houslové exhibice. Sám autor se však domnívá, že to nebylo to hlavní, co předurčilo jeho budoucí dráhu skladatele. „*Snad mi spíš zůstalo pár genů po předcích, kteří si občas zašumarili...Vše, co souviselo s hudbou, jsem si až překvapivě lehce osvojoval, a přitom mě to tehdy nijak zvlášť nezajímalo. Vše jsem hrál po paměti a noty zavrhoval (nejspíš proto, že jsem je moc neznal).*“ (Špelda, 1988, s. 296) Dalo by se tedy předpokládat, že při tak slibných začátcích bude největší Málkův zájem soustředěn právě na hudbu. Ta však musela na svou příležitost ještě chvíli počkat, neboť v té době byla jeho pozornost obrácena spíše technickým směrem. „*...Toužil jsem věnovat se elektro- a radiotechnice a s kamarády jsem letoval z těžko sháněných součástek rádia, jež pak většinou nehrála.*“ (Špelda, 1988)

Zlom nastal až v období gymnaziálních studií, kdy začal dospívající Málek nejen skládat, ale také zakládat na škole různá pěvecká i nástrojová seskupení, ve kterých zpravidla sám účinkoval. Nutno dodat, že oba způsoby hudební realizace ho provázely i v pozdějším tvůrčím období, kdy se s láskou věnoval umělecké práci v komorním mládežnickém souboru *Dolce Miseria* v Horní Bříze. O tom ale až později. Nyní se vraťme k Málkovým skladatelským počátkům v gymnaziálních létech, kdy se začal kompozici věnovat soustavněji. Na vlastní popud mu rodiče sjednali soukromé hodiny u vlídného profesora Zdeňka Hůly, se kterým se později opět setkal na konzervatoři v Praze, kam byl úspěšně přijat v roce 1956.

V tomto roce zahájil tedy Málek svá studia na Státní konzervatoři, ne však v oboru kompozice, jak bychom se mohli domnívat, nýbrž na oddělení lidových nástrojů. Jan

Málek se sice hlásil na konzervatoř na obor kompozice, ale z nedostatku volných míst musel být prozatímně zařazen do tzv. Lidového oddělení k prof. Špačkovi na bicí nástroje. Brzy však zjistil, že studium lidových nástrojů ho obohatí nejen o důkladnou znalost folklóru. „*Hráli jsme Bartóka, zpívali Išu Krejčího i Henryho Purcella a jednou s námi prof. Pek nastudoval i Kyrie z Machautovy mše Notre Dame.*“ (Bokůvková 1988, s. 14). Málek si nakonec ze svých studií na konzervatoři odnesl mnohem víc, než mohl v počátcích vůbec tušit, a původně vytoužený obor kompozice si ke svému oboru lidových nástrojů přibral již po dvou letech, kdy úspěšně, stejně jako jeho spolužačka Ivana Loudová, složil přijímací zkoušky a byl přijat do kompoziční třídy Miloslava Kabeláče.

Již v této době byl Jan Málek zásoben množstvím svých výtvorů, avšak nástupem do Kabeláčovy třídy pro něj začalo nové a ve spoustě ohledů jiné objevování hudebního světa, zvláště pak v kompozici, kde se vrátil na samotný začátek.. Postupováním od jednoduchého ke složitějšímu, pověstným „utahováním opasků“, učil Miloslav Kabeláč své žáky šetřit a smysluplně využívat hudební materiál tak, aby si při vlastním skládání vystačili s minimem hudebních prostředků. Vštěpováním jednoduchých kompozičních principů, zasvěcováním do tajů instrumentace a nauky o nástrojích vedl své žáky také k uvědomělé konfrontaci s vlastní skladbou. Tu mohli studenti následně slyšet nejen v nástrojových třídách, ale i na přehrávkách v jedné pražské škole, kde měli za úkol skladbu předvést a přiblížit ji dětem. Výjimkou nebylo ani studium zajímavých partitur, exkurze do rozhlasových nebo gramofonových studií v rámci zkoušek a natáčení Kabeláčových skladeb či nespočet odborných seminářů, přednášek a jiných hudebních akcí, na které Kabeláč upozorňoval. Ke každému studentovi uplatňoval individuální přístup a ve správný okamžik nasměroval jeho osobnost tam, kam bylo pro něj samotného v danou chvíli nejvhodnější. Byl ochoten a nápomocen též při realizaci studentských výtvorů a často jim pomáhal sjednat i renomované interprety. Jeho pedagogické působení nabývalo lidských rozměrů do té míry, že nerozlišoval čas školní či mimoškolní a i dlouho poté, co jeho žáci dokončili svá studia, je rád přijímal ve svém bytě nejen jako rádce, ale i jako přítel. Díky důslednosti, poctivosti, ochotě, lásce a přátelství vyrostl Kabeláčovi pod rukama jak J. Málek, tak i řada dalších českých skladatelů, například Ivana Loudová, Jan Slimáček, Tomáš Svoboda, Jaroslav Šaroun, ale i Jaroslav Krček a Zdeněk Lukáš.

Důkazem jedinečnosti M. Kabeláče jako profesora je i životní zkušenost Jana Málka při zakončování jeho studií, které se neobešlo bez obtíží. V roce 1961 měl Málek završit

své studium absolventskou skladbou, ovšem ta nemohla být díky komplikacím s orchestrálními party provedena v řádně stanoveném termínu. I přesto ještě na podzim téhož roku Málek absolvoval díky svému profesorovi, který se zasadil o provedení Málkovy absolventské skladby v rozhlasovém vysílání. V tomto momentě si Málek ani neuvědomoval, že rozhlas sehraje v jeho budoucím životě klíčovou roli a stane se mu na mnoho let životním osudem. Ke svému profesorovi se Málek vrátil již po dvou letech, tentokrát soukromě, a své skladatelské školení, zaměřené nyní na oblast novodobých kompozičních technik, prodloužil na dalších jedenáct let, tedy až do roku 1974. Důkazem Málkovy vděčnosti a úcty ke svému dlouholetému profesorovi i příteli zcela jistě bude i nedávno zkomponovaná skladba *AD ASTRA - Pocta mistru Kabeláčovi na téma z jeho IV. symfonie* (2006), kterou by chtěl uctít stoleté výročí skladatelova narození.

Cesty osudu dovedly Jana Málka opět k rozhlasu na podzim roku 1963, kdy se stal hudebním režisérem rozhlasu plzeňského. Toho času zde již fungovala folklórní redakce, kterou v roce 1955 začali budovat Zdeněk Bláha se Zdeňkem Lukášem, a Jan Málek tak měl možnost ve společnosti zapálených folkloristů prohlubovat své dosavadní znalosti folklóru. I přesto je však první skladatelovou reflexí a živou vzpomínkou na folklór dílo inspirované folklórem evropským, neboť se důvěrně seznámil se slovenskou a moravskou lidovou písní dva roky předtím, během základní vojenské služby, kterou vykonával v Brně. Jedná se o *I. smyčcový kvartet „Hallgató és táncnóta“* (1966), jenž je do jisté míry obrazem cikánského muzicírování. Právě slovenský a moravský folklór byl zpočátku svou rozmanitostí i živelností Málkovu srdci bližší než folklór plzeňský, a jak sám autor říká, musel si naň zvykat a přijít mu na chuť, neboť se mu svým naturelem zdál zpočátku příliš jednotvárný a nezáživný. Nedlouho poté se však cítil s plzeňským folklórem spřízněn a jeho ohlasy jsou v Málkových pozdějších kompozicích více než zřejmé.

Plzeňský rozhlas se rovněž mohl v této době pyšnit novým pracovištěm, jediným svého druhu na území tehdejšího Československa. Bylo jím Studio pro experimentální hudbu, které se v Plzni rozvíjelo právě od roku 1963, kdy Málek do rozhlasu nastoupil. Sjížděli se sem vynikající čeští skladatelé a ani Málkovi nebyla jeho existence lhostejná. Jako nadšený modernista a hudební experimentátor se ihned pustil do pokusů v oblasti elektroakustické hudby, a tak v nově vznikající laboratoři plzeňského rozhlasu začala vznikat zajímavá a osobitá díla. V *Invenci číslo 3. „Horror Alenae“* (1969) např. Jan Málek modifikoval pláč nemluvněte do podoby tajemných, děsivých, místy až



bouřlivých zvuků, kterými byl posluchač při vlastní premiéře v rozhlasovém studiu doslova pohlcen a o to víc byl pak překvapen v závěru, kdy se po rozbouřené hudbě ozve nevinný dětský pláč a zvuk chrastítka, přinášející jakési rozuzlení celé skladby. „*Sám Zdeněk Lukáš rozluštil název takto: „Horror? Ale né!“ Čili spíš zvuková anekdota, navíc neúměrně pracná*“ (Bokůvková, 1988. s. 15), ...svěřuje se po letech Jan Málek. V *Invenci č.1 „Dudácké“* (1974), která si mimo jiné získala obdiv na rozhlasové soutěži Prix Bratislava 1974 a v kategorii B obdržela druhé místo, naproti tomu sestříhal a působivě zkombinoval zvuk jediných sólových dud tak, že v reálném zvuku působily jako celý „orchestr dudáků“. Za významnější jmenujme dále *Tři stadia pro symfonický orchestr a dva stereofonní magnetofony „Deprese, Imprese, Expese“* (1972), ty jsou však původně napsány pro živou produkci, a mnoho let později napsaná *Koláž č. 3 „Pastorale Interrotta“* (1995), která sice chronologicky nespadá do tohoto tvůrčího období, ovšem tématicky s ním souvisí. Ačkoli byl tento tvůrčí proces pro Málka ve své době vzrušující a inspirativní, jeho pozdější skladatelské ambice se vydaly jiným směrem a dnes je tato oblast jeho skladatelské práce poměrně dosti vzdálená. „*Dnešní nahrávky plzeňského elektroakustického studia jsou mnohem čistší a propracovanější než bývaly dřív. Kdysi šlo především o nové možnosti v hudbě, a tak jsme zaníceně a takřka na kolena vyráběli pracně elektroakustické efekty, které jsou nyní samozřejmostí. Dnes je to všechno na knoflík, takže to nikoho nezajímá. A to nemluvím o syntezátorech - mají tolik možností a zase všechno na jeden knoflík či jeden stisk klávesy. Připadá mi, že nejmocnější vlna elektronizace k nám dorazila příliš pozdě a těžší z ní spíš nonartifciální hudba. My jsme se mezitím dostali jinam, tudíž mně tahle oblast poněkud odpadla od srdce. Dávám přednost živému koncertu, setkání posluchačů s živými interprety, i když bych samozřejmě také uvítal i živé elektroakustické produkce, neboť elektronické hudební nástroje mají budoucnost a mohou s tradičními nástroji docela bratrsky spolupracovat. (Chovám pouze odpor ke komponujícím počítačům, těm nepřejí nic jiného než zase počítačové publikum.)“* (Špelda, 1988, s. 297).

Další Málkův zájem byl v tomto období soustředěn na nové kompoziční techniky, o čemž svědčí i jejich usilovné studium u Kabeláče. Pod vlivem tzv. Nové hudby napsal nejen 7 studií pro dechové a bicí nástroje, ale také již zmiňovaný I. smyčcový kvartet a *Tři stadia* či grandiosní vokálně instrumentální skladbu *Pocta kladivu Michelangelovu* (1975), která získala ocenění na Skladatelské tribuně Unesco v Paříži, nebo i zajímavě řešené *Concerto grosso* (1970).

Prostředí rozhlasu inspirovalo Málkovu tvorbu nejenom četnými folkloristickými úpravami (za všechny jmenujme alespoň *Píseň a tanec z Jižních Čech* (1975), které si z Mezinárodní rozhlasové soutěže Prix Bratislava 1975 odnesly stříbrnou medaili, či cyklus lidových písní z Čech a Moravy s názvem *Čí sú to koničky* (1977) pro smíšený sbor, housle a tamburinu) ale i ve velkých formách - *Koncert pro dudy, smyčce, tympány a bicí* (1976). Zatímco v Invenci č. 1. zaznívají dudy v elektronickém zpracování, zde svěřil autor tomuto instrumentu úlohu koncertantního nástroje, a dílo tak můžeme považovat za unikum v oblasti české i světové hudby. Oblast komorní tvorby doplňuje neméně úspěšná *Sonáta pro housle a klavír "Per la giovinezza"* (1975), která si v roce 1975 vydobyla 1. cenu v soutěži České hudební společnosti. V obou dílech je pak více či méně patrné, že se v nich J. Málek navrácí k prostředkům tradičnější povahy a probouzí v nich snahu o sdělnější hudební řeč, která je pro jeho nadcházející tvorbu typická.

Abychom nezapomněli nic zásadního z toho, čemu se Jan Málek v plzeňském rozhlase věnoval, měli bychom připomenout také jeho působení ve funkci hudebního dramaturga Plzeňského rozhlasového orchestru od roku 1965, přičemž byl po celou dobu svého působení v plzeňském rozhlase též nápomocen při hře na nejrůznější bicí nástroje. Za zmínku zcela jistě také stojí jeho působení ve smíšeném sboru Česká píseň a v plzeňských souborech staré hudby „Dolce miseria“ a „Plzeňští madrigalisté“, které sám založil a vedl. Ve svých souborech se Jan Málek věnoval převážně renesanční hudbě, jež později sehraje důležitou roli i v samotné tvorbě skladatele a stane se jedním z významných inspiračních zdrojů. Již z roku 1974 pochází *Šest sonetů podle Dantova Nového života* „*Sei Sonetti della Vita Nuova di Dante*“ pro smíšený sbor a o rok později se autor k italské renesanci navrácí v již zmiňované kompozici *Pocta klavíru Michelangelovu*.

Po téměř třináctiletém působení v plzeňském rozhlase odešel Málek v létě roku 1976 do Československého rozhlasu v Praze, kde řadu let pracoval opět jako hudební režisér. Během této doby dosáhla jeho tvorba určitého uvolnění a zobecnění vlastní hudební řeči, ve které nejvíce promlouvají dva inspirační zdroje (folklór, záliba v historii) patrné již z předchozího období, úplně se však nezřiká ani některých moderních skladebných postupů uplynulého avantgardního období. Stěžejní díla tohoto období zasahují jak oblast symfonickou, tak oblast komorní, vokální i vokálně instrumentální.



V letech 1981-2002 vznikly tři Málkovy symfonie, ve kterých skladatel určitým způsobem vzdal hold lidové písni. Prvním manifestem a skladatelovým vyznáním je *Symfonie č. 1. „Sinfonia su una cantilena“*, jejíž základní stavebný prvek tvoří melodický materiál osmitaktové moravské balady. Málek ho v průběhu skladby obměňuje na způsob variací a jeho hlavní téma nechává jako ideu fixe projít celým dílem. O sedm let později navázal autor na toto dílo *Symfonií č. 2.* která se opírá o folklór český a disponuje menším orchestrálním aparátem než *Symfonie č. 1.* Sám skladatel poukazuje na určitou podobnost s nástrojovým obsazením, užívaným ve druhé polovině 18. století. Proti velkému romantickému zvuku I. symfonie je spíše neoklasicistní II. symfonie v instrumentaci střídmější a prostší. Prozatím poslední *Sinfonia III. per B* byla provedena na Pražských premiérách v březnu 2007.

Tónový materiál české lidové písně využívá Málek též v komorních skladbách, např. ve *II. smyčcovém kvartetu* (1976) ale především v pozdějších variacích pro pět violoncel *Quando io sarchiava' l lino* (1995); které je psány na téma chodské lidové písně „Když jsem plela len“. Folklórní inspirace nalezneme též v kantátové tvorbě, jako např. v malé kantátě na lidovou poezii *Anička husarka* (1981) nebo v baladě *Vyletěl sokol* (1985), ale samozřejmě také v mnoha vokálních dílech, jimž bude věnována následující kapitola.

Historická tematika se v orchestrální tvorbě J. Málka objevuje zřetelně již na konci jeho prvního tvůrčího období, pro připomenutí jmenujme opět velkolepou oslavu renesančního sochaře *Pocta kladivu Michelangelovu*, přičemž v dalším tvůrčím období jí věnuje velkou část svých děl. Duchem renesanční hudby jsou více či méně poznamenány skladby *Sette canzoni galanti* (1979) pro dvě violoncella, *O Rosa Bella* (1980) pro dvě violy či *Sinfonia detta Il Fenice* (1976) pro sexteto dřevěných nástrojů s cembalem. Z novějších skladeb bychom zde dále zmínili *Divertimento pro smyčce Paví pero* (1979) s neorenesanční pavanou. Skutečné vyvrcholení v oblasti historických inspirací, ale i jedno z nejzávažnějších děl Málkovy tvorby vůbec, představuje skladba z posledního desetiletí s příznačným názvem *Requiem super L'homme armé* (1998), ve které skladatel zpracovává středověký nápěv L'homme armé, kdysi velmi oblíbený. „...*Ve výkladu vlastní skladby hovoří autor o návratu k hudbě minulých století jako ke zdroji absolutní krásy.*“ (Mlejnek, 2000) a jak sám dodává, dílo věnoval smutnému výročí začátku druhé světové války a také obětem všech válek právě končícího tisíciletí. (Týdeník rozhlas, 2000). Samotné dílo mělo premiéru ve Dvořákově síni pražského Rudolfiny 11. dubna 2000 v provedení čtyř vokálních sólistů, Kühnova smíšeného

sboru (sbormistr P. Kühn) a Symfonického orchestru českého rozhlasu, které řídil Leoš Svárovský. Premiéra byla též vysílána v přímém přenosu Českého rozhlasu.

Skladby s duchovní tematikou se v kontextu celé Málkovy tvorby objevují velmi sporadicky. Výjimku tvoří pouze 90. léta, ve kterých se Málek obrací ke křesťanským hodnotám s větší naléhavostí. Již z roku 1967 pochází sice malá kantáta na latinský text žalmu 144 *Ex libro psalmorum*, avšak k obdobné tematice se Jan Málek navrácí opět až v roce 1980 v komorní kantátě na verše „Písně písni“ *Mocnější než smrt*. V následujících 90. letech pak vznikla komorní kantáta s názvem *Z knihy Izajášovy* (1992), jež volně navazuje na kantátu *Ex libro psalmorum*, dále mše věnovaná „Pavlu Peštovi a královskému městu Bechyni“ *Missa Brevissima Bechiniensis* (1994), aranžmá barokní hudby ke čtyřem velikonočním pořadům s recitací, souhrnně pojmenovaných „*Zdoroslaviček*“, ve kterých je zpracována tematika Nového zákona ze stejnojmenné knihy F. Kadlinského či již zmiňované *Requiem*.

Z dalších Málkových děl zde uvádím ta, jež sice rámcově přímo nespádají do výše uvedených oblastí jeho zájmů, avšak mají své nezastupitelné místo v autorově tvorbě a s nadhledem ji reprezentují. Jedná se především o čtyřdílný cyklus dechových kvintetů *Roční doby* (1980 – 85), které jsou, stejně jako pozdější trio *Zimní slunovrat* (1996) či nedávno premiérovaná preludia pro čtyřruční klavír s názvem *Konifery* (2005), inspirovány přírodní lyrikou. Z duet bychom neměli opomenout *Noční rozhovor* (1985) pro dvoje sólové housle ani „*Variace pro violu a cembalo*“ (1987), přičemž komorní tvorbu doplňují i *Divertimento č. 3 „Pardon, Maestro*“ (2001) na témata Mozartových kánonů pro trio basetových rohů a skladba „*Pastorale e Danza sopra G-A-B . . .*“ (1996) pro hoboj a smyčcové kvinteto, věnovaná hobojistce Gabriele Krčkové. Inspirace literárním dílem je v Málkově tvorbě neméně častou záležitostí a to především v tvorbě vokální. V oblasti instrumentální poskytl dílo Karla Čapka záminku ke vzniku suity „*Šest listů Elině Makropulos*“ (1993).

Málkovu tvorbu jasně charakterizuje žánrová univerzálnost i dynamičnost ve vývoji individuálního stylu. Autorovo hledání vlastního hudebního výrazu vedlo v počátcích jeho tvorby k experimentování v oblasti tzv. Nové hudby, kdy využíval hojně novodobých skladebných postupů od dodekafonie až po aleatoriku a elektronické zdroje zvuku. Právě pod vlivem soudobých kompozičních technik psal Jan Málek zpočátku poněkud komplikovaněji, než se pak jeví v jeho pozdějších kompozicích. Byl to jakýsi pokus mládí, vypořádat se s těmito možnostmi a také touha vytvořit něco neobvyklého. „*Kdysi jsem se naivně domníval, že obtížnost a složitost jsou záruky nevšednosti a*

býval jsem hrdý na to, jaké opičárny jsem dokázal vymyslet. Často jsme proháněli nástroje v extrémních polohách – co mohl Stravinskij, to my taky, a dnes se dá přece zahrát všechno. Po pravdě řečeno dá i nedá. Co bylo extrémní polohou za Stravinského a Debussyho, patří dnes většinou k běžnému rejstříku. V zásadě je však lépe být opatrnější, zvláště nevím-li přesně, pro koho komponuji.“ „Jsou-li dvě skladby stejně dobré, pak ta jednodušší z nich je ještě lepší“... „Vím, že mám ne zrovna šťastný sklon ke komplikování.“ (Bokůvková, 1988, s. 13). Ohlédneme-li se za Málkovou tvorbu, musíme autorovi přiznat pravdivost jeho posledního výroku, i když jeho slova jsou příznačná právě pro jeho ranější tvorbu, která je dnes podrobena autorově přísné kritice. Vzpomínky ze studijních let nám mohou pomoci lépe pochopit vývoj skladatelovy tvůrčí osobnosti. „... Kabeláč nás učil, abychom se neuzavírali před žádnými podněty. Z jeho četných pouček připomínám alespoň tyto“: „Třeba to nebudete dělat, ale měli byste se s tím seznámit.“ Nebo: „Chcete-li něco odmítnout, musíte to nejprve důkladně poznat!“ (Špelda 1988, s. 296).

Dnes jen stěží posoudíme, nakolik se Málkovi podařilo naplnit představu jeho učitele M. Kabeláče, ovšem zcela s jistotou můžeme říci, že Jan Málek ve svém hledání dospěl k vlastnímu nezaměnitelnému rukopisu, jímž se později ve svých skladbách zcela zřetelně vyjadřuje. „Už pěkných pár let mi vyhovuje spíše modalita než atonální systémy. To souvisí nepochybně i s mou orientací na historickou hudbu a na folklór. Ničeho se však předem nezříkám. A velice si vážím skladatelů, kteří neodvrhli prostředky někdejší Nové hudby, rozvíjeli je a vytvořili nová přesvědčivá díla. (Špelda 1988, s. 296) Nutno zde dodat, že i sám autor zůstal dodnes otevřený některým možnostem tzv. Nové hudby, avšak ve svém rukopise jí dává prostor jen tam, kde je její užití nenucené a přínosné pro obohacení výrazové stránky skladby. Málkova tvorba se tak dostala do určitého stadia syntézy, v němž autor využívá široký rejstřík skladebných postupů ve spojení s mocným inspiračním zdrojem, jakým je lidová píseň, leč neméně důležitou roli v jeho tvorbě má historická hudba 14.-18. století a techniky odvozené z její kompoziční praxe. Málek se vždy důvěrně sblíží s některým z klenotů lidové hudebnosti či kulturního bohatství minulosti i současnosti, které pak prostupují celé jeho dílo a jejich věrné zachycení lehce vtáhne posluchače do světa vlastních představ a fantazie. V Málkových skladbách můžeme pozorovat nápadnou práci s melodickými i rytmickými prvky jediného tématu ( ať už způsobem nejrůznějších imitací, inverzí či funkčního užití aleatoriky - velmi patrné je to zejména u skladeb *Koncert pro dudy smyčce a bicí*, *Smyčcový kvartet*, *Echa* a především u *Symfonie č. 1* atd. ) a často se

v nich setkáme i s parafrází či klasifikací některých hudebních slohů, u zpracování folklórního námětu také s užitím metody kontrapozice. „*Rád konfrontuji svoje deriváty s originálem. [např. citace výchozího nápěvu na pozadí ‚šumu‘ z jeho fragmentů v závěru mé 1. symfonie; v Tužení mám zase dvojhlasy kontrapunkt původního nápěvu s mou vlastní melodií na lidový text.] Toužím mít před posluchači něco společného s předmětem své lásky – toto je jedna z možností.*“ (Bokůvková 1988, s. 12) Motivická spřízněnost neexistuje v Málkových skladbách pouze v rámci jediné skladby, citace z vlastních skladeb můžeme objevit na různých místech jeho tvorby, jako např. ve *Smyčcovém kvartetu č. II.*, kde autor použil melodie z 1. a 3. části svých *Svitáníček*. či motivická spřízněnost začátku skladby *Echa* s lidovou písní, která se stala základem *Balady na píseň z Erbenovy sbírky*. Pro tématicko-motivickou práci je neméně příznačné i užití hudebních kryptogramů, které se těší autorově velké oblibě. Nalezneme je např. ve skladbě *Sinfonia detta Il Fenice*, kde v 1. hoboji zaznívá melodie z tónů f-e-c-e, jako začátku a konce slova „fenice“, nebo ve *II. smyčcovém kvartetu*, kde čtyřtónový motiv b-e-c-h<sup>6</sup> v sobě skrývá část jména jihočeské Bechyně. V instrumentaci často Málek využívá neobvyklého nástrojového obsazení i zvukově zajímavých nástrojových kombinací, které vnášejí do hudebního spektra výrazových prostředků ještě více originality a invence.

Nejsilnější stránky Málkovy hudební řeči představují výrazná melodika. svěží rytmika, přehledná forma i snaha o celkovou sdělnost, kterou si Jan Málek vytyčuje jako jeden ze svých hlavních cílů. Jeho kompoziční aktivitu charakterizuje velké zaujetí a cílevědomost. Ve své práci je velmi uvážlivý a skladbu mnohdy dlouho usazuje, než zcela odpovídá jeho konkrétní představě, z čehož vyplývá, že ne pokaždé píše skladbu rovnou na čisto. Nejraději se oddává vlastní inspiraci a tvůrčímu dobrodružství bez předem stanoveného řádu a pravidel, které se dostaví do skladby až v průběhu jejího doladování. Sám však na druhé straně přiznává, že někdy je nevyhnutelné v kompozici postupovat též racionálnější způsobem. „*Kabeláč nás učil, že počneme-li komponovat racionálně, bez primární ‚horké‘ inspirace, pak musíme skladbu dodatečně ‚rozžhavit‘ a pomoci jí k životu, třeba tím utrpěla nějaká apartní struktura, budovaná podle ortodoxního systému. – Systém sám totiž posluchače nezajímá, a právem. Sám jsem se od počátku sedmdesátých let přikláněl stále více k opačnému postupu, tj. k živelnému a*

---

<sup>6</sup> Bližší charakteristiku skladby nalezneme in: Špelda, A. Západočeská hudební tvorba. *Hudební rozhledy*. 1979, roč. 32, č. 4, s. 178 – 179.

*doslova dobrodružnému hledání, při kterém řád postupně krystalizuje a zjeví se v celistvosti až s dotážením skladby.*“ (Špelda 1988, s.296).

Na závěr snad jen kratičká část ze skladatelova osobního vyznání, které zmínil v jednom ze svých rozhovorů. „Ačkoli komponuji už hezkou řádku let, myslím, že bych potřeboval dva životy navíc, abych pochopil úplně, co mne tak táhne k hudbě, že bez ní nemohu být.“ (Špelda 1984).

## 2. SBOROVÁ TVORBA

*„...sbor je pro mne něco jako vokální orchestr, jako impozantní stavba, pod kterou se i sólista cítí bezpečněji...“ (Kolář 1995, s. 37)*

Ačkoliv dnes tvoří sborová tvorba Jana Málka významnou část celé jeho tvorby, zpočátku neměl vůbec v úmyslu se jí věnovat a víceméně ho přitahovala jen kompozice instrumentální. Miloslav Kabeláč, u něhož Málek dlouhá léta studoval, však na konzervatoři požadoval nejen perfektní znalost instrumentace, ale také teoretickou i praktickou znalost kompozičních praktik hudby vokální. *„Když jsem začínal komponovat, chtěl jsem se věnovat především hudbě nástrojové. Hlasy mi mnoho neříkaly – ještě tak v operě, ale i na té mě zajímaly spíše instrumentální partie, třeba přede hry. Pak jsem prošel u profesora Kabeláče nebývale tvrdou školou tvoření vokální linie (např. jen ze dvou ze tří tónů!). On tím samozřejmě sledoval více pedagogických cílů, třeba aplikaci chorální melodie na stavebný vývoj celé skladby. Ale když jsem pak dostal za úkol napsat svůj drobný sbor (vybral jsem si tehdy Wolkerův text), překvapilo mě, jak mi to jde od ruky.“ (Kolář 1995, s. 36)* Dnes už si skladatel Jan Málek nedovede představit svou práci bez sborové tvorby, a sám pro sebe považuje vokální projev za základ vši hudby a zároveň za nejpřirozenější umělecký projev. *„Působí určitě nejbezprostředněji ze všech zvukových projevů. I kratičká vokální partie, byť ne vždy beze zbytku provedená, okamžitě žije.“ (Kolář 1995, s. 37)* Jan Málek se dokázal najít jak v hudbě vokální tak v hudbě instrumentální a jakákoli inklinace na jednu či druhou stranu by z něj dělala nejen polovičního skladatele, ale i člověka ochuzeného o něco, co je mu vlastní. *„Neumím si představit, že bych psal jenom pro nástroje nebo jen pro lidské hlasy - vždycky by mi to druhé scházelo.“ (Bokůvková 1988, s. 12)*

Málkovým inspiračním zdrojem je od počátku 70. let stále častěji folklór a historická témata, potažmo historická hudba a ty se výrazně odrážejí i v mnoha sborových dílech. Oproti instrumentální tvorbě se zde mnohem častěji setkáváme s inspirací literárním dílem, což má bezesporu své opodstatnění. Básnické slovo a lidová poezie působí na autora velmi inspirativně a záhy dokáže probudit jeho hudební asociace. Je však nutno předeslat, že co do výběru textu je Jan Málek velice vybíravý a nesmlouvavý. Text musí skladateli vyhovovat po všech stránkách a nesmí k němu mít sebemenší připomínky. *„Někteří kolegové dokáží napsat výbornou muziku na průměrný, nebo dokonce na slabý text. Já ne.“ (Kolář 1995, s. 37)*



Vokální citění v mnohém ovlivnilo a obohatilo Málkovo účinkování v České písni i ve vlastních souborech staré hudby. Ve smíšeném sboru Česká píseň, kterou v roce 1954 založil a střídavě vedl skladatel Zdeněk Lukáš, si zahrál i pod vedením svého spolužáka a kolegy z plzeňského rozhlasu Jaroslava Krčka. Právě jeho vokálně instrumentálnímu souboru Musica Bohemica věnoval Málek některé své skladby ( např. *Šest listů Elině Makropulos* 1979 či kantátu *Z knihy Izajášovy* 1992) a tento soubor je i v daném roce premiéroval.

V souborech, které J. Málek založil, se pak stává sám uměleckým vedoucím. Plných osm let (1973 -1981) vedl komorní amatérský soubor Dolce Miseria v Horní Bříze a z něho se na přechodnou dobu oddělil i Málkův druhý soubor - Plzeňští madrigalisté, specializující se výhradně na starou hudbu a folklór. Se svými soubory měl Jan Málek možnost nejen si zahrát a zazpívat, ale především možnost vyzkoušet si v praxi své řemeslo, neboť pro ně též skládal a aranžoval. Tato zkušenost mu pomohla navíc získat reálnější zvukovou představou či větší nadhled nad skladbou samotnou.

## 2.1 Sbory smíšené

Sborová tvorba Jana Málka počítá, vyjma sborů chlapeckých, se všemi sborovými tělesy, přičemž nejpočetněji jsou zastoupeny skladby pro sbory smíšené a dětské. Zatímco častým námětem sborů ženských, dívčích i mnoha dětských skladeb je lidová poezie, ve smíšených sborech dává autor přednost poezii z dílny českých i světových klasiků. Výjimku tvoří jen díla kantátová, úpravy lidových písní (např. *Čtyři svatební písně z Berounska* (1977) pro malý vokálně instrumentální soubor<sup>7</sup>) a *Kvítí milodějné, sešit I.-IV.* (1964 - 1984), na slova moravské lidové poezie pro různá obsazení. Smíšené sbory zahajuje vůbec první sborová skladba J. Málka, madrigal *Odletěli ptáci k jihu* (1960). K původně samostatné skladbě autor v r. 1969 připojil sbor *Nevěrná* (premiéroval 1970 sbormistr České písně Zdeněk Lukáš), čímž vznikly *Dva madrigaly na slova Jiřího Wolkerá*. Z roku 1965 pocházejí *Dva madrigaly na básně Jana Nerudy* a *Dva madrigaly na básně Lawrence Ferlinghettiho*. Posledně jmenované byly oceněny a premiérovány na Festivalu vokální tvorby v Jihlavě<sup>8</sup> v r. 1969 Kühnovými komorními sólisty se sbormistrem P. Kühnem. Na verše českých básníků je psán i pozdější a cappellový cyklus *Hlas noci* (1983) a na verše básníka wolkrovsko - ortenovské generace Hanuše Bonna (psal též pod pseudonymem Jaroslav Kohout) vznikly tři malé meditace s názvem *Trojzvuk* (1995), oceněné na FSU v Jihlavě v r. 1996. Erbovní hesla českých šlechticů jsou tématem pěti meditací pro smíšený sbor s názvem *Z českých erbů* („*Amor et Lobar*“ - 1999). Jde o jakési sborové etudy, komponované v různých vokálních stylech. Z historie se v tématice smíšených sborů objevuje opět italská renesance a díla římských klasiků. Z raného období bychom mohli zmínit a cappellový sbor s recitací *Šest sonetů z Dantova Nového života* („*Sei sonetti della Vita Nuova di Dante*“ - 1974) a z pozdějších děl *Quella Pace Solo* (1988) pro komorní smíšený sbor a violu na text F. Petrarce, které doposud nebylo provedeno. Citáty římských klasiků

---

<sup>7</sup> Plné znění nástrojového obsazení skladby se nachází v celkovém přehledu Málkovy tvorby v příloze č. 1

<sup>8</sup> *Festival Vokální tvorby Jihlava* vznikl oficiálně v roce 1959, přičemž jeho vyhlášovatelé byli Dům kultury ROH v Jihlavě a Odbor školství a kultury Městského NV v Jihlavě ve spolupráci se Svazem československých skladatelů, s Ústředním domem lidové tvořivosti a později i s Ministerstvem kultury. Festival je vyhlášován nepravidelně a od počátku se orientuje na všechny žánry a věkové kategorie sborového zpěvu, i když zvláštní pozornosti se dostávalo především dětským sborům. Hlavním cílem organizátorů bylo nejenom iniciovat vznik nové tvorby pro široký okruh amatérských sborů, ale také zajistit vysokou interpretační úroveň účinkujících. Největších úspěchů dosahoval festival v 70. a 80. letech, naopak v letech 90. stál festival takřka před zánikem. Naštěstí se festival podařilo udržet díky vládní organizaci Artama, která dnes s pověřením Ministerstva kultury a DKO s.r.o. festival pořádá pod názvem *Festival sborového umění Jihlava* a zároveň je s její pomocí vyhlášován i skladatelská soutěž. V současnosti dosahuje festival mezinárodních úspěchů a každoročně se na něj sjíždějí nejen české, ale i zahraniční sbory, potažmo i skladatelé a odborníci z oblasti hudby a sborového umění.



ožívají ve skladbě *Motetus 1991* (1991), která si mimo jiné vydobyla čestné uznání na skladatelské soutěži v Jihlavě.

## 2.2 Mužské sbory

Mužské sbory tvoří významnou, i když ne početnou část Málkovy sborové tvorby. Mužského hlasového rejstříku využil skladatel poprvé v roce 1967 ve skladbě na báseň neznámého autora *Cantus potatorum „Dopijem a půjdem“*, jejíž text objevil na zdi v jedné z pražských hospůdek Málkův přítel, básník a spisovatel Karel Milota. Následně pak potenciálu mužského sboru využil J. Málek v mezinárodně oceněné skladbě *Poceta kladivu Michelangelovu* (1975); oba tituly však spadají spíše do oblasti kantátové tvorby.<sup>9</sup> Lidová poezie přivedla Jana Málka k napsání tří krásných písní pro dva mužské sbory a dvě trubky pod názvem *Zbojnické* (1980). Právě v těchto písních je zřetelný rys Málkových vokálně - instrumentálních skladeb, které charakterizuje autorův citlivý přístup k propojení vokální a instrumentální složky. Trubky zde nejen podporují zpěvní part, ale zároveň také plně využívají svých možností k barevnému obohacení celku. Vyznání autorovu rodnému městu a Horovým veršům se dostává v mužském sboru *Praze* (1989), přičemž skladba také jako mnohé jiné získala čestné uznání na festivalu v Jihlavě. Za poměrně zdařilé dílo považuje pak autor sám tři sbory na slova makedonských básníků s názvem *Zrození slova* (1979).

---

<sup>9</sup> Zařazení skladby se v informačních zdrojích značně rozchází. Někde je skladba řazena do kategorie mužských sborů, jinde je zase o skladbě zmiňováno ve spojitosti s kantátovou tvorbou. Svým formálním uspořádáním i hudebním zpracováním se skladba přibližuje oběma žánrovým skupinám a její kategorizace je proto možná oběma způsoby.

### 2.3 Ženské a dívčí sbory

Jak jsem již předeslala v úvodu této kapitoly, převážná část Málkových sborů ženských i dívčích byla inspirována lidovou poezií. Výjimku tvoří jen dva cykly ženských sborů na verše M. Holuba a jeden cyklus dívčích sborů na latinské texty. V ženských sborech se autor snaží úspěšně vyrovnat s nezpěvností Holubových veršů. „Zatoužil jsem mít s nimi něco společného prostřednictvím hudby, přesto – anebo právě proto – že Holubovy verše se vzpírají zhudebnění.“ Oba cykly pro ženské sbory byly napsány v roce 1985. Cyklus pro malý ženský sbor a barytonové sólo s názvem *Uvnitř* byl premiérován v listopadu 1986 na koncertě KO-SČSKU v Plzni pěveckým sborem Česká píseň, který řídil sbm. Z. Vimr. Premiéru a capellového cyklu *Všemi stupni*, provedl skladatel a sbormistr Zdeněk Lukáš s pěveckým sborem Canti da Camera na matiné SČSKU v Praze v prosinci téhož roku. Karlovarskému dívčímu sboru pak Málek věnoval cyklus čtyřhlasých sborů s flétnou *Amor vincit omnia* (1994) na citáty z latinských klasiků. Staročeská milostná poezie stála u zrodu tří písní pro ženský sbor, souhrnně nazvaných *Svítáníčka* (1972). V těchto náladově proměnlivých písních autor využívá nejen kontrastu barytonového sóla s typickou barvou ženského sboru, ale také specifických možností zvolených nástrojů,<sup>10</sup> které podmanivě podbarvují a doplňují obě hlasové polohy. Moravský folklór reprezentují skladby pro dívčí sbor s doprovodem. Jedná se o cykly *Kvítí milodějně III. sešit* (1973) a *IV. sešit* (1984), jenž je původně psán pro dva sólové dívčí hlasy, avšak mohou ho interpretovat i dětské sbory,<sup>11</sup> a zpracování českých vánočních koled ze sbírky K. J. Erbena *Hra s jesličkami* (1986). Vánoční atmosférou je laděn i cyklus sedmi moravských lidových koled *Dej Pán Bůh dobrý den veselý* (1990) pro 4 vokální sóla a ženský nebo dívčí sbor. Zajímavou proměnou procházejí nápěvy moravských lidových písní v sedmi rozhovorech pro soprány, alty a sólové housle s názvem *Tužení*, napsané již v roce 1984 pro ženský pěvecký sbor Jiřího Koláře Iuventus Paedagogica. Partu sólových houslí propůjčuje Jan Málek rovnocenný hlas, který beze slov přináší další vyznání milostné lyriky, avšak stejně vroucně a pravdivě jako hlasy ženského sboru.

---

<sup>10</sup> Tj. 3 zobcové flétny, violu a bicí nástroje

<sup>11</sup> Srov. viz kapitola 3.3 Přehled dětské sborové tvorby

### 3. SBOROVÁ TVORBA PRO DĚTI

#### 3.1 Vývoj a obecná charakteristika dětské sborové tvorby Jana Málka

Převážná část dětské sborové tvorby Jana Málka je spojena se skladatelskými soutěžemi, jejichž existence v mnoha případech zavdala prvotní impuls k jejich vzniku. Tento fakt ovšem nikterak nepopírá Málkův vřelý vztah k dětem a jeho chuť být svázán hudebně i s těmi nejmenšími, mnohdy však také nejvnímavějšími posluchači. „...profesionál zahraje všechno, ať už to má hlavu a patu, či ne, (proto je profesionál), kdežto děti jen to, co se jim líbí. Reprizuje-li tedy dětský pěvecký sbor nebo třeba soubor zobcových fléten některou z mých skladeb, nesmírně mě to potěší, protože vím, že jsem se trefil. Děti jsou nejvděčnější a současně nejkritičtější posluchači a interpreti zároveň...“ (Špelda 1988, s. 297) Řada skladeb si od dob svého vzniku již vydobyla stálé místo na slunci v repertoáru dětských sborů, nicméně většina z nich je z tohoto pohledu stále ještě nedoceněna. Tato okolnost po roce 1989 poněkud oslabuje skladatelův zájem v psaní nových dětských sborů a po téměř šestileté odmlce přichází již jen se třemi skladbami, z nichž jedna je dokonce přepracovanou verzí z roku 1966 (*Krkonošské koledy*, 2003). Jako většina skladatelů totiž ani Jan Málek nepíše rád tzv. do „šuplíku“ a i přesto, že nadále zůstává otevřen požadavkům sbormistrů na nové skladby, sám v tomto ohledu nevyvíjí nadbytečné úsilí. Jednu z možných příčin vidí skladatel v mnohaleté tradici sborů, které dlouhodobě spolupracují pouze s jedním až dvěma skladateli, dále pak rovněž i v určitém monotematickém zaměření sbormistrů. Skladatel má dojem, že sbormistři při výběru repertoárových skladeb mají často tendenci provádět jen skladby zpopularizované či osvědčené na koncertním podiu, aniž by se otevírali novým podnětům. Nebo naopak podléhají příliš módním vlnám a neustále pátrají po nových a nových, z větší části populárních skladbách.

I když by se to mohlo zdát nepravděpodobné vzhledem k předchozím slovům, Málkova dětská sborová tvorba tvoří jeden z nejpočetněji zastoupených žánrů a ve svém vývoji navíc zaznamenává nejkontinuálnější linii ze všech. Od roku 1969, kdy bylo pro potřeby rozhlasu napsáno první Málkovo zpracování pro dětský sbor se sóly a orchestr „*Sedm slovenských národních písní*“ (1969), až do roku 1989 věnuje skladatel téměř v každém roce sborové tvorbě pro děti jednu, někdy i více skladeb. S výjimkou čtyř skladeb komponovaných do roku 1982,<sup>12</sup> tedy do doby kdy proběhl poslední ročník

---

<sup>12</sup> (*Slovenské národní písně* 1969, *Říkáanky pro dětský sbor* 1970, *Školní motet a Čtyři jihočeské lidové písně* 1982)

Jirkovské soutěže, jsou všechny další skladby zaslány do této soutěže a vždy se objevují mezi oceněnými skladbami. Největších úspěchů - prvenství nebo zvláštní prémie - dosáhly např. *Malované sny* (1975), *Jarní popěvky* (1975), *Královničky* (1976) či *Vepřové hody* (1978) a právě těmto skladbám je dodnes věnována největší pozornost z řad sbormistrů i posluchačů. Neméně úspěšnou skladbou je zhudebnění oblíbené pohádky *Červená karkulka* (1986), která je obdobně jako *Písničky a říkadla* (1984), *Rozpočítadla* (1984) či *Kočičí písničky* (1986) spojena se skladatelskou soutěží mezinárodní rozhlasové stanice OIRT. Výrazný vliv na Málkovu tvorbu pro děti měla bezpochyby od roku 1970 spolupráce s Dětským pěveckým sborem Čs. Rozhlasu, který pod různým vedením, většinou se sbormistrem Čestmírem Staškem (1973 - 89), premiéroval velkou část Málkových dětských sborů. Úzký vztah spojuje skladatele od roku 1974 prakticky až dodnes i s Pražským dětským sborem, jehož zakladatel a sbormistr je opět Č. Stašek. Posledních pět let spolupracuje Jan Málek také s pražským dětským sborem Rolnička, kterému již v roce 1983 věnoval skladbu *Hádanky*.<sup>13</sup>

Mezi dětskými sbory Jana Málka najdeme skladby věnované jak těm nejmenším dětem předškolního a mladšího školního věku (čili sborům přípravným), tak i průměrně vyspělým až vyspělým školním i výběrovým sborům. V některých cyklech se dokonce nabízí možnost využít v rámci jediné skladby mimo koncertního sboru i jeho dalších oddělení, samozřejmě pokud jimi daný sbor disponuje. Mezi kompozicemi Málkovy dětské sborové tvorby převažují skladby s doprovodem jednoho i více nástrojů a v celém jejím kontextu je zastoupena pouze jedna skladba a cappella z posledních let, jež zároveň jako jediná zpracovává duchovní tematiku. Jedná se o dvousborovou skladbu z roku 2003 *Cantica Davidis*, která vznikla na objednávku Kühnova dětského sboru a tento sbor ji také pod vedením J. Chvály v roce 2003 provedl v rámci koncertu současné duchovní tvorby. Pouze dvě skladby jsou psány s doprovodem klavíru ( *Čtyři o zvířátkách* 1971 a *Život je pes* 2003), mnohem častěji autor využívá jiných zvukových možností, zejména flétny (příčné i zobcové), houslí, které často doplňuje o klavír či nástroje orffovského instrumentáře. V dětských skladbičkách Málkových se shledáme ale i s méně obvyklými nástroji, jakými jsou např. klarinet, kytara či kontrabas.

Obdobně jako u celé sborové tvorby i ve skladbách pro děti klade autor velký důraz na výběr textu. V rozhovoru se sám vyjádřil, že text musí nejen dobře znít, ale měl by být zároveň chytrý a pro děti srozumitelný: „*Děti by měly dostat ten nejlepší text,*

---

<sup>13</sup> Zajímavostí zcela jistě bude, že sbormistr dětského pěveckého sboru Rolnička – K.Virgler byl v minulosti členem Málkova amatérského souboru *Dolce Miseria*.

*protože je to jejich první setkání s hudbou.*“ Z velké části se autor uchyluje ke zhudebnění lidové poezie (velmi často ze Sušilovy či Erbenovy sbírky), jejíž kvality si cení natolik, že se k ní bez váhání neustále vrací. Veliké oblíbené se u autora těší i poezie Františka Hrubína, i když tato zdánlivá preference nebrání autorovi též ve volbě textů jiných básníků, a pokud splňují skladatelovy vysoké nároky, nezdráhá se jich ve svých skladbách použít. Zhudebnění vybraného textu je poté zcela podřízeno horizontálnímu hudebnímu myšlení, které autor ve vokální tvorbě považuje za jediné možné východisko. I když si autor dostatečně uvědomuje, pro jaké publikum jsou skladby komponovány, nebrání se v tvorbě pro děti tu a tam využít svých zkušeností s novodobými kompozičními technikami. Na druhé straně můžeme v Málkově rukopise postřehnout, že i těch nejjednodušších hudebních prostředků dokáže ve svých skladbách využít s nesmírnou elegancí a vtipem jemu vlastním.. „*Skladatel ví, čím malého posluchače i diváka zaujme, aniž by slevil z uměleckých nároků. Autor tak mimo jiné dává najevo přesvědčení, že dítěte je třeba si vážít stejně jako posluchače, či interpreta dospělého.*“ (Nedělka 2003, s. 24).

V dětské sborové tvorbě můžeme považovat Jan Málka za jednoho z průkopníků hudebně dramatického žánru. V oblíbené „miniopere“ *Vepřové hody* (1979) dokázal autor nejen naplnit možnosti hudebně dramatického díla, ale také vyjít vstříc požadavkům hudebně interpretačních schopností sborů, o čemž se přesvědčila i porota Jirkovské skladatelské soutěže, která po roce 1979 na základě nečekaného úspěchu díla u posluchačů i sborů dodatečně odměnila skladbu zvláštní premií. Dalším dílem se scénickými prvky jsou originálně pojaté *Malované sny* (1975), v nichž se počítá s projekcí diapozitivů dle pokynů v partituře.<sup>14</sup>

Jak jsme si již mohli všimnout, zvláštní význam v Málkově tvorbě zaujímá lidová poezie, potažmo lidová píseň, ke které autor ve své tvorbě přistupuje s nejvyšší úctou a vážností. Jeho umělecké ambice nikterak nezastiňují jejich prostý a lidový původ, naopak ve svých úpravách či stylizacích Jan Málek dokazuje, že je možné zachytit přirozenou krásu a půvab lidové písně pravdivě, aniž bychom slevili ze svých uměleckých nároků. I když svého času Jan Málek s lidovou písní značně experimentoval, patří dnes mezi zastánce (obdobně jako např. J. Krček) stylově čistého přístupu k původní lidové písni bez svévolných a nevkusných aranžérských exhibicí.

---

<sup>14</sup> Tohoto způsobu oživení skladby použil autor později i v oblasti instrumentální, kdy ve skladbě *Terrier Suite*, inspirované airdale-terriérkou klavíristy Jiřího Holení, použil průvodní obrázky, nakreslené ing.arch.Vojtěchem Vojtěchem.



V Málkově tvorbě zastupuje tento žánr nesčetné množství úprav, které autor komponoval pro nejrůznější pěvecká obsazení. Vedle písní, určených výhradně sólovému zpěvu, zde najdeme nepřeborné množství úprav či stylizací pro smíšené, dětské, dívčí i ženské sbory, z nichž nejpočetněji zastoupené jsou úpravy lidových písní pro smíšený a dětský sbor.<sup>15</sup> A právě v dětské sborové tvorbě můžeme shledat velký přínos Málkova příkladného pojetí, kterým do této oblasti vnáší seriózní a vkusně provedené folklorní aranžmá, neboť toho se nám v dětské sborové literatuře dostává zatím jen poskrovnu. Nejednoho posluchače by například zcela jistě zaujalo temperamentní a náladově pestré zpracování slovenských lidových písní v cyklu *Sedm slovenských národních písní* pro dětský sbor, sóla a komorní orchestr z roku 1969, se kterým se však bohužel s nejvyšší pravděpodobností na koncertním pódiu již nesetkáme, neboť jeho partitura byla ztracena. Co do zvukového bohatství a hudebního zpracování na něj ovšem v letech 1985 navazuje cyklus *Selské písničky z Moravy* pro dětský sbor a komorní orchestr, jehož partitura se naštěstí dochovala a my se jen můžeme těšit na znovu obnovené provedení. Velkému obdivu se zejména v posledních letech těší také pásmo lidových písní ze Sušilovy sbírky s názvem *Královničky* (1976), jehož podrobnější charakteristiku uvádím v kapitole 3.2.3. Doposud opomíjený zatím stále ještě zůstává i cyklus, psaný pro dva sólové hlasy nebo dvouhlasý sbor s doprovodem klavíru – *Kvítí milodějně III. sešit* (1984), na který, přestože není úpravou lidových písní, nýbrž cyklem psaným na slova moravské lidové poezie, bych zde chtěla obzvláště upozornit kvůli jeho jedinečnosti a nesporné umělecké hodnotě. Následující cyklus patnácti lidových písní z Čech a Moravy *Ešče si zazpívám* (1989) naštěstí nezůstal bez povšimnutí a o jeho vydání se zasadila státní nezisková organizace Ipos – Artama. Tento cyklus jistě ocení sbormistři školních pěveckých sborů, jimž byl cyklus věnován, neboť co do neobvyklého nástrojového obsazení přináší kontrast k tradičně pojatým úpravám lidových písní a rozšiřuje tak možnosti při výběru sborového repertoáru.

Na závěr tohoto obecnějšího pojednání o dětské sborové tvorbě J. Málka, již se podrobněji budeme věnovat zejména v následujících kapitolách, bych chtěla dále podotknout, že velká část Málkových dětských sborů vyšla tiskem díky Jirkovské

---

<sup>15</sup> Nejdůležitější z nich uvádím v samotném textu této kapitoly, další pak v celkovém přehledu Málkovy tvorby. Zde však není výčet lidových písní zcela kompletní, neboť původní seznam byl po konzultaci se samotným autorem zredukován, neboť velkou měrou zahrnoval i úpravy lidových písní, komponovaných účelově jen pro potřeby Čs. rozhlasu, což často vylučuje jiný způsob jejich prezentace.

skladatelské soutěži, která v rámci svých možností zajišťovala vydání oceněných skladeb. Ostatní můžeme shledat sice jen v rukopisné formě, ale i tu je autor ochoten kdykoli poskytnout k zapůjčení. Z mého osobního setkání s Janem Málkem musím v neposlední řadě potvrdit autorovu oddanost a lásku ke svému celoživotnímu poslání skladatele, které naplňuje nejen upřímným vztahem ke své práci, ale také houževnatostí a pílí.



## 3.2 Analýza tří vybraných skladeb

K analýze tří vybraných skladeb jsem sice vybrala písňové cykly pocházející téměř ze stejného tvůrčího období, nicméně i právě proto, že již na nich můžeme vysledovat žánrovou pestrost, která se s nadcházejícím obdobím projevuje v Málkově tvorbě ještě zřetelněji, přičemž v dalším období již o ní nelze vůbec pochybovat, neboť jeho rukopis v sobě zahrnuje širokou škálu kompozičních stylů, technik i užitých žánrů. Vybrané písně mne dále zaujaly nejen onou stylovou rozmanitostí, ale i tím, že jsem v nich našla odpovídající úroveň jak pro školní sbory výběrové, tak i pro nevýběrové sbory vyspělejší úrovně, jejichž možnostem jsem chtěla svůj výběr skladeb přizpůsobit. Ve svém výběru jsem se snažila zahrnout jak skladby pro nejmladší věkovou kategorii, kterou v této práci zastupují písně poetického cyklu *Čtyři o zvířátkách* (1971), tak i písně, které by svou náročností alespoň částečně sledovaly vývoj dětských pěveckých dovedností. Tato vlastnost je, alespoň co do způsobu užití jednoduché polyfonní techniky, velmi zřejmá v další ukázce dětské sborové tvorby J. Málka a to v cyklu s názvem *Kontrapunkt pro nejmenší* (1975) pro dvou až tříhlasé sbory s flétnou. Poslední cyklus, zpracovávající lidové písně ze Sušilovy sbírky, *Královničky* (1976) pak ve vybraných skladbách i v možnostech školních sborů představuje jakýsi vrchol, nebo lépe řečeno vyšší stupeň obtížnosti, jehož je kvalitnější školní sbor schopen dosáhnout, aniž by však postrádal všechny umělecké atributy náročnějších skladeb, ke kterým se sbory tohoto typu jen málokdy dopravují.

### 3.2.1 Čtyři o zvířátkách

Cyklus jednohlasých písní s doprovodem klavíru zachycuje víceméně humornou až rozvernou náladou, která je dána již vtípem a ironií textových předloh. Hravost dětských veršů výrazně umocňuje jejich nápadité zhudebnění, jež posluchače vtáhne hned v úvodních taktech do bezstarostného světa dětské fantazie.

Již v životopisné kapitole bylo předesláno, že skladby s doprovodem klavíru nalezneme v dětské sborové tvorbě Jana Málka pouze ojedinele, a právě z tohoto pohledu zaujímá žertovně hravý cyklus z roku 1971 výjimečné místo. Skladatel zde užil klavírního doprovodu poprvé a opětovně se k němu vrátil až po mnoha letech ve třímínutové skladbičce s názvem *Život je pes* (1995). Cyklus písní *Čtyři o zvířátkách* (1. Běží jelen k nároží 2. Ptačí živobyčí - M. Florián, 3. Chytrá žába - V. Provazníková, 4. Jedna z Motola - J. Pištora) je vůbec také prvním sborem, kterým se Jan Málek uvedl

v Jirkovské skladatelské soutěži a v roce 1972 zde byl odměněn třetím místem v kategorii písní pro nejmladší zpěvačky. Věkové rozpětí této kategorie není sice přesně vymezeno, avšak vzhledem k narůstajícímu zájmu o sborové skladby pro děti předškolního věku v sedmdesátých letech<sup>16</sup> lze předpokládat, že skladba mohla být zamýšlena pro děti předškolního věku, jejichž sbory se v té době vyznačovaly velmi slušnou úrovní. Pro potřeby dnešních sborů bych shledávala tento cyklus vhodný spíše pro děti mladšího školního věku,<sup>17</sup> avšak i pro ty úplně nejmladší bude s nejvyšší pravděpodobností nutné obejít se bez dvou až tříhlasu v závěrečných taktech písní jedna a tři. Hlasový rozsah nepřesahuje možnosti dětí dané věkové kategorie, ovšem z hlediska intonace nepatří některé části cyklu k těm nejjednodušším. Zejména pro nejmenší zpěvačky budou nástupy sborů po klavírních mezihrách, které často modulují či vybočují z tóniny, vyžadovat dlouhodobější nácvik.

Cyklus se skládá ze čtyř částí, zkomponovaných na texty různých autorů. Hudební zpracování je zcela podřízeno slovní deklamaci a autor se v něm úspěšně vyrovnává jak s monotónní pravidelností, tak i se zjevnou nepravidelností veršů, která má za následek neperiodicitu některých částí. Tématika veršů se opírá o možnosti dětské představy a fantazie, jež často dokáží vytvořit příběhy či obrazy přesahující realitu okolního světa, ke kterému jsou však mnohdy samy vázány a v zásadě z něj vychází. Charakteristika dětské potřeby zlidšťování života kolem nich je patrná i v tomto cyklu, avšak zde namísto naivity je její podání obdařeno vtipem, který zaujme i dospělého posluchače. Náměty dílčích částí naznačuje nejen samotný název cyklu, ale také názvy jednotlivých písní, přičemž jakékoli přímé popisování jejich obsahu by samotnému textu ubralo nadhled a vtip, se kterým je podán a na němž je celé kouzlo primárně postaveno. Jednoduchá avšak rozmanitá stylizace klavírního doprovodu vnáší do náladově příbuzných písní číslo 1, 3 a 4 osobitý a jedinečný charakter, který poukazuje i na různé možnosti jejich uchopení, přičemž klidnější píseň číslo 2 k nim tvoří zajímavý kontrast. Při podrobnějším zkoumání písní zjistíme, že autor v doprovodu používá velmi podobných prostředků k zachycení jejich nálady, avšak ve spojení s melodickou linkou se obraz písní přetaví do nezaměnitelné podoby, která činí cyklus působivým a pestrým

---

<sup>16</sup> Na tento fakt poukazuje ve své publikaci autorka Burešová Alena (*Cantus iuventutis*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002, s. 22 a 29, ISBN 80-244-0437-0.)

<sup>17</sup> Pojem mladší školní sbory chápu dle rozdělení autorky A. Burešové, uvedené v pozn. č. 100 na str. 43 ve výše zmiňované publikaci (tj. mladší školní věk je zde vymezen jako 1. a 2. třída, 3. a 4., 5. třída), ve které autorka dále upozorňuje na problematiku druhové a žánrové kategorizace dětské sborové tvorby v teoretické rovině, přičemž se zde sama pokusila o její členění z několika hledisek.

i jako celek. Cyklus je dále zajímavý proměnlivou a nápadnou prací s melodickou a harmonickou složkou, která sleduje různé možnosti skladatelské práce.

Formové uspořádání úvodní žertovné písně Běží jelen k nároží<sup>3</sup> je podrobeno jejímu textu a i přes jeho zjevnou nepravidelnost můžeme v písni vysledovat určitou symetrii. Forma písně sice neodpovídá základním formovým typům skladebné výstavby, avšak pokud bychom ji i přesto chtěli označit, vypadalo by její schéma přibližně takto: **i a m - a'**. Odmyslíme-li si nástrojové přede hry a mezihry, odpovídá píseň rozsahu dvojperio dy, ve které druhou periodu tvoří transpozice části úvodní perio dy. Díl „a“ tvoří perio da s nestejně dlouhým předvětím a závětím. Zatímco předvětí (t. 5 – 10) je členěno periodicky a jeho vnitřní členění odpovídá charakteru polově t navazujících na sebe způsobem otázka - odpověď, závětí (t. 11 - 15) této perio dy tvoří neúplná pětitaktová věta, která v celkovém obrazu působí dojmem polovičního závěru. Předěl mezi oběma perio dami tvoří sedmitaktová mezivěta. Její první tři takty (16 - 18) jsou modulační spojkou, připravující nástup reprízy intro dukce v transpozici (t.19 – 22), jež je také její součástí a na níž volně navazuje díl „a“ v nové tónině. Jeho periodické členění odpovídá dílu „a“, jen s rozšířeným závětím o dva takty modulující nástrojové mezihry a jeden takt prodlevy na první slabice závěrečného slova. Ačkoli se to na první pohled zdá nepravděpodobné, píseň je ve svém celku vystavěna symetricky. Pomineme-li totiž původní vytvořené schéma a spočítáme počet taktů v jednotlivých dílech s jejich intro dukcemi a mezihrami, vychází nám shodně u obou částí rozsah 18 taktů.

Homofonní sazba písně pracuje převážně s melodiemi než s akordy a nejdůležitější výrazový prvek v ní představuje harmonie a práce s barvou. Již volbou tóniny podpořil autor neobvyklé zabarvení písně, které způsobuje charakteristický interval zvětšené kvarty. Jeho příznačná zvukovost vnáší do jinak veselejší povahy písně pocit jakési naléhavosti a závažnosti, který umocňuje na určitých místech i lomená melodie zpěvní linky a paralelní postupy prázdných kvintakordů (t. 7, 10, 28). Za výchozí tóninu určil autor lydickou stupnici od tónu „c“, do které se píseň ovšem ve svém závěru již nenavrací, jak bychom očekávali, ale místo toho končí v tónině C dur. Tento fakt vzbuzuje dojem, jakoby autor po celou dobu písně pracoval jen s moderní diatonikou ozvláštěnou lydickým modem. Až na samotný závěr však tonální průběh písně ukazuje spíše na příbuznost s durovou tóninou než na její tonální zázemí. Pro akordickou sazbu je typické užití prázdných souzvuků s vynechanou tercií nebo kvintou akordu (např.t. 7, 10, 15, 25, 28 a 31) a naopak zdvojení citlivých tónů lydického kvintakordu

postaveného na VII. stupni (t. 10 -15 a 28). Takty 11 a 12 můžeme harmonicky vyložit buď jako lydický kvintakord VII. stupně s vynechanou tercií, nebo jako vrchní a spodní střídavé tóny zdvojené v oktávě k tónice c-e. Podobný případ nastává i v taktu 31, zde bych se však jednoznačně přiklonila k užití frygického kvintakordu postaveném na sníženém druhém stupni tóniny G dur. V linii tonálního průběhu vidíme, že až do taktu 15 se píseň pohybuje ve výchozí tónině čili lydické od tónu „c“. V následujícím taktu se pak objevuje lydická stupnice od tónu „h“, která slouží jako přestupný moment v modulaci z výchozí tóniny do lydické tóniny od tónu „e“. Její průběh je v taktu č. 31 přerušen náhlým skokem do tóniny G dur, aby se přes její dominantní funkci píseň v závěru navrátila nikoli do lydické od tónu „c“, nýbrž do durové diatoniky C. I přes tento překvapivý moment v závěru skladby vidíme, že autor v písni sledoval posloupnost tónin na základě tonického kvintakordu výchozí stupnice neboli tóniky c-e-g -(c).

Ukázka č. 1 (t. 6 – 18)

Významným nositelem nálady písně je klavírní doprovod a jeho stylizace, i když se tím nikterak nepopírá důležitost zpěvu. V predehrách i mezihrách klavír jemně navozuje náladu písně a umocňuje její celkové vyznění, na němž je patrné, že i s minimálními prostředky lze efektně a zajímavě obohatit jednoduchou píseň. Stylizace doprovodu využívá převážně prodlevy na jednom tónu, nad kterým vystupuje živější ostinátní melodie osminových hodnot pravé ruky a pulsující staccatová melodie střídavých tónů ve čtvrtkách ruky levé. Jejich charakter sborový part sice nikde přímo

necituje, avšak v místech, kde melodie doprovodu zahrnuje i tóny vokálů, můžeme hovořit o podpoře zpěvní linky.

Jednodušší, avšak tóninově proměnlivá melodie zpěvního partu odpovídá dětem příslušného věku a její rozsah se pohybuje v rozmezí oktávy c-c<sup>1</sup>. V předvěti periody je melodie tvořena stupnicovými postupy, v závěti periody naopak melodií lomenou, v níž náhle užitý kvintový skok k tónu „h“ mezi takty 13 a 14 nejen zdůrazňuje význam některých slov, ale také zároveň řeší nepravidelnost veršů. Z hlediska intonace je cyklus podstatně obtížnější. Již první nástup sboru po čtyřtaktové předešle střídavých tónů v klavíru bude pro mladší děti intonačním oříškem, stejně tak jako nástupy po modulujících mezihrách.

Tento fakt naopak vyvažuje svižnější allegrové tempo, povzbuzující veselou náladu písně a především metrická pravidelnost, která je dána členěním písně do 2/4 taktu. I jednoduše užitá dynamika, využívající polohu *mf* – *f* na větších úsecích s dynamickým vrcholem v samotném závěru skladby, pak plně respektuje schopnosti nejmenších interpretů a nepředstavuje interpretační úskalí.

Mírumilovná píseň o vrabečkovi **Ptačí živobytí**, která se od začátku až do konce nese velmi klidně a pokojně, přináší svým naturelem nápadný kontrast do celkového vyznění všech čtyř písní. Tento charakter písně vtiskuje jak monotónní melodie zpěvu a doprovodného nástroje, tak i volné andantové tempo a náladově odpovídající slabá dynamika.

V zásadě odpovídá píseň jednodílné formě v rozsahu dvojperiody, s rozšířením o pětiktovou mezihru, kratičký jednotaktový úvod a jednotaktový závěr. Předvěti i závěti první periody (t. 2-5 a t. 20-23) pracuje s dvoutaktovým motivem, který se po celou dobu opakuje beze změny, přičemž v periodě druhé se tento motiv objevuje ve změněné podobě. Předvěti i závěti druhé periody odděluje pětiktová mezihra klavíru (t. 10-14) a jejich opakující se jednotaktový melodický motivek je vlastně přísnou inverzí prvního taktu nebo též rozšířenou verzí druhého taktu melodického motivu první periody.

Střídmost melodického materiálu písně, který užívá pouze tónů g – as – f – d (v klavírním partu zaznívá občas i tón „c“), vnáší pochybnosti do harmonické určitosti písně. Hned první dva takty nás však nasměrují do tóniny „g“ frygické a i další průběh písně nenaznačuje odklon od této tóniny. Výraznější změnu melodie i harmonie zaznamenává jen rozdílný způsob klavírního doprovodu v obou částech. Zatímco v první periodě klavír téměř cituje melodii zpěvního partu, v periodě druhé používá



prodlevy na tónu „g“ s nápadně znějícími paralelními postupy čistých kvart ke kvartě zvětšené, jejichž zadržením bychom nedostali nic jiného než souzvuk charakteristické disonance zmenšeně malého septakordu, postaveném na pátém stupni výchozí tóniny.

## PTAČÍ ŽIVOBYTÍ.

(M. FLORIAN)

Andante 1.96  
*sempre p*

Cupítá k nám vrabeček, chtěl by a-špoň

drobeček. Holub nechce přijít střádá, střádá do volátka. zkrátka,

Ukázka č. 2 (t. 1 – 9)

Staccatová melodie hlavního motivku plyne až na vázanější melodii druhé periody nerušeně po celou dobu písně a i mezihra klavíru je totožná s ostinátně staccatovým doprovodem první periody. Stereotyp opakovaných melodií, jednotvárná dynamika převážně v rozsahu *pp* – *p* a krokem zvolené tempo naprosto věrně ilustrují charakteristickou chůzi vrabečka, o kterém se v písni zpívá. Pomalý tok písně umocňuje navíc v průběhu druhé periody také změna 3/4 taktu na takt 4/4 (t. 7-8) a zvolnění tempa na konci téže fráze. Tato změna taktu rovněž potvrzuje autorův cit pro správnou a přirozenou deklamaci, která je stejně jako v předchozí písni zcela dodržována.

Svou náročností i obsahem se skladbička nejvíce přibližuje k věkově nejmladším zpěvákům a až na změnu 3/4 taktu nepřináší komplikace, které by byly v tomto věku nepřekonatelné. Také rozsah vokální linky pohybující se mezi tóny  $d^1$  –  $as^1$  plně vyhovuje dané věkové kategorii.

Žertovná píseň **Chytrá žába** s melodií říkadlového typu a náročnější výslovností v rychlejším tempu přináší ve svém průběhu pouze transpozice části výchozího nápěvu.

Forma písně je opět podřízená volně plynoucímu textu. Jehož verše jsou přerušovány mezihrami klavíru, a i když zde najdeme určité stmelující momenty, je její uspořádání dosti neurčité. Jistou pravidelnost můžeme vysledovat snad jen v rozdělení skladby podle fermat umístěných vždy na konci jedné hudební fráze (t. 8, t. 16 a 25), která je dána přibližně stejným počtem taktů v každé z nich, tj. 8+8+9.

Již symetrická melodie říkadlového typu ve svižném tempu v sobě nese rozvernou náladu písně, avšak její harmonická podmíněnost ji činí ještě rozpustilejší a zajímavější. V předehře klavír cituje výchozí nápěv v augmentované podobě a tuto melodii, která v průběhu písně dvakrát moduluje, nese klavír levé ruky prakticky až do samotného závěru. Po dvoutaktové předehře zazní unisono sboru s melodií začínající na pátém stupni tóniny H dur. Tento postup se opakuje celkem dvakrát v průběhu celé písně, kdy je transponován druhý takt tohoto nápěvu, začínající taktéž na pátém stupni. Po šesti taktech mezihry, z nichž poslední dva citují nápěv v nové tónině, pokračuje píseň v transpozici původní říkadlové melodie o sekundu níž, čímž píseň na moment zakotví v tónině A dur, aby po další obdobně stavěné mezihře klavíru (t. 13 – 17) mohla přejít do závěrečné tóniny D dur.

## CHYTRÁ ŽÁBA.

(V. PROVAZNÍKOVÁ)

Moderna P. 96.

*mf*  
Zá - ba rá - kosem šimrá čápa pod nosem

*mf*  
Ped. sempre

5

\*

Ukázka č. 3 (t. 1 – 8)

Mezihry klavíru zde vystupují velmi kontrastně a nápadně k jednoduché melodii zpěvního partu, což způsobují zvukově příkré disonance sekundových shluků mezi

melodiemi pravé a levé ruky, v nichž autor použil jako výrazového prostředku bitonalitu. Levá ruka téměř cituje zpěvní linku ve stejných modulačních proměnách od začátku až do konce písně, zatímco pravá ruka se ve dvojhmatech přidává pouze v mezihrách a na samotném závěru. Její melodie je z části motivicky shodná se zpěvním partem, ovšem začíná vždy o půltónu výš než jeho původní nápěv. Tím autor proti sobě staví tóniny H a C dur (t. 5 – 8), A a As dur (t. 13 – 15) a D a Des dur (t. 19), v taktu 21, kdy se melodie pravé ruky posouvá o sekundu výš, pak také D a Es dur. V závěru naopak autor obě melodie tonálně sjednotí do tóniny D dur. Ve zpěvním partu končí píseň na tónu „fis“, což sice působí neukončeným dojmem, avšak není to konec zcela náhodný. Autor s ním potvrzuje harmonickou dostředivost, která je ve skladbě od počátku sledována, i když ne obvyklým způsobem užívaným návratu do výchozí tóniny.

Zatímco dynamika klavírního doprovodu se pohybuje ve velmi slabé dynamice *mp* - *pp*, ve vokálech vévodí písni středně silná dynamika *mf*, která zůstává až do závěrečné části v tónině D dur. Zde je sice dynamika neoznačená, ale vzhledem k obsahu písně a ubývající dynamice doprovodu se bude pravděpodobně i dynamika sboru přizpůsobovat tomuto celkovému zvolnění a zklidnění písně, které je dáno i zpomalením tempa v závěrečných taktech. Andantové tempo je dále zvolňováno a přerušováno v místech, kde sbor i klavírní doprovod má jeden takt pauzu (t. 8, 16) prodlouženou navíc ještě fermatami. Hybnost svižného tempa je dána především hustotou rytmu, používajícím převážně osminových a šestnáctinových hodnot.

Sylabické podložení textu si zde zejména kvůli svižnějšímu tempu žádá větší soustředění na správnou a zřetelnou artikulaci, která by neměla být ošizena ani ve finálním tempu. Melodie říkadlového typu vychází z přirozeného nápěvného spádu veršovaných říkadel a její spojení s textem plně odpovídá deklamačním principům. Rozsah písně se pohybuje doposud v největším tónovém rozpětí ohraničeném tóny cis-h.

Závěrečná píseň **Jedna z Motola** se oproti předchozím částem vyznačuje jasným formálním uspořádáním a markantnější výrazovou proměnlivostí.

Rozšířená dvoudílná forma se schématem **i a m a<sup>1</sup> b k** je v písni zřetelně oddělena nástupem nového motivického celku s odlišnou klavírní stylizací, náhlou změnou dynamiky, ale především také změnou tóniny. V kratičké introdukci zazní ostinátne opakovaný tón „g<sup>1</sup>“, který v díle „a“ vytváří jakousi lineární osu klavírního doprovodu. Část „a“, napsaná v tónině C dur, je vystavěna ze symetrické periody a její repeticie tvoří s minimálními odchylkami v klavírním doprovodu i díl „a“. Oba díly odděluje šestitaktová mezihra klavíru, jejíž poslední dva takty jsou vlastně repeticí introdukce,



tvořenou opět tremolem na tónu „g“, situovanou však oktávu výš. V taktu 25 nás prodleva oktávy e – e<sup>3</sup> uvede do kontrastního dílu „b“ (t.26 – 40), pro který je typická asymetrie způsobená nepravidelností samotného textu. V kódě (t. 41- 45) se píseň navrácí do původní tóniny a zatímco klavírní doprovod je stylizací blízký introdukci a mezihře dílů „a“ a „a“, zpěvní part je v ní motivicky příbuzný s dílem „b“.

Jak je patrné z předchozích vět, autor zvolil pro píseň tóninu C dur, která v díle „b“ přechází na základě terciové příbuznosti do nevyjádřené tóniny E / e. Zde je tonální zázemí nedostatečně vyjádřeno jak omezenou melodií zpěvu na tónu „e“, tak stylizací klavírního partu, ve kterém se střídá prodleva souzvuku e – e<sup>3</sup> a figurovaný doprovod spodních a vrchních střídavých tónů e - dis a e - f přes oktávu na pomlčkách sboru. z čehož není patrná příslušnost k dané tónině. Toto příznačné zahušťování melodie je typické pro autorovu práci s barvou, přičemž zde, v díle „b“, vyjadřuje naléhavost sdělení obsahové stránky textu. V kódě se autor volně navrácí do tóniny C dur, která je v závěrečných taktech potvrzena jak sborově znějící oktávou c<sup>1</sup> – c<sup>2</sup>, tak zdvojením tónické primy v akordu klavírního doprovodu.

Stylizace klavírního partu využívá převážně figurovaného doprovodu, přičemž na začátku dílu „b“ jej autor střídá s prodlevou na tónu „e“. V díle „a“ se v pravé ruce nápadně opakuje tón „g“, proti němuž vystupuje sekundovými kroky klesající melodie levé ruky. V mezihře a kódě se v klavírním doprovodu střídá dominantní funkce ve formě kvintakordu či dominantního septakordu s vynechanou tercií s kvintakordem tónickým. Akordické vedení je v homofonní sazbě písni spíše jen ojedinělé, víceméně v ní autor pracuje s melodiemi.

Ukázka č. 4 (t. 23 – 32)

Tonálně vedená melodie říkadlového typu je založena na opakovaných tónech s klesající tendencí a až na kontrastní díl „b“, pro který je typický parlandový zpěv sboru na tónu „e“, ji můžeme označit za harmonicky podmíněnou. Jednohlasá melodie je v samotné kóde oživena stupňovitou melodií druhého hlasu, rozestupující se od „f“ k tónické primě „c<sup>1</sup>“. Nad ním vystupuje melodie prvního hlasu s opakovaným tónem „g<sup>1</sup>“, který zakončuje kvartový skok k tónu „c<sup>2</sup>“. Nástup druhého hlasu není v klavíru dostatečně podpořen, což je pro danou věkovou kategorii zpěváků velmi obtížné. Domnívám se, že daleko přijatelnější než samostatný nástup druhého hlasu by byl rozestup hlasů ze sborového unisona. Rozsah melodie se pohybuje v rozmezí oktávy c<sup>1</sup> – c<sup>2</sup>.

Dynamické odstínění na velkých plochách odpovídá obsahu jednotlivých částí. Píseň začíná v silné dynamice forte a v taktu 25, 26 přechází náhle do slabší dynamiky – piano (v klavírním doprovodu dokonce pp sub). Detailnější určení dynamiky najdeme až na samotném závěru skladby, kdy je od taktu 35 naznačena postupná gradace dynamiky, vrcholící v závěrečných taktech, kam byl umístěn dynamický vrchol skladby.

Rychlé neměnné tempo a pravidelná pulsace osminových hodnot v klavírním doprovodu vnáší lehkost a hravost do živějšího dílu „a“. V díle „b“ se sice tempo nemění, ale menší rytmické zahuštění klavírního doprovodu na tomto úseku může působit pomalejším dojmem. V parlandové melodii tohoto dílu vystupuje nový rytmický model, jehož pravidelnost je narušena v taktu 32 zachováním přízvukné doby na první slabice slova „zimou“. V taktech 31 se vlivem postupného zahušťování melodie v doprovodu mění takt ze dvoučtvrtového na takt tříčtvrtový, stejně jako v místě taktu 41, kde čtvrtová pauza odděluje nastupující kódu od dílu „b“.

Text v celé písni je slabicky podložen, přičemž jeho přirozená a správná deklamace, stejně tak i jeho akcentace je přirozeně dodržována.

Na závěr celého rozboru bych chtěla zhodnotit úvodní polemiku o vhodnosti cyklu předškolním sborům, pro které byl cyklus s nejvyšší pravděpodobností zamýšlen. Předem podotýkám, že cílem této polemiky nebyla kritika autorova záměru, ale zhodnocení přístupnosti díla dnešním dětským sborům, s ohledem na jejich úroveň a možnosti. Kvalita sborových těles je a vždycky byla dosti rozdílná. Věřím, že u špičkových sborů s dlouholetou tradicí, jejichž základna má stabilní a kvalitní přípravná oddělení se najdou i takové, které budou schopny tento cyklus provádět s těmi nejmladšími zpěváky. Všeobecně bych však vnímala tento cyklus vhodný spíše pro děti

mladšího školního věku, i když i tam bude záležet na typu sboru (školní, výběrový) a jeho možnostech. Není nutné se však předem obávat svěžit cyklus do rukou starších dětí této kategorie, neboť textová předloha, podaná s vtípem a nadsázkou i zajímavé hudební řešení osloví zcela jistě i zkušenější zpěváčky.

### 3.2.2 Kontrapunkt pro nejmenší

Jedním z cílů třináctého ročníku Jirkovské skladatelské soutěže v roce 1975 bylo rozšířit nabídku polyfonně komponovaných jednoduchých sborů, což organizátoři potvrdili vyhlášením požadavků 2. tématické kategorie, která měla být zaměřena na cykly a sbírky kánonů či polyfonních dvojhlasů s instruktivním zaměřením bez doprovodu, případně s doprovodem ad libitum. V tomto ročníku získal Jan Málek hned dvě ocenění, jednak 3.místo za *Kontrapunkt pro nejmenší*, spadající právě do této kategorie, ale také 2. místo v 1. základní kategorii<sup>18</sup> za cyklus písní *Tři před spaním*.

Výrazově pestrý cyklus polyfonních písní pro 2-3 hlasů dětský sbor nebo sólové hlasy s doprovodem sopránové (tenorové) zobcové flétny (nebo také příčné flétny či houslí), přináší ve svých částech (1. Podzim, 2. Drak, 3. Na naší zahrádce, 4. Vrána, 5. Zajíc, 6. Voják a 7. Medvídek) různé varianty zpracování kánonické techniky. Zatímco část druhá (mimo střední zpomalené pasáže), čtvrtá i šestá jsou typickými formami jednoduchého kánonu, části tři a pět přinášejí kánon v transpozici a jeho kombinaci s již zmíněnou jednodušší variantou. V částech jedna a sedm se v obtížnosti dostáváme ještě dál, neboť se zde vyskytují již zmíněné podoby kánonu s prokomponovaným třetím hlasem. Dle kritéria obtížnosti, kterému jsem se rozhodla podřídit koncepci rozboru tohoto cyklu, je pořadí skladeb následující: 6, 4, 5, 2, 3, 7, 1., Poněvadž jsou však použité techniky v některých skladbách totožné, omezila jsem výběr analyzovaných skladeb pouze na čísla 4, 5, 3, 7 a 1. Toto pořadí sice neodpovídá originálu, zato však přehledným způsobem sleduje vývoj skladatelské práce ve vybraných skladbách, přičemž jsem se v něm snažila zhodnotit i měřítko dramaturgické pestrosti. Vynechaná část č. 6 přináší stejný postup polyfonní techniky jako část č. 4 jen na rytmicky i melodicky jednodušší melodii. Oproti tomu ve volbě mezi písněmi č. 2 a 5 jsem se přiklonila k jednodušší variantě písně, na které je lépe vidět elementární postup při nácvičku samostatnosti jednotlivých hlasů, neboť v části č. 5 se s touto dovedností víceméně již počítá.

---

<sup>18</sup> Základní kategorie se týkala 2-3 hlasých písní a sborů bez doprovodu i s doprovodem, které by měly předpoklad uspět a stát se oblíbenými čísly repertoáru dětských sborů.

Texty jednotlivých písní vycházejí z tvorby nikoli dospělých, ale dětských autorů, otištěných v časopise Mateřídouška: Úlehová z Plzně (č.1), J. Kučera z Plzně (č. 2), J. Filipová z Rudolic u Mostu (č. 3), T. Hřčková z Malenovic (č. 4), J. Brychnáčová a J. Mrkvičková z Bratroňova (č. 5), M. Jandová z Plzně (č. 6), V. Šimon ze Sytna u Stříbra (č. 7), čemuž odpovídá forma i obsahová stránka jednoduchých dětských veršovanék. Hudební doprovod zobcové flétny je přizpůsoben běžným možnostem sborů a náročností je přístupný i zkušenějším dětským interpretům. Možnost náhrady zobcové flétny za tenorovou či příčnou flétnou nebo též housle v sobě nese obohacení skladeb po stránce barvy, přičemž varianta s příčnou flétnou se zdá být asi zvukově nejzajímavější. V kratičkých úvodech a závěrech doprovodný nástroj většinou jen kopíruje sborový part, větší prostor jí autor dále ponechává ve svižnějších mezihrách, které si při své jednoduchosti nárokují lehkost a hravost.

Nejjednodušší formu kánonu ve vybraných skladbách představuje skladba čtvrtá s názvem **Vrána**, působící velmi hravě a vesele. Jedná se o druh tzv. přísného kánonu, kdy druhý hlas přísně imituje melodii prvního hlasu, s drobnou odchylkou v časové posloupnosti nástupů hlasu druhého. Nejprve po sobě hlasy nastupují po dvou taktech, v druhé části pak po jednom taktu.

Forma písně je podrobena jak textovému uspořádání, tak imitační technice, jejíž způsob provedení může ovlivnit symetričnost jednotlivých částí. Tento vliv je patrný na stavebném poměru obou vět hlavní melodie, které jsou samy o sobě vystavěny pravidelně, avšak rozdílný nástup druhého hlasu činí v závěru formu písně asymetrickou. Původní schéma hlavní melodie 2 (i) + 9 + 9 se totiž přidružením druhého hlasu změní na nepravidelné schéma periody v poměru 2 ( i ) + 11 + 10. Periodicky členěné věty s nestejně dlouhým předvětím a závětím na sebe motivicky navazují, neboť melodie druhé věty (t. 14 - 23) je vlastně variací melodie první věty (t. 3 – 13), obohacenou o ozdobné tóny drobnějších časových hodnot.

Mollové zbarvení písně je v závěru kolísavé, což je dáno především dvojznačným tonálním průběhem v závěti druhé věty. Obě věty začínají na pátém stupni tóniny e moll a až do taktu 17 není pochybnosti o jejich tónorodu. Ten začíná být nejistý až v taktu 18, kde by píseň mohla modulovat do paralelní tóniny G dur, aby byl závěr písně dostatečně přesvědčivý a mohl končit melodicky dokonalým závěrem na tónice. Vezmeme-li v potaz, že se však jedná o kánon, který se za určitých okolností může donekonečna opakovat, pak i jeho závěr nemusí končit uspokojivě tónickou primou a závěr na třetím stupni, zde tóniny e moll, by v něm nepůsobil tak nápadně. Vysvětlení

harmonického průběhu je tedy možné oběma způsoby, i když dle vlastního názoru bych se přikláněla spíše k vysvětlení pomocí modulace do paralelní tóniny.

The image shows a musical score with four staves. The first two staves are for voices, labeled 'I.' and 'II.'. The third staff is for flute, labeled 'fl.', and the fourth is for piano, labeled 'p.'. The lyrics are written below the voice staves: 'nůžem se pak spolu chvíli učít malou násobil - ku.' and 'zak ti dám, nůžem se pak spolu chvíli učít malou násobil - ku.'

Ukázka č. 5 (t. 18 – 23)

Polyfonní sazba písně je založena na klenuté, místy zdobené melodii. V předvětí vět má říkadlový charakter, v závětí pak využívá stoupajících a klesajících stupňovitých kroků, ozdobených na několika místech průchodnými či střídavými melodickými tóny, jejichž rychlé tempo ve vyšší hlasové poloze znesnadňují výslovnost. Polohy jednotlivých hlasů se v písni vlivem přísné imitace několikrát kříží, s disonancemi, vznikajícími spojením obou hlasů, se setkáme jen ojediněle, a to v taktech č. 11 a 18. Celkový rozsah písně se pohybuje v rozmezí  $d^1 - e^2$ . Podložení textu je víceméně sylabické a odpovídá deklamačním pravidlům.

Nástrojový part flétny, jenž v průběhu písně opakuje spíše jen úvodní dvoutaktovou předehtu i rytmický doprovod tamburíny, podtrhuje rozpustilost písně, která je navíc umocněna velmi rychlým tempem *vivace* i zahuštěním dvoučtvrtového rytmu osminovými a šestnáctinovými hodnotami bez rytmických nepravidelností. Veselému náboji písně odpovídá též umístění písně do celkově silné dynamiky *f*, ve které skladba plyne od začátku až do konce, přičemž v jejím průběhu se neseťkáme s jiným označením.

Poněkud odlišnou náladu má následující píseň **Zajíc**, jejíž jednodílná forma připomíná svým uspořádáním malou dvoudílnou formu s malým návratem. Díl „a“, rozšířený o dvoutaktovou předehtu flétny, je založen na přísné imitaci melodie vrchního hlasu, přičemž v díle „b“ (t. 8 – 21) je naopak imitována melodie druhého hlasu, k němuž nastupuje první hlas v transpozici o č. 4. V závěru se píseň navrácí k částečné repetici dílu „a“, ve schématu značeném jako „a“, na který navazuje kóda doprovodných nástrojů. Obtížnost ve vedení dvojhlase melodie se tímto nepatrně



zvyšuje, neboť je zde vyžadována částečná samostatnost jednotlivých hlasů. Na jednoduchosti melodie a převedení dux do druhého hlasu však vidíme patrnou snahu vytvořit zatím jen jakýsi předstupeň k samostatnosti druhého hlasu, která je následně vyžadována v obtížnějších písních 2, 3, 7 a 1. Nástup druhého hlasu v díle „b“ je navíc zjednodušen tím, že začíná stejným tónem, kterým v předchozím díle skončil. Hlas první nastupuje stejně jako v díle „a“ na tónickou primu, pouze o oktávu výš.

Pro píseň zvolil autor tóninu d moll, u které využívá především jejího přirozeného (aiolského) tvaru. Část „b“ se sice tóninově nemění, ovšem opakované užití přirozeného VII. stupně aiolské stupnice (t. 10, 13) obohacuje melodicky i harmonicky prostý díl „a“. Harmonicky příkré jsou takty 15 a 18, ve kterých nápadně zaznívá interval zmenšené kvinty. S ostatními disonancemi se setkáme jen v taktech č. 5 a 25, kdy mezi hlasy vzniká ostrá disonance m 2.

Rozsah vokální linky se pohybuje v intervalu oktávy  $d^1 - d^2$ . K charakteristice nesmělé povahy malého zvířátka, o kterém píseň pojednává, užil autor staccatové, jemně přerušované stupňovité melodie osminkových hodnot. Díl „b“ také sice plyne v osminových hodnotách, ale je prostoupen větší kantilénou, jež mu dodává zadržovaná melodie jednoho hlasu, nad (nebo pod) kterým se nese tenutová melodie opakovaných tónů druhého hlasu. K větší vázanosti melodie přispívá i trilková prodleva v doprovodu flétny. Její doprovod je v této části omezen pouze na tyto prodlevy, přičemž ve dvoutaktové předehře, která doslova cituje první dva takty zpěvní linky a v následujících taktech dílu „a“, má flétna možnost vystoupit s nápadnějším doprovodem, motivicky příbuzným zpěvní lince. Naopak doprovod rámového bubínku nejen lehce podbarvuje náladu písně, ale také udržuje kontinuitu pravidelné pulsace osminových hodnot, která je v části „b“ u obou hlasů přerušena synkopickým legatem přes taktovou čáru.

Ukázka č. 6 (t. 8 – 13)



Píseň je psána ve dvoučtvrt'ovém taktu. Rytmičtý průběh je nekomplikovaný, všimnout si můžeme jen zmiňované synkopy, přenášející přízvuk na druhou slabiku slov „nebál“, „střelí“ apod. Ani ta ovšem nenarušuje správnou deklamaci, která je v písni zcela dodržována. Tempo zůstává stále stejné, mírně rychlé.

Dynamika písně se mění převážně na větších plochách a i přesto, že její změny odpovídají charakteru jednotlivých částí, pohybuje se pouze v rozmezí *mp* – *p*, ve flétnovém partu navíc v dynamice *ppp* – *mf*. Skladba sice nemá dynamický vrchol, ale díl „b“, charakterizovaný větším napětím i silnější dynamikou, přichází s větší naléhavostí, patrnou v kontrastu ke klidnějšímu dílu „a“.

Velmi klidně působí i následující píseň **Na naší zahrádce**, zde i v pořadí cyklu třetí, která svou náročností navazuje na vynechanou píseň číslo 2. Nástupy druhého hlasu jsou v této písni již plně samostatné, jedná se o tzv. přísnou imitaci v kvartě. V první části je melodie imitována po jednom taktu, v části druhé na sebe hlasy navazují již bezprostředně.

Forma písně je podřízena nepravidelně veršovanému textu. Její uspořádání je nepravidelné, ovšem nemůžeme popřít, že vykazuje typické znaky dvoudílnosti. Dva takty flétnové přede hry uvádějí díl „a“, který je v taktu 14 provázán ligaturou v melodii druhého hlasu s částí „b“. Tu zakončuje pětiktová kóda, nastupující již na první dobu závěrečného taktu sborového partu. Díl „a“ je tvořen periodicky a jeho předvětí i závětí mají shodný počet taktů, díl „b“ je asymetrický. Hlasy v něm nastupují rychleji po sobě (bez doznívání předchozí fráze) a v závěru je tato část rozšířena o dva takty. Jedná se o vnější rozšíření, ve kterém melodie sboru spěje sekundovým krokem k tónické primě a utvrzuje tak závěr vokálního partu.

Výchozí tónina písně je A dur, reálná odpověď druhého hlasu však vede svou melodii v subdominantní tónině E dur. Tento moment nás nikterak nepřekvapí, neboť je zřetelný pouze v taktech 14 a 24, kdy se v melodii druhého hlasu vyskytne tón „dis“. Do této doby bychom mohli tedy odpověď druhého hlasu považovat za tonální, nikterak nevybočující z výchozí tóniny. Nedostatek hlasů v polyfonní sazbě nám však brání zaujmout jednoznačné stanovisko, přičemž až na tato místa píseň nemoduluje do jiné tóniny.

3. Na naší zahrádce  
(text: Jaruše Filipová z Rudolic u Mostu)

Moderato  $\frac{3}{4}$   $\text{♩} = 40$   
 $\text{♩} = 120 - 116$

sopránský hlas  
Cvrtá flétna  
[nebo tenorová zablůvá  
nebo flétna  
nebo housle]

Ukázka č. 7 (t. 1 – 8)

Melodie písně se oproti předchozím písním vyznačuje výraznější kantilénou (staccatový úsek nalezneme pouze v rozšířeném závěru), je založena převážně na stupnicových postupech a na opakovaných či melodických vrchních střídavých tónech. Větší rozestup melodie najdeme v druhé části, kde se v melodii vyskytují vedle zmiňovaných intervalů sekund také interval tercie a kvarty. Oproti předchozím písním je v této písni více zřejmé vedení hlasů protipohybem. Melodii flétnového doprovodu tvoří čtyřtaktový melodický úryvek, který bez větších obměn zazní ve skladbě celkem třikrát.

Píseň je rytmicky prostá. V tříčtvrtovém taktu převažují čtvrté hodnoty a nenajdeme v něm žádné rytmické odchylky. Mírné tempo zpomalují ještě v závěru frází ligaturované půlové hodnoty.

Dynamika písně *mp* je určena pouze na začátku a až na samotný závěr, kde je dynamika umírněna do *pp*, nenajdeme v průběhu písně detailnější označení.

Závěrečná i úvodní píseň celého cyklu patří k nejobtížněji zpracovaným skladbám. K vrchním hlasům je zde přikomponován navíc ještě třetí hlas, který připomíná svým charakterem jakýsi cantus firmus. Jeho melodie je vedena v nadhodnotách, a i když motivicky souvisí s melodiemi ostatních hlasů, vytváří zde samostatnou linii.

V písni **Medvídek** autor ve vrchních hlasech ponechává techniku přísného kánonu. Druhý hlas doslovně imituje melodii prvního hlasu, která zazní ve zkrácené verzi flétnové přede hry; tento úsek bychom mohli označit jako díl „a“. V taktu č. 14, kde doznívá poslední tón imitované melodie druhého hlasu a zároveň nastupuje na první

době třetí hlas, pak začíná díl „a“, který ve vrchních hlasech přináší repetici úvodní části, ve spodním hlase pak jednoduchý kontrapunkt třetího hlasu. Jeho nástup je zde zjednodušen tím, že stejně jako melodie vrchních hlasů začíná tónickou primou, jen o oktávu níž. Jednodílná forma je tedy zřetelně rozdělena na dva menší úseky nástupem třetího hlasu, i když tonálně je stále sjednocena tóninou C dur, ve které se celá píseň pohybuje, bez jediného vybočení či modulace.

Melodie vrchních hlasů, podobající se říkadlovému typu, je nesymetrická, harmonicky podmíněná. Mísí se v ní jak opakované tóny a intervaly sekund či tercií, tak i lomená melodie větších intervalových skoků. Spodní hlas se vyjadřuje pomalou táhlou melodií stupnicových kroků a opakovaných tónů, její stupňovitý charakter je narušen pouze v závěru frází stoupajícími či klesajícími kroky intervalu tercie a v taktu 22, kdy melodie vystoupá kvartovým skokem k tónu c<sup>2</sup>. Pohyblivý doprovod flétny v úvodní části koresponduje s veselou a hravou náladou písně. Jeho staccatová melodie úvodní přede hry se v části a opakuje beze změn třikrát, zatímco v druhé části flétna nastupuje až v taktu 22 a bez dvou závěrečných taktů doslovně cituje táhlou melodii třetího hlasu. Nejvyšší tón ve sborovém partu představuje tón e<sup>2</sup>, nejnižší pak tón c<sup>1</sup>.

The image shows a handwritten musical score for three voices and piano. The top three staves are vocal parts with lyrics in Czech. The bottom two staves are piano accompaniment. The lyrics are: 'A červené jablíčko, následanny matičko, a červené jablíčko, následanny ma-tičko! / matičko! / matičko! / matičko!' and 'nal si se - bou ... ba - čko - ty matičko!'.

#### Ukázka č. 8 (t. 22 – 30)

Dynamika *mf*, označená na začátku skladby, sílí s nástupem třetího hlasu v části „a“, která je určena v dynamice forte. Dynamický vrchol skladby je umístěn na samotný závěr, kde dynamika graduje nejen crescendem sborového, ale i nástrojového partu flétny a tamburiny.

Rychlé a živé tempo je v průběhu skladby neměnné (není předepsáno jiné označení) a zcela odpovídá energickému temperamentu písně. Velkou roli hraje rytmus. Zatímco

vrchní hlasy pulsují ve dvoučtvrt'ovém taktu v osminových hodnotách, part třetího hlasu plyne klidně a nerušeně v hodnotách půlových. Pouze v závěru se rytmicky shoduje s drobnějším rytmem druhého hlasu. Třetí rytmické pásmo v písni vytváří part tamburiny, charakterizovaný neměnným, ostinálně opakovaným rytmickým modelem.



Stupeň obtížnosti celého cyklu je vystupňován v úvodní písni **Podzim**, jejíž části **a**, **b** odpovídají dvěma polohám textu. Jedné melancholické, vyjádřené zde pomocí dórské tóniny od tónu „d“, druhé radostnější, symbolizující barvitost tohoto období, kterou vystihuje volný přechod do tóniny C dur. Po formální stránce se jedná o malou dvoudílnou písňovou formu s nepravidelnou strukturou, rozšířenou o introdukci a mezihru, kterou v písni rozeznáme snadno, neboť díl „b“ je odlišen jak kontrastní melodií, tak volbou nové tóniny i tempa.

Ukázka č. 9 (t. 11 – 14)

Vertikální složka písne je mnohem zajímavější a bohatší, než tomu je v písních předchozích. V harmonické struktuře sborových hlasů se v části „a“ střídá tónická funkce ve formě neúplného kvintakordu či obratu septakordu (t. 12, 14) s vedlejšími funkcemi II. (t. 20), VI. (t. 15, 17) a neúplného VII. stupně (t. 12, 17 - 19). Zvukovou tíseň melancholické části umocňuje užití prázdných kvintakordů či sextakordů, nejčastěji s vynechanou tercií i paralelní sled intervalů kvarty, kvinty a sexty v posledních pěti taktech. Právě tento úsek obsahuje intonačně citlivá místa, obzvláště tam, kde mezi vrchními hlasy vznikají intervaly zv. 4, v. 2. Díky příbuznosti obou tónin působí modulační skok do tóniny C dur v druhé části naprosto přirozeně a nenásilně. Z harmonického hlediska je zajímavý až samotný závěr, neboť teprve tam se připojuje třetí hlas a harmonické funkce se zde střídají na každé době. Sled mollových sextakordů II. a III. stupně s tónickým kvartsextakordem je zakončen postupem funkcí  $D^2$  VI.st.,  $T^{6/4}$ ,  $D^2$  VII.st.,  $T^{6/4}$ .



The image shows a musical score for three voices and piano. The top three staves are vocal parts, each with the lyrics "šípky zrají, šípky zrají, šípky zrají, budou v čaji." The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*) later. The score is written in a single system with five staves.

**Ukázka č. 10 (t. 37 – 42)**

Melodie jednotlivých hlasů jsou v první části podmíněny technikou imitace. Druhý hlas v transpozici o č. 5 rozvíjí jednoduchou ostinátní melodii třetí hlasu, načež první hlas nastupuje vůči třetímu hlasu v intervalu oktávy s imitací melodie druhého hlasu v čisté kvartě. Nejčastěji je mezi hlasy uplatňován stranný pohyb. Časový odstup nástupu hlasů se v obou částech různí, je nepravidelný. Rytmicky složitá, legatová melodie vrchních hlasů se jakoby přelévá kolem jednoho centra, z čehož je patrné užití vrchních a spodních střídavých tónů. Melodie třetího hlasu pak beze změny opakuje dvoutaktový melodický motiv v nadpolovičních hodnotách až do samotného závěru. Zde se melodie všech tří hlasů rytmicky sjednotí, ve všech hlasech má legatovou vazbu a nejvíce v ní autor postupuje protipohybem a pohybem rovným. Energičnost druhé části je vyjádřena říkadlovou melodií, imitovanou druhým hlasem. Na samotném konci užije autor ve druhém hlase místo přímé imitace techniku zrcadlového kánonu, přičemž nastupující třetí hlas imituje melodii prvního hlasu v sextě. Rozsah hlasů se v úvodu pohybuje v rozmezí  $d^1 - d^2$ , v další části v rozpětí intervalu oktávy  $e^1 - e^2$ .

Stylizace doprovodných nástrojů je přizpůsobena náladově odlišeným částem. V první části flétna navozuje náladu klidné atmosféry předehrou vycházející z melodického materiálu vokální linky a toutéž zkrácenou melodií i píseň zakončuje. Temperament druhé části od počátku podporují dlouhé noty trianglu, zakončené trylkovou hrou, podobně jako staccatová melodie osminek flétnového partu, která ji využívá ve stejném momentě jako triangel prodlevou na tónu „g“.

Dynamika úvodní části je celá ponechána v pianu, načež v druhé části je poněkud více zvlněná. V taktu 12 přechází skladba náhle z *mf* do *p* a zde je crescendem

naznačena postupná gradace skladby do posledních dvou taktů, kam byl umístěn dynamický vrchol skladby. Tempo je odpovídající jednotlivým částem. V první části je zdoluhavé, navíc ještě zpomalené v posledních taktech flétnové mezihry, v druhé části se mění na živé tempo Allegro molto. Rytmus v této části je prostý, převažují osminové hodnoty. Naopak v úvodní části je komplikovanější, zaznívají v ní tři rytmická pásma a vedle půlových not třetího hlasu určují hybnost noty čtvrté. Melodie prvního a druhého hlasu je rytmizována dlouhým nepravidelným rytmickým modelem, jenž na pomlčkách doplňuje vždy jeden ze tří hlasů, což nepatrně potlačuje rytmickou pestrost této části.

Jak jsem již předeslala v úvodu této kapitoly, Kontrapunktů Jana Málka přináší různé zpracování kánonické techniky, s ohledem na postupující obtížnost v jednotlivých jeho částech. V náročnosti navazují vlastně na primitivní dětské kánony či přípravná cvičení ke dvojhlasu, které ale mnohdy ve sborové literatuře postrádají právě onu kontinuitu v podobě jednodušších avšak umělecky stále ještě hodnotných skladbiček. Buď se setkáme s příliš primitivními skladbičkami, které nesledují vyšší umělecké cíle, nebo naopak s těmi, které je bezesporu splňují, avšak jejich náročnost je již příliš vysoká, než potřebujeme u dětí této věkové kategorie. Málkovo zpracování jistě není jediné, které má tento nedocenitelný přínos, avšak právě jeho cyklus je ve sborové literatuře často přehlížen.

Pedagogický záměr Málkových kontrapunktů sleduje jak možnosti jednoduché kánonické techniky založené na doslovné imitaci, tak i postup vedoucí k nezávislosti jednotlivých hlasů. Např. ve druhé části skladby č. 5, kde první hlas nastupuje na druhém taktu melodie hlasu druhého, se účelně pojí jak nácvik vedení odlišné melodie ve druhém hlase, tak i samostatné nástupy prvního hlasu, jejichž nácvik je mnohdy podceňován právě tím, že se jedná o hlas, který zpravidla vynáší hlavní melodii. V dalších skladbičkách jsou pak obdobně nacvičovány nástupy druhého a třetího hlasu.

To, co je v další fázi zcela jistě pro danou věkovou kategorii přínosné a nepostradatelné, je hudební zpracování celého cyklu, jeho zvuk a především jeho barva. Hudba, která vystupuje nejen ze spojení dvou různých vokálních linií, ale také ze spojení s dalšími zvukově odlišnými nástroji. Zcela jistě pak i poznání, že promyšlenější skladba může být účelně doprovázena nejen melodicky, ale i pouhým rytmickým doprovodem, který je na určitých místech nepostradatelný a nezaměnitelný, a není tudíž třeba jej považovat za něco méně hodnotného či podřadného.



### 3.2.3 Královničky

Již od pradávna spojovali lidé přírodní koloběh s různými obyčejí, obřadními zpěvy a tanci, jimiž se většinou obraceli k pohanským bohům. Jedním z průvodních jevů postupující christianizace našich zemí koncem prvního tisíciletí bylo i potlačování těchto lidových projevů, a následkem toho si dnes jen těžko přestavíme jejich konkrétní podobu.

Bohatou tradici v sobě nesou tzv. letnicové obřady, jejichž rituály měly přispět ke zvýšení plodnosti země a rostlin. Původní význam letnicových obřadů však postupem doby upadal v zapomnění, neboť obřady se postupně transformovaly do podoby zvyku a obyčejí toho či onoho kraje. Jak píše L. Sáchar<sup>19</sup> ve své knize z roku 1889, babičky okolo 60-80 let, s nimiž se ve své době setkal a které ve své paměti nacházely alespoň útržkovité vzpomínky ze svého mládí, si již nevybavovaly nic o původu daného obyčejí, ale činily tak z lásky a úcty k tradici, kterou po dlouhá staletí udržovali jejich předkové. Zmínku o letnicových obřadech najdeme např. v Kosmově kronice (1092), která se zmiňuje o antipatii prvního českého knížete Břetislava vůči starým zvykům, jejichž vykořeněním se chtěl vypořádat se starší pohanskou vírou. Díky tomuto záznamu se dozvídáme, že naši dávní předkové v době letnic přinášeli nejen dárky ke studánkám, ale také oběti přírodním duchům, jimiž si chtěli zajistit dostatek vláhy a příznivé klimatické podmínky. Dnešní Letnice (svatodušní svátek) jsou pohyblivým svátkem, odvozovaným od křesťanských Velikonoc a připadají na padesátý den po Velikonocích (zhruba v rozmezí 10. května – 13. června). V křesťanství představují Letnice svátek Svatého Ducha, který má připomenout údajné seslání sv. Ducha na Kristovy učedníky. Traduje se, že od té doby byli Kristovi učedníci obdařeni nadáním promlouvat cizími jazyky a zvěstovat svou víru v jiných zemích. Pro Židy je období Letnic také velmi důležitou událostí v jejich dějinách, neboť věří, že v době Letnic Mojžíš obdržel Zákon psaný boží rukou, známý jako desatero přikázání.

Jedním z nejbohatších letnicových obřadů byly posvátné tance královniček, které souvisely s uctíváním slunce (v křesťanské době přešel pak tento zvyk na zmiňované uctívání Svatého Ducha). V později tradovaném průvodu královniček se opět původní význam tanců již tolik neuplatňoval, přičemž ani většina pamětnic si ho nebyla vědoma, neboť se odehrával spíše v symbolické rovině. Májíček nesený dívkou převlečenou za krále ukazuje na symboliku praslovanského boha slunce „Svarožice“, za jehož pomoci

---

<sup>19</sup> SÁCHAR, J. L. *Královničky*. Staré národní tance obřadní se zpěvy. Brno: Moravská Orlice, 1889. 16s.

bylo do vsi vnášeno léto. Naopak dívka převlečená za královnu, zdobená kvítím, v sobě nesla symbol jara – bohyni Vesnu, a vrbové proutí, s nimiž královna mávala, pak představovalo sluneční paprsky, oživující a probouzející na jaře přírodu. Tance, kdysi rozšířené po celé Moravě, upadají v zapomnění již na začátku 18. století. Poslední pamětnice našla lidová sběratelka v Ořechově a v Troubsku. V roce 1894 se ještě našlo devět pamětnic, které královské tance předváděly a dle vyprávění stařenek se zjistilo, že v Troubsku chodily královničky naposledy v desetiletí 1850-1860. Po jejich úpadku se o obnovení Královniček pokusili členové olomouckého musejního spolku, kteří na základě rozhovorů s některými z pamětnic a dochovaných zmínek v Sušilově a Bartošově sbírce provedli 15. července 1888 v Ořechově, dále pak i v Brně, jejich rekonstrukci. V současné době patří Královničky mezi oblíbená vystoupení některých folklórních souborů, které je provádí dle tradic svého kraje.

Původní obřad "tance královniček" začínal každoročně asi tři neděle před svatodušním pondělím. Družina mladých děvčat - královniček, slavnostně ustrojených vesměs do národních krojů a ozdobených z pestrých květin, se sešla vždy u krále nebo královny (ti se lišili zejména zdobnějším krojem, královna pak také jánkou - korunkou z perel, kterou měla na hlavě), kde se zdobil májíček<sup>20</sup> i práporek.<sup>21</sup> Když byly připravené, seřadily se tak, že vytvořily vždy dvojice přibližně stejně velkých dívek. Průvod zahajovala nejmenší dvojice, uprostřed největší a naposledy opět nejmenší pár. Jedno z děvčat představovalo krále, který šel v čele průvodu s nazdobeným májíčkem. Uprostřed průvodu šla krásně nastrojená královna, nad kterou byl nesen baldachýn (malovaný šátek v rozích uvázaný ke čtyřem hůlkám) nebo práporec z březových prutů, nesený čtyřmi králenky. Jedna z královniček nesla také spořitelničku a košík na dary. Děvčata se slavnostně oblečenou královnou procházela vesnicí, přičemž na určitých místech se průvod zastavoval a zpíval, zatímco král s královkou zatančili pod baldachýnem obřadní tance. Podle toho, jak byly královničky výmluvné a jak se líbily, dostávaly od přihlížejících hospodyň výslužku. Ustrojení i doplňky královniček se různily podle zvyků a podoby rituálu v různých krajích, a taktéž i provozované písně a tance se nemusely shodovat. Vedle původních písní, vycházejících ze starobylého obřadu, se zpívaly písně milostné i vážné a ve svých sbírkách je uvádějí např. F. Sušil,

---

<sup>20</sup> Májíček býval zpravidla ustrojený 1<sup>½</sup> metru vysoký smrček nebo jedlička, zdobený pentlemi, slaměnými ozdobami, obrázky svatých, pozlacenými ořechy či čerstvými jablíčky a jinými cukrovinkami.

<sup>21</sup> Práporec – bílá plachta zavěšená na čtyřech tyčkách, vyšívaná nebo zdobená kvítím a vrbovými (březovými) pruty.

F. Bartoš či J. Bakeš ve svých knihách o královničkách.<sup>22</sup> Ze starodávného pohanského rituálu vychází i pásmo lidových písní Jana Málka, vycházející z textů a nápěvů ze Sušilovy sbírky, s názvem *Královničky* (1979) (1. Vyletěl sokol, 2. Hajsja, hajsja, má králenko, 3. Pásla husičky, 4. Hajsja, hajsja, má králenko, 5. A co ten král za královnu dostal, 6. Cib, cib cibulenska, 7. Mé srdečko, 8. Studená rosa padá, 9. Vila věnce, 10. Za panskými humny, 11. Pustim ja ho dolu vodu, 12. Naša královna bosa chodí, 13. Náš pán, náš král, 14. Chodí králka, chodí král). Řazení textů a nápěvů v Málkových Královničkách odpovídá až na menší odchylky jejich pořadí v Sušilově sbírce,<sup>23</sup> která se snaží o věrné zachycení podoby tohoto letnicové obřadu. Sám Sušil ve své knize uvádí skutečnost, že se tato letnicová slavnost královniček odehrávala v každém kraji po svém způsobu a se svými specifiky, tudíž neexistuje příklad, který by ji jednoznačně vymezil. Najdeme zde sice mnohé společné, ale už variabilita textů pod jedním nápěvem<sup>24</sup> jasně ukazuje na krajové rozdíly a odlišnosti v pojetí obřadu.

Rozdíly oproti Sušilově sbírce najdeme jednak v samotném závěru Málkova cyklu, kde skladatel mění pořadí nápěvů a přidává jeden další, tradičně spojovaný s tzv. „Jízdou králů“<sup>25</sup> 2280 (pořadí nápěvů se v tomto místě oproti originálu Sušilovy sbírky liší následovně – Málek: 2272 – 2274 – 2280 – 2273 x Sušil: 2272 – 2273 – 2274), a také zhruba v jedné třetině, kde Málek využívá obou nápěvů *Hajsja, hajsja* s pozměněným pořadím – Málek: 2261 – 2263 – 2262 – 2265– 2264 – 2266 x Sušil: 2261 – 2262 -2263 – 2264 – 2265 – 2266. Co se týče samotných nápěvů, autor nevyužívá u všech plný počet slok (č. 1, 5, 8, 10, 14), některé z nich transponuje do jiné

---

<sup>22</sup> Cenné informace o původu a historii královniček mi poskytly publikace – ČENĚK, Z. *Veselé chvíle v životě lidu českého*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2006. s. 346-360. ISBN 80-7021-624-7, dále pak publikace F. Sušila viz. níže a TILLMANOVÁ, Hana. *Bliženci – čas výměny: Králové a královničky* [online]. 1. vyd. Opava, [cit. 19. května 2005]. Dostupný z WWW: <<http://www.tillwoman.net/clanek/1022/detail.html>>.

<sup>23</sup> Srov. SUŠIL, F. *Moravské lidové písně*. 5. vyd. – fotoreprint 3. vyd. z r. 1941. Český Těšín: koedice Argo a Mladá fronta, 1998. s. 682-691. ISBN 80-80-7203-096-5. ISBN 80-204-0757-X.

<sup>24</sup> Viz poznámka č. 26.

<sup>25</sup> Jízda Králů – „Pozůstatkem dávného letnicového obřadu, který byl kdysi rozšířen nejen v Čechách a na Moravě, ale i v dalších evropských zemích, je Jízda králů. Jejím základním motivem bylo kdysi hledání ženicha krále pro kráľku a nevěsty kráľky pro krále (tedy symbolické spojení polarit); kráľovská družina je vykonávala prostřednictvím zvláštních obřadů napodobujících vyjednávání svatby. V církevních spisech ze 16. století jsou zmínky o dalších letnicových slavnostech – podstatou byla volba krále, který řídil zábavu a tance mladé chasy, dovedeme si jistě představit, že to byla zábava dosti bujará... Svědčí o tom četné církevní zákazy, které tyto oslavy z mnoha krajů zcela vymýtily. U nás se Jízda králů v pozměněné podobě dochovala na jihovýchodní Moravě, např. ve Vlčnově a jeho okolí. V současné době je kráľovská slavnost spojována s historickou událostí – s útekem uherského krále Matyáše, který byl roku 1469 u Uherského Hradiště poražen Jiřikem z Poděbrad a pak prchal do Uher v přestrojení do dívčích šatů. I dnes jsou hlavními aktéry mládenci, kráľem je pak chlapec jedoucí na koni, oblečený do dívčích šatů, s růží v zubech – to proto, aby nepromluvil a neprozradil se. Krále pak doprovází velice výřečná družina mládenců.“ (Tillmanová, 2005).

tóniny a u dvou z nich upravuje textovou část pro zachování správné deklamace v písni (č. 6 – druhá sloka, č. 11). Transpozice písni do jiných tónin zde nejen obohacuje cyklus po stránce barvy, ale také vychází vstříc hlasové poloze zejména prvního hlasu. Jehož melodie se v původních nápěvech pohybuje často ve stejných tóninách a kolem nepříjemně zpívatelných tónů e<sup>2</sup>- f<sup>2</sup>, což je v Málkově verzi překonáno transpozicí písni celkově do nižších tónin. Harmonický průběh nápěvů si zde ukážeme na obou verzích v pořadí, v jakém je autoři ve svých dílech uvádějí s tím, že pro lepší představu bude u Málkovy verze uvedena za lomítkem tónina nápěvu, který se od původní verze Sušilovy sbírky liší. Málek: (g moll/a, g moll/a, G dur, Ddur/G, g moll/a, F dur/G. d moll/a, G dur, A dur/B, g moll, g moll, A dur/g, h moll/g, G dur) x Sušil (a moll, a moll /D dur,<sup>26</sup> G dur, G dur, a mol/D dur, a moll, G dur, B dur, g moll, g moll, G dur, G dur).

Vyvážená tektonika díla je dána jak tempovým průběhem celého cyklu, který je velmi pestrý a logicky odstupňovaný, tak dynamickou stránkou, odpovídající výrazu jednotlivých písni. Různorodosti nápěvů odpovídá i rozdílná povaha královských tanců, které však nejsou v dostupné literatuře dostatečně formulovány. Proto pouze tam, kde bylo možné získat informace o tanci náležejícím dané písni, zmiňuji se o něm v rámci podrobnějšího rozboru jednotlivých písni.

Úvodní píseň **Vyletěl sokol** představuje jakési milostné namlouvání krále, který k sobě skrze posla volá královničku. V některých krajích touto písni průvod Královniček začínal, jinde byla hned druhá v pořadí. Při první sloce se většinou dvojice královniček chytly za ruce a chodily dokola. Při druhé sloce děvčata stojící proti sobě chytla jedna druhou v pase, zatímco druhá si položila ruce na její ramena a tancovaly tzv. „točinky“, neboli tanec podobný sousedské na tři doby. Na první době dojde ke zhoupnutí na levé noze, na druhé se dívky pozvednou a na třetí se otočí. Tento postup se opakuje na všech slokách, na sudých se tančí točinky, na lichých se chodí.

Lyrickou náladu písně navozuje pětiaktová předehra klarinetu v tónině g moll, do které vždy na poslední dobu v taktu vstupují housle zdvihem k prodlevě na tónu g. Zvukově vnáší prodleva houslí do prosté melodie klarinetu ještě více jímavosti a zároveň utvrzuje tónorod výchozí tóniny g moll, ve které se celá píseň pohybuje. Formálně je píseň členěna po dvoutaktích, má nepravidelnou formu s periodicky

---

<sup>26</sup> Jedná se o nápěv Hajsja, hajsja, má králenko, který je v Sušilově sbírce uveden dvakrát. Jednou ve dvoučtvrtovém a podruhé ve tříčtvrtovém taktu. Sušil uvádí, že se buď zpíval jeden nebo druhý a pod melodií užitého nápěvu se pak zpíval i nápěv A co ten král ze královnu dostal. Proto je zde tónina druhého nápěvu uvedena za lomítkem. Oproti tomu Málkova verze využívá obou nápěvů, přičemž pro píseň A co ten král... zvolil autor mollový nápěv Hajsja, hajsja...ve dvoučtvrtovém taktu.



členěným předvětím i závětím a opakuje se pod týmž nápěvem ve čtyřech různých slokách. Harmonický průběh písně se opírá o hlavní - tónickou funkci, vedlejší funkce sedmého a šestého stupně, logicky postupující do dominantního kvintakordu.

Ukázka č. 11 (t. 1 - 5)

Homofonní sazba používá ve sborovém partu terciový dvojhlas, který se místy pojí do unisona. Převážně legatová melodie zpěvu postupuje krokem, v intervalech tercií, ojediněle v intervalu kvarty či kvinty a její rozsah se pohybuje v rozmezí tónů  $d^1 - es^2$ . Doprovodná melodie klarinetu nepřímou cituje melodickou linku zpěvu, a právě obměna doprovodu v jednotlivých slokách, stejně jako opakovaná předehra udržují napětí v průběhu celé písně. V jednotlivých slokách se střídavě opakuje doprovod klarinetu na několika málo prodlevových tónech a rytmičtější příznávkový doprovod klavíru s meditativní melodií houslí, jež nezapře příbuznost s nápěvem.

Oběma polohám doprovodu odpovídá i různorodě užitá dynamika a tempo tj. v doprovodu houslí a klarinetu zůstává pomalejší rubatové tempo, přičemž nástupem klavíru se tempo nepatrně zrychluje a dynamika přechází z *p* do *mf*. Nástroje sice zpěvní linku přímo necitují, avšak jejich doprovod vychází z melodického materiálu písně. Tóny, čímž zpěvní part podporují.

Kratičkou dvoutaktovou předehrou se dostáváme ke zpěvnější a živější písni **Hajsa, hajsa, má králenko hajsa**, která si vystačí pouze s doprovodem houslí. Zatímco tónina zůstává opět g moll, tříčtvrt'ový takt písně se mění na dvoučtvrt'ový, ve kterém bez předehry navazuje i část třetí. Předvětí a závětí písně jsou sice nesterjně dlouhé, jejich nepravidelnost však vyrovnává kratičká dvoutaktová předehra houslí a píseň je ve svém celku symetrická, periodicky členěná. Forma písně stejně jako u předchozí části odpovídá jedné periodě, rozšířené o předehru doprovodných nástrojů.

Harmonickou stránku písně rozšiřuje staccatový doprovod houslí ve dvojhmatech kvarty až sexty. Autor využívá paralelních vztahů mezi tóninami, díky nimž se v taktech 6 – 11 ocitneme na půdě tóniny B dur s harmonicky bohatým průběhem, který by se však dal zároveň vysvětlit i v tónině g moll, která je pro píseň výchozí. Vedle základních obrátů kvintakordu se právě na tomto úseku setkáme s obraty mollových či durových septakordů a nónových akordů, často s vynechanou tercií.



Ukázka č. 12 (t. 1 – 8)

Jednohlasá melodie sboru, rozestupující se z unisona do dvojhlasu v terciích, na jednom místě i do akordického tříhlasu, je klenutá a rytmicky prostá. Z melodických tónů nápadně využívá střídavě mollového přirozeného a zvýšeného sedmého stupně. Samotný sborový part není těžký, avšak sekundové střety vznikající mezi sborem a doprovodem by mohly mít vliv na intonaci sboru. Po deklamační stránce je nutné povšimnout si taktů 11 a 15, kde přízvukná doba na první slabice slov „nožičke“ a „střevíčke“ vychází na poslední osminu těchto taktů, přičemž na těžkou dobu následujícího taktu přichází nepřívukná slabika, což je proti přirozené deklamací. Tuto odchylku proti přirozené deklamací, která v lidové písni není zas až tak neobvyklá, můžeme zmírnit zpřízvukněním poslední osminy a naopak povolením hlasu na následující těžké době. Až na tato místa odpovídá píseň správným deklamačním principům a ve zpěvu využívá hlasového rozsahu necelé oktávy  $f^1 - es^2$ .

Tempo i dynamika písně se nemění od začátku až do konce a využívá předepsaného vivace a dynamiky *f*.

Následující píseň **Pásla husičky pode mlénem** představuje v cyklu jakýsi první gradační moment, kterých najdeme v dalším průběhu ještě několik. Veselá nálada z předcházející písně pokračuje i zde, v jednoduché osmitaktové písni o dvou slokách, která si zachovává také stejné tempo a dvoučtvrt'ový takt.



Ukázka č. 13 (t. 1 – 8)

Píseň v rozsahu jedné věty je pravidelná, periodicky stavěná. Homofonní sazba využívá ve sboru střídavě akordického tříhlasu a terciového dvojhlasu, vystavěného na základě samotného nápěvu. Přejod z předešlé tóniny g moll do stávající stejnojmenné tóniny G dur zde působí naprosto přirozeně a nenápadně a není nikterak připravován.

Melodie nápěvu je příbuzná říkadlovému typu. Tvoří ji čtyřtaktový melodický motivek, který se opakuje v celé písni i v její druhé sloce. Jednoduchý rytmus písně oživuje v první a pátém taktu synkopa, která vytváří s pravidelným rytmickým modelem houslí dvě rytmická pásma. Doprovod houslí je víceméně rytmický než melodický, neboť jeho doprovod je tvořen souzvukem tonického kvintakordu a ostinátne znějícím „g“. Mimo zmiňovanou synkopu a přízvuku na druhé době houslového doprovodu v prvních dvou taktech melodického motivku nenajdeme v písni žádné další rytmické nepravidelnosti.

Dynamika *f assai* umocňuje radostnou a živou náladu písně, která je ovšem bezprostředně umírněna jemnější předehrou nadcházející písně.

Píseň **Hajsa, hajsa má králenko, hajsa** je nápěvem i po textové stránce totožná s nápěvem v části číslo dvě, na rozdíl od něj však plyne ve tříčtvrtovém taktu a jeho menší rytmické zahuštění vytváří i dojem pomalejšího tempa. Lyričtější náladu písně navozuje dvanáctitaktová předehra houslí, kopírující doslovně melodii zpěvu, spolu se stupňovitou melodií klavíru, která sice vychází z melodického materiálu písně, avšak přímo ji necituje a spíše zde vytváří samostatnou doprovodnou linii. Zpravidla se při této písni tančívala tzv. osmicípá hvězda. Kráčky stojící těsně obličejem k sobě postupně vytančily čtyři cípy hvězdy. Ve výsledku to byla pouze hvězda šesticípá, neboť první a čtvrtý cíp vycházel v jeden. Na první tři takty postupovaly kráčky v opačném směru čtyři kroky dozadu a čtyři vpřed, čímž vytančily jakoby jeden cíp, na druhé tři takty další cíp, na dalším šestiverší zbylé dva = půl hvězdy.

Formálně je píseň členěna po třech taktech, vytvářejících společně naprosto pravidelnou, periodicky členěnou periodu. Píseň je harmonicky průzračná, bez jakýchkoli nápadnějších míst či tóninových modulací. V doprovodu klavíru se střídají základní funkce s tonální rozloženou melodií stupňovitých postupů. Melodie houslí je oproti předešlé obohacena melodickými tóny, víceméně však jde o citaci zpěvní linky. Celá píseň je situována do tóniny D dur.

Jednohlasou vázanější melodii sboru můžeme zhodnotit jako tonální, melodicky i rytmicky jednoduchou a harmonicky podmíněnou. Hlasová poloha sborového partu nevybočuje svým rozsahem od ostatních písní a je vymezena tóny  $d^1 - d^2$ .

Ukázka č. 14 (t. 1 – 6)

Dynamika v písni je sice mírnější, ale stále odpovídá síle dynamiky *f*, housle mají předepsáno *mf* a klavír dokonce *mp*. Až na nepatrné crescendo v závěrečném taktu nenajdeme v písni jiné označení. Tempo vivace je stále stejné, nemění se od části č. 2. Stejně jako u nápěvu této druhé části i zde dochází k přenesení přízvučné slabiky slov „nožičke“ a „střevíčke“ na nepřízvučnou dobu v taktu a tím je opět narušena přirozená deklamace.

Ve společné předešlé všech tří doprovodných nástrojů snadno rozpoznáme melodii druhého nápěvu, která se v následující písni **A co ten král za královnu dostal** doslovně opakuje na jiný text. Nápadně ji zde cituje terciový doprovod klarinetu a houslí a jejich společný zvuk dominuje nejen v úvodu, ale i v průběhu celé této veselé části.

Ukázka č. 15 (t. 21 – 28)

Píseň je sice stále periodicky členěná, avšak na rozdíl od č. 2 vystavěná asymetricky. Je to dáno delší předehrou, která svou délkou 14 taktů odpovídá rozsahu celého nápěvu.

Sborová sazba i vedení hlasů se nemění, i zde autor využívá možností aiolské a harmonické stupnice. Barevně bohatší doprovod je zde paradoxně harmonicky mnohem jednodušší a obejde se bez zmiňovaných septakordů a nónových akordů houslového partu. Doprovod houslí stejně jako doprovod klarinetu je založen na kolorovanější, částečně staccatové melodii, která mezi oběma party opětovně postupuje v terciovém dvojhlasu. Oproti tomu klavírní stylizace využívá ostinátní oktávové figury s občasným vybočením do jednoduché akordické funkce.

Dynamika navazuje na předchozí píseň, přičemž označením „molto“ autor ještě přidává na síle. Tempo je stále stejné, odpovídající označení v č. 2 a i zde dochází k porušení deklamačních pravidel na stejném úseku melodie (t. 23 a 27). Dvoučtvrteční takt písně se až do osmé části nemění.

V následujících třech písních omezil skladatel možnosti doprovodných nástrojů téměř na maximum, zatímco větší prostor ponechává samotnému sboru. Nástroje zde vystupují převážně ve funkci harmonické opory, která s minimálními prostředky pomáhá udržet v písních intonační čistotu.

První z nich je všeobecně známá píseň **Cib, cib, cibulanka**, která se v tanečním doprovodu vyznačovala tzv. cibulováním. Dvojice dívek, stojících čelem k sobě, podají pravou ruku protilehlé dívce ze sousední dvojice a v prvním taktu na první čtvrtce obě dvojice přisedají, na druhé se zvednou. Na druhém taktu popojdou dva kroky kolem sebe a totéž se opakuje ve třetím i čtvrtém taktu. V dalších taktech se krádky otáčejí kolem sebe, přičemž se střídavě drží za pravé a levé ruce (5 - 6 LR, 7 - 8 PR). V taktech 9 - 10 a 11 - 12 se dívky točí obdobně, jen přitom vytleskávají rytmus písně.

Píseň neuvozuje ani předehra ani nemá přidanou kódu a celá je vystavěna pouze z jediné věty. Předvětí má čtyři takty, závětí tvoří osm taktů, z nichž polovina téměř doslova opakuje melodii jeho prvních čtyř taktů.

1. Cib, cib, cibulanka, mak, mak, makulanka, dyjsem mala bevala, I v pascety som hravala,  
kaka z maly na ma nekej, la se vobrat nabudu, I. pacho l'itkam pasudu,

Ukázka č. 16 (t. 1 – 8)



Nástup jednohlasé melodie písně na pátý stupeň tóniny F dur bezprostředně po doznívající tónice g moll je zde velmi ošidný a zejména pro mladší zpěváky bude vyžadovat delší čas na jeho bezpečné zažití. Melodie písně využívá převážně tónů tóniky a dominanty, rovněž pak i jednotvárný akordický doprovod houslí je omezen pouze na tyto funkce.

Rytmicky i melodicky prostou píseň znesnadňují po intonační stránce opakované návraty k tónu „c<sup>2</sup>“ a to zejména v prvním taktu nad citoslovcem „cib“. Světlost a neznělost konsonanty „c“ ve spojení se světlým vokálem „i“ jsou v této vyšší poloze a dynamice *p* náročné nejen na měkké nasazení tónu, ale také na udržení jeho přesné výšky a barvy. Ve druhé sloce pak na stejném místě sbor nasazuje tón „c<sup>2</sup>“ na vokál, což bývá velmi často doprovázeno nejednotným začátkem sboru, zvláště má-li být dodržena předepsaná dynamika.

Tempo písně je proměnlivé. Počáteční tempo moderato se od úvodu písně postupně zrychluje, aby na konci závěti odpovídalo tempu téměř dvakrát rychlejšímu. Podobně i dynamická stránka písně respektuje naléhavější sdělení obsahu v druhé části a její gradace do závěrečné dynamiky *f* je od počátku připravována postupným zesilováním úvodní dynamiky *p*.

Skromnějším doprovodem je vybavena i sedmá část cyklu **Mé srdéčko jak kamen**, představující milostný rozhovor chlapce s dívkou. Píseň začíná chlapcovým vyznáním, zahaleným do jednoduché melodie sólového zpěvu a capella a se stejnou melodií unisona sboru pak ve druhé sloce (t.12) pokračuje v doprovodu houslí a klarinetu. Pod legatovou melodií houslového doprovodu se nese zarmoucená odpověď dívky, umocněná navíc od taktu 15 ještě doprovodem klarinetu.

The image shows a musical score for three parts: Coro (Chorus), Cl. B. (Clarinet B-flat), and Vno (Violin). The Coro part has lyrics: "Měč bych jái luo ka-si - zá; rad - ší bych při-la-ši - ja,". The Cl. B. part is marked with *f* and *p*. The Vno part is marked with *f* and *p*, and includes the instruction "(con sord. a pizzicato)".

Ukázka č. 17 (t. 11 – 16)

Formové uspořádání písně vychází ze samotného textu a je nepravidelné. Předvětí (t.1 - 6) je periodicky členěno po třech taktech, závětí (t.7 – 11) nejdříve po dvou, poté po třech, čímž je dána asymetrie periody, uplatňující se v písni v obou slokách, ovšem nejdřív bez a poté s doprovodem.

Jednohlasou melodií nápěvu autor transponoval z původní tóniny a moll do tóniny d moll, která nejen více odpovídá altové poloze, vycházející z obsahu slov první sloky jako nejvhodnější, ale také více koresponduje s hlasovými možnostmi dětského zpěvu. V doprovodu autor pracuje s melodiemi, vytvářející se zpěvní linkou jednoduchou, avšak líbeznou harmonií, přičemž v závěru písně můžeme pozorovat náznaky polyfonní práce na způsob volné a přísné imitace.

Tempo andante se v závěru slok vždy nepatrně zvolňuje a dynamika *mp* přechází na začátku druhé sloky do vyššího stupně *p*, s mírným decrescendem na posledním taktu celé písně.

Konečně třetí píseň, která v doprovodu pracuje s minimálními prostředky, je na nápěv **Studená rosa padá** a oproti předchozí písni je v ní milostná lyrika znázorněna mnohem radostněji. Jednovětá, periodicky členěná a symetricky vystavěná píseň je rozšířena o jednotaktovou předehru. Je strofická, má celkem šest slok, které se liší pouze zahuštěním doprovodu v klavírním partu. V lichých slokách si autor vystačil jen s prodlevou na tónech „g<sup>1</sup>“ a „d<sup>2</sup>“, v sudých částech pak tyto prodlevy zdvojuje do oktávy. Stejným způsobem je odlišena i sborová sazba a dynamika písně. Pod harmonicky střídějším doprovodem užívá autor sólového zpěvu v dynamice *p*, v sudých slokách tříhlasé sborové sazby v dynamice *f*.

The image shows a handwritten musical score for the song 'Studená rosa padá'. It consists of three staves. The top staff is for the vocal line, with lyrics written above it. The lyrics are: '2. Konečně da-ka pínca, sy-va-ček na po- / chodíra- / 4. Studná sy-něčku, i pavím, chde na tra-věnko / 6. Pod tím ze-je-říem dubem, tam se na-mi-ovat / I. II.'. The middle staff is for the piano accompaniment, with dynamics like *mp* and *f* indicated. The bottom staff is for the piano accompaniment, with dynamics like *mp* and *f* indicated. The score is written in a simple, handwritten style.

Ukázka č. 18 (t. 8 – 14)

Průhlednou harmonii písně udává tříhlasá sborová sazba, postupující z unisona, přes terciový dvojhlas do akordického tříhlasu, která využívá vedle základních funkcí T, S, D i vedlejší funkci VI. stupně, v podobě měkce malého septakordu.

Melodie sboru, v rozsahu d<sup>1</sup> – e<sup>2</sup>, je klenutá a harmonicky podmíněná. Zatímco ve vrchních hlasech je patrné melodičtější a zpěvnější vedení hlasů, ve třetím hlase se uplatňuje střídající se ostinato dvou tónů, z čehož je patrná i převaha stranného pohybu v jejich vedení.

Řadová synkopa 3/8 taktu, užitá na 3 – 4 a 6 – 7 taktu. v první sloce vychází vstříc deklamačním principům, naopak v dalších slokách je na několika místech porušuje a přenáší hlavní přízvuk první slabiky slova z první doby na poslední osminu v taktu. Houpavému rytmu písně přesně odpovídá vhodně zvolené tempo Allegro moderato.

V deváté části se dostáváme k druhému gradačnímu momentu celého cyklu v podobě svižné a temperamentní písně **Vila věnec, vila nové**. Strofická, v celkovém uspořádání symetrická píseň je vnitřně nepravidelná a odpovídá neperiodicky členěné jedné větě, rozšířené o předeheru a kódu. Zvukově bohatá píseň je založena na jednoduché, tonální harmonii, soustředující se na základní harmonické funkce tóniny A dur, ze které píseň ani na moment nevybočuje.

Melodie sborového unisona, která nastupuje k tónice spodním pátým stupněm, je zvlněná, na posledních třech taktech dokonce lomená. Bohatý zvuk dodává písni nápaditá stylizace doprovodu. Pod unisonem sboru využívá homofonní sazba písně klavírní stylizace, založené na trylkových prodlevách a příznávkovém doprovodu, přičemž v kóde, kde se připojují housle a klarinet, je z větší části tvořena akordickou prodlevou, připomínající dudáckou kvintu. Doprovod klarinetu koresponduje s doprovodem klavíru a společně udržují základní harmonickou linii písně, kterou obohacuje melodicky živější a bohatší doprovod houslí. Jejich stylizace vychází ze samotného nápěvu písně, který je v doprovodu houslí rozšířen a obohacen zdobením.

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system consists of three staves: a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a piano accompaniment line with a treble clef, and a bass line with a bass clef. The piano part includes the instruction 'assai' and features diagonal lines across the staves, indicating sustained chords or specific textures. The second system continues the notation with similar staves, showing more complex rhythmic patterns and melodic lines. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Ukázka č. 19 (t. 13 – 23)



Hybnost zpěvní linky udávají ve 2/4 taktu převažující osminové hodnoty a pod nimi sylabicky podložený text, který je v tempu Allegro presto náročnější na výslovnost. Rychlé tempo dále pak výrazně umocňují zmiňované trylkové prodlevy klavíru a klarinetu. Dynamika písně graduje v samotné kódě, která se nese v síle *f assai*, oproti tomu dynamika jednotlivých slok odpovídá dynamice *mf*.

Přirozené vedení textu se s deklamačními pravidly rozchází zejména na posledních dvou taktech, kde jsou tříslabičná slova rozložena mezi dva takty a dochází k přesunutí třetí slabiky na první přízvuknou dobu.

Bez přede hry se dostáváme k pomalejší rubatové milostné písni **Za panskými humny**, začínající pátým stupněm v tónině D dur, tj. na tónu „a“, na kterém předchází píseň v tónině A dur přirozeně skončila. Zatímco tónina D dur je pro tuto píseň výchozí, v taktu 7 moduluje do závěrečné tóniny g moll. Modulace nápěvu je naprosto přirozená a téměř nenápadná, protože předchází část využívá melodický materiál společný oběma tóninám.

Jednotlivé sloky strofické písně jsou vedeny pod stejnou melodií zpěvní linky. První a třetí sloka je svěřena sólovému zpěvu v doprovodu klarinetu, druhá a čtvrtá sloka sborovému unisonu, pod kterým se ke klarinetu přidává ještě navíc doprovod klavíru. Hudebně je píseň členěna po třech taktech, i když v šestitaktovém předvětí se melodie prvních třech taktů doslovně opakuje a v závětí, které tvoří jen takty tři, se melodicky shodují první dva takty. Formálně bychom mohli píseň označit jako jednoduchou formu s periodickým členěním a nepravidelnou stavbou.

Harmonická výstavba písně je dána modulující melodií samotného nápěvu a její charakter určují melodie doprovodných nástrojů. Doprovod klarinetu, tvořený imitací jednotlivých tónů či částí zpěvní linky, udržuje čistý harmonický průběh, oproti tomu levá ruka klavírního doprovodu, nastupujícím ve druhé a čtvrté sloce (t. 10), jej nepatrně zamlžuje. Pravá ruka sice v basech drží prodlevu na tónu „d“ (od t. 13 ostinálně vedenou v oktávě levé ruky), ovšem melodie levé, následně pravé, ruky využívá průchodných melodických tónů, vytvářejících v doprovodu chromatické úseky. Pokud bychom melodií v sudých taktech považovali dle doprovodu za mollovou, nejednalo by se o chromatiku, nýbrž pouze o průchodné melodické tóny, nacházející se přirozeně v harmonické stupnici „g“ moll. V této části dochází v harmonii také k sekundovým střetům mezi zpěvní linkou a klavírním doprovodem, které však při síle dynamiky – *ppp* klavírního partu nevytvářejí zvukově ostré disonance.

### Ukázka č. 20 (t. 10 – 16)

Melodie písně je asymetrická, v předvětí se pohybuje po stupních tónického kvintakordu, v závětí ji tvoří klesající stupnicové postupy osminových hodnot. Hlasový rozsah sborového partu nepřesahuje oktávu  $d^1 - d^2$ .

Rytmus písně není komplikovaný, pouze podmíněný zdlouhavým, rubatovým tempem, které v taktech 9 a 18 skladatel ještě více naznačuje změnou 3/4 taktu na takt 4/4. S detailnějším rozlišením dynamiky se setkáváme pouze v závěru jednotlivých slok, obecně se však dynamika zpěvní linky pohybuje v rozmezí *mp* – *p*. Deklamace písně sice zcela nepodléhá správným deklamačním principům, avšak vedení textu má přirozeně lidový charakter.

Pod označením *attaca* navazuje více než do trojnásobného tempa radostná, temperamentní část **Pustim ja ho dolu vodu**. Zadržením půlové noty v druhém taktu samotného úvodu rozšířil autor původní nápěv Sušilovy sbírky o tři takty. Formu písně můžeme periodicky rozdělit na osmitaktové předvětí (t. 1 – 8) a čtrnáctitaktové závětí (t. 9 – 22), jehož sedmitaktí se po sobě doslovně opakuje s minimálními změnami v doprovodu.

Kady nebo - ě - tko, Kady pacho - la - tko Koně myje, Koně my - je.

#### Ukázka č. 21 (t. 9 – 15)

Homofonní sazba pracuje ve sborovém partu částečně s terciovými souzvuky a akordy, zatímco doprovod písně je výhradně melodický. V předvěti se melodie zpěvu rozestupuje z unisona nanejvýš do terciového dvojhlasu, v závěti se naopak z tříhlasu přes dvojhlas dostáváme ke sborovému jednohlasu. Z intonačního hlediska stojí za povšimnutí opakující postup vrchních hlasů ze subdominanty g-c-e k nevyjádřené mimotonální dominantě a-cis.

Tonální harmonie využívá v závěti písně mimotonálních vztahů, díky nimž se píseň v druhé části střídavě pohybuje ve výchozí tónině g moll a závěrečné tónině D dur. Prostředkem těchto krátkých tóninových vybočení, je naznačená funkce mimotonální dominanty (t. 10, 12, 15 atd.), která je ve výchozí tónině přirozenou dominantou.

Melodii zpěvního partu, založenou na opakovaných tónech, sekundových krocích i větších intervalových skocích, můžeme hodnotit jako výrazně klenutou, v předvěti víceméně lomenou. Melodicky bohatý doprovod vychází z materiálu písně. Ostinátní figuru klavírní stylizace, stejně jako doprovod klarinetu tvoří částečně úryvky nápěvu, v závěti dokonce oba nástroje kopírují melodickou linku (klavír ve stejné poloze, klarinet o tercii níž). Melodie houslí je hojně zdobena melodickými tóny a její rytmické zahuštění šestnáctinovými hodnotami dodává živému tempu vivace ještě větší hybnost.

Dynamický vrchol skladby je umístěn na samotný závěr, kde je podrobně naznačeno crescendo všech hlasů z původního označení *molto f* do dynamické gradace *ff*. Tempo dvoučtvrt'ové písně se nemění, zůstává od začátku do konce stejné.

Bezprostřední návaznost vyžaduje skladatel i k následující části **Naša královna bosa chodí**. Touto částí vrcholí jeden z významů rituálu Královniček, který byl sice podružný, ovšem pro samotné účinkující jistě dosti významný a příjemný. Královničky

vybízí svým zpěvem přihlížející diváky k obdarování jejich královny. přičemž ve svém zpěvu také zdůvodňují, proč by tak měli učinit.<sup>27</sup>

V tanci tříčtvrtěové písni se dvojice dívek postaví za sebe a držíce se za obě ruce (postavení nám známé z tance mazurky) tančí dva kroky šikmo vpravo a dva kroky zpět (tzv. čtyři zoubky). Při slovech „prosíme“ či „pomůžte“ se pak otáčejí buď jedna na druhou nebo s rukama nad hlavami kolem sebe, aby na posledních taktech („naší chudý královně“) vytančily dva zoubky.

Formálně je píseň napsána v pravidelné malé dvoudílné formě. V jednotlivých slokách se s jiným textem opakuje melodie dílu „a“ a po nich nastupuje vždy refrén (díl „b“), odlišený mollovým zabarvením. Verze i refrén jsou prav. a periodicky členěné.

Jako jediná část je tato píseň celá a capella, což vzhledem k proměnlivé harmonii mollového refrénu vyžaduje zvláštní důraz na její intonační stránku. Kvalita intonace se při interpretaci projeví zejména v závěru refrénu třetí sloky, do jehož prodlevy na tónu „fis“<sup>14</sup> nastupují opakované tóny basového „Fis“<sup>2</sup> klavírní přede hry následující písni.

Harmonická stránka písni se ozřejmuje z jednohlasé až čtyřhlasé sazby sborového partu, jež se vyznačuje střídmejší harmonií v předvětí a plnější harmonií v refrénu. Zatímco v části „a“ unisono sboru jen místy vystupuje do akordického tříhlasu v podobě základních funkcí T a S, pro refrén je základem dvojhlasé vedení, ze kterého se melodie rozbíhá do tříhlasu až čtyřhlasu. Z části „a“ se přes mollový III st. výchozí tóniny A dur, který je v nové tónině zaměněn za mollovou D, dostáváme do nové tóniny fis moll. Tento modulační moment je v taktech 9 – 12 zachycen a utvrzen sledem D<sup>5</sup>, D, S<sup>6</sup>, D<sup>5</sup> nové tóniny a pokračuje přes III, D, S<sup>5</sup>, zm. II<sup>6</sup>, S do závěrečné tónické primy „fis“<sup>14</sup>. Čtyřhlas se v této části vyskytuje v podobě kvintakordů III. a V.st., u kterých je zdvojená tónická prima, čímž autor zlehčuje jeho náročnost.

Ukázka č. 22 (t. 9 – 16)

<sup>27</sup> V některých krajích na tuto píseň navazovala píseň, jejíž obsah měl výhrůžný charakter a měl odradit ty, jenž by případně váhali s věnováním nějakého daru. Srov. *Sušil* tamtéž, str. 687.



Melodie písně, založená na opakování. Je v úvodu klenutá v třítaktové hudební frázi, která se následně opakuje. Polovinu refrénu pak tvoří melodie lomená a melodie stupnicových postupů. Široké hlasové rozpětí písně je dáno čtyřhlasou sazbou sboru a vymezují ho tóny a – cis<sup>2</sup>.

Obě části „a“ i „b“ jsou po dynamické stránce výrazně odlišeny. V úvodu, který naléhavě popisuje chudobu oslavované královny, je určena dynamika *f molto* a v refrénu, kde se dívky přimlouvají za chudou královnu a prosí o dary, pak opačná dynamika *p* s detailnějším označením v jeho průběhu. Tempo moderato je stále stejné a v písni nejsou naznačeny žádné jiné tempové změny.

Jak již bylo řečeno, předposlední část **Náš pán, náš král** nastupuje ostinátně opakovaným „Fis<sub>2</sub>“ v klavírním doprovodu na posledních dvou taktech předchozí písně. Tento jednoduchý doprovod se s minimálními změnami opakuje v celé písni a charakterizuje bojovný náboj této písně, která v tradici nesouvisela přímo s rituálem královniček, nýbrž s dalším letnicovým obřadem tzv. Jízdou Králů (viz. pozn. č. 25), což je patrné již z jejího obsahu.

Původní nápěv Sušilovy sbírky je v Málkově verzi rozšířen v jedné sloce sborového partu o dvojnásobný počet taktů (pokud nepočítáme klavírní mezihry). Forma písně vychází z textového uspořádání, ale především z obměny jeho hudebního zpracování, založeném na transpozici původního nápěvu. Text se ve všech částech opakuje, mění se pouze typ homofonní sazby a tónina. Podle těchto změn můžeme formu písně označit jako malou trojdílnou formu s periodickým, avšak nepravidelným uspořádáním. V dílu „a“ (t. 1 - 22) se nápěv písně pohybuje v tónině h moll s malým vybočením do tóniny a moll v t. 13 a 18. Sólový zpěv se v něm střídá s unisonem sboru, přičemž jednotlivé kratší hudební fráze jsou odděleny dvoutaktovými mezihrami klavíru. Díl „b“ (t. 23 - 40) uvozuje jednotaktová předehra a stejně jako v předchozí části se i zde střídá sólový duet a dvouhlasý sbor. Terciový dvojhlas se pohybuje na půdě tóniny dis moll s vybočením na podobném místě do tóniny cis moll. Díl „c“ (t. 41 – 52) graduje akordickým tříhlasem předzpívaný opět nejdříve triem a poté celým sborem. Oproti předchozím částem je tento díl zkrácen o klavírní mezihry a frázi celého závětí, které sólo a sbor zpívají společně. Tóninově se díl „c“ navrácí do tóniny, ve které skončila předchozí píseň, tedy do tóniny fis moll, přičemž krátké vybočení je v tónině e moll.



The image shows a musical score for a voice and piano piece. The voice part is written in a single staff with lyrics in Czech. The piano accompaniment consists of three staves: Clarinet B-flat (Cl. B.), Violin (Vlna), and another instrument (likely Viola or Violoncello). The score includes dynamic markings such as *f*, *f-crescendo*, and *[bravo]*. The tempo is indicated as *Marcia*. The lyrics are: "naš pan, naš král jede z Opavy, vede soubě hrubé vojsko, samé husa-ry."

Ukázka č. 23 (t. 45 – 52)

Z formového uspořádání je patrný jednoduchý, avšak intonačně choulostivý harmonický průběh. Proměnlivou harmonii tvoří postupně zahušťovaná melodie jednohlasu, jejíž nápěv je v každé části transponován o tercii výš.

Částečně lomená melodie zpěvního partu využívá jak intervalových postupů, tak i stupnicových kroků a její rozsah se pohybuje stejně jako u předchozí části v rozmezí tónů a – cis<sup>2</sup>. Nápěv začíná sestupem melodie z kvinty k tónické primě a celkově má jeho průběh spíše klesající tendenci, i přesto však autor musel původní Sušilův nápěv v tónině g moll transponovat, neboť by byl hlasový rozsah zejména prvních hlasů posazen v akordickém tříhlasu příliš vysoko. Text je sylabicky podložen a jeho zhudebnění odpovídá přirozené a bezchybné deklamaci. Melodii klavírního doprovodu tvoří postupně vrstvený souzvuk tónů fis od jednohlasu, přes jeho zdvojení v široké harmonii, až k tří - a čtyřhlasu, jehož postupné zahušťování koresponduje také s pozvolnou gradací, připravovanou od samotného začátku a vystupňovanou v závěrečných taktách, kam byl umístěn dynamický vrchol skladby.

Dynamika písně se mění od *p*, přes *mf* v druhém dílu až k silné dynamice *f* a jejímu zesilování na posledních taktách ve třetí části. Dynamika doprovodu se liší pouze pod sólovým zpěvem, kde je předepsána vždy o jeden stupeň nižší. Tempo *Marcia* je neměnné a od počátku stejné, ve dvoučtvrtovém taktu, pouze v závěru zpomalené krátkou korunou prodlužující půlovou hodnotu závěrečného fis<sup>1</sup>, na kterém je umístěno závěrečné *crescendo*.

Finální písní **Chodí králka, chodí král** průvod královniček sice obvykle nekončival, avšak v Královničkách Jana Málka tímto nápěvem celé pásmo lidových písní vrcholí.

Píseň je opět strofická a její forma odpovídá mále dvoudílné formě rozšířené o dva takty přede hry a jednotaktovou kódu. Díl „a“ tvoří verze, která se opakuje pod jiným textem ve třech slokách a díl „b“ představuje refrén, nastupující vždy po každé sloce. Obě části jsou periodické, symetrické a tóninově sjednocené.

Radostné a bujaré náladě závěrečné písně ve dvoučtvrtovém taktu odpovídá zvolená tónina G dur, ve které se po celou dobu pohybujeme na jejích základních harmonických funkcích. Harmonický průběh tvoří převážně střídající se funkce toniky a dominanty, místy i subdominanty, zcela ojediněle pak autor využívá dominantního septakordu (t. 13).

Ukázka č. 24 (t. 1 – 6)

Jednoduchý harmonický průběh je vykreslen v bohatě zdobené stylizaci doprovodu, která v klavíru využívá prodlev nebo příznávkového doprovodu, v houslích ostinátní proměnlivé figurace a v klarinetu ostináta či rozšířené melodie zpěvní linky. Na několika místech nástroje zpěvní linku citují, víceméně však jde o doprovod vycházející z podobného melodického materiálu, čímž je patrná podpora zpěvního partu.

Melodie říkadlového typu je symetrická, harmonicky podmíněná a tonálně vedená v terciovém dvojhlasu. Její celkový hlasový rozsah se pohybuje od fis<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>. Sylabické podložení textu odpovídá správné deklamaci a jeho artikulaci znesnadňuje rychlé tempo presto.

Dynamické odstínění v jednotlivých slokách je stejné – *mp*, dynamika je odlišena jen v části „b“ rychlým nástupem *ff* v t. 10, ve kterém se tato část beze změn pohybuje. Dynamický vrchol skladby je umístěn v závěrečné kóde, kde je v doprovodu

předepsáno dvakrát *sf.* Rychlé tempo umocňuje rytmické zahuštění osminovými hodnotami i hladký průběh bez rytmických či tempových změn a nepravidelností.

V Královničkách Jana Málka je zachycena podstata lidové písně s nejvyšší možnou uměleckou instancí - čistě a pravdivě. Jejich půvabné zpracování potvrzuje nejen autorův blízký vztah k lidové hudbě, o němž jsme již hovořili v předchozích kapitolách, ale také cit a dar pro psaní dětských sborových skladeb. Nenáročným způsobem, který i přesto vyžaduje kvalitní a profesionální přístup, zde autor předkládá vkusné zpracování folklóru, jehož podoba osloví nejen interpreta, ale i samotné posluchače.

V cyklu se nám postupně představuje krása a jedinečnost moravské lidové písně s jejími nezaměnitelnými a typickými vlastnostmi. V jednotlivých nápěvech se zrcadlí důležitý význam zpívaného slova a jeho obsahu. Jeho uspořádání udává formu písně, která je, oproti ryze nástrojovému typu české lidové písně, často nepravidelná. Jednotlivé fráze jsou mnohdy tvořeny opakováním jednotlivých dvou- až třítaktů a naopak zřídka se v nich setkáváme s kadencemi. Písňové schéma s kontrastním dílem, jak ho známe z české lidové písně, je spíše vzácné, oproti tomu je v nich dosti typické volné užití modulací, jež často spojují i tóniny hodně vzdálené. O co víc je česká lidová píseň jednotná a soudržná, o to víc je moravská lidová píseň rozmanitá. Volné intervalové cítění, vzepjatá melodická linie, často alespoň na okamžik vybočující do jiné tóniny, zřídka užití nástrojové legato, to vše utváří svéráznou a nezaměnitelnou melodiku moravských písní. Neopomeneme ani stránku rytmickou, ve které je patrná převaha dvoudobého rytmu nad třídobým, jež naopak hojně užívá česká lidová píseň. Rytmus české lidové písně vychází z čistě hudebního cítění, potažmo velký vliv na něj měla provozovací praxe umělé barokní a ještě více klasicistické hudby, jíž je česká lidová píseň po motivické, harmonické i rytmické stránce věrným obrazem a ani určité výjimky či rytmické nepravidelnosti ji nepřesahují. Moravská lidová píseň naopak vychází ze zpívaného slova a z jeho interpretace, čímž je mnohdy dána deklamační nepřesnost, a zdánlivé porušení jejích pravidel musíme brát proto s nadhledem. Shovívavější náhled na samotnou deklamaci slova v moravských písních je zde více než na místě, neboť právě i ony nepřesnosti nám přibližují jejich původ a lidový charakter. Robert Smetana a Bedřich Václavek, kteří se podíleli na pátém vydání Sušilovy sbírky „Moravské národní písně“, uvádějí v závěru (str. 753 – 755) fakt, že rytmus moravských písních, vycházející z nuancí zpívaného slova, bylo dosti těžké zaznamenat v té podobě, jak byl interpretován, a jeho podoba byla pravděpodobně mnohem složitější, než jak ho známe z rytmicky zjednodušených záznamů Sušilových..

Kouzlo Málkových úprav lidových písní spočívá nejen v citlivém přístupu k této tematice, ale také v dokonalém pochopení její podstaty, které autor navíc podložil i dlouholetým studiem folklóru. Následkem toho zmiňovaná přirozenost a čistota z Málkových úprav lidových písní přirozeně vyplývá a není nutno ji uměle vytvářet. Autor nevkládá do písní nic, co by jim nenáleželo. Práce s textem i nápěvem, do kterého autor zasahuje jen z důvodu účinnějšího hudebního sdělení, přirozeně utváří formu písně. Harmonická výstavba, vycházející většinou již ze samotného nápěvu, ovlivňuje autorovu práci s barvou. Tam, kde autor pocítuje potřebu ponechat písni maximální jednoduchost, omezí nástrojový doprovod na minimum a jen lehce jím podbarvuje její celkové hudební vyznění. Naopak vyzývá-li melodie nápěvu k bohatšímu zvuku, nezdráhá se autor projevit v doprovodu větší invenci, kterou charakterizují nejen zvukově zajímavé nástrojové kombinace, ale i jejich vlastní stylizace. S podrobnějším dynamickým označením se setkáváme v cyklu jen minimálně, převažuje velkoplošné užití dynamiky, přičemž podrobnější změny jsou úzce spjaty s obsahovou stránkou skladby. Tempový průběh cyklu je pestrý, což je dáno samozřejmě i různorodostí nápěvů, v rámci nich samotných však autor již nenaznačuje další dílčí změny a i po rytmické stránce je cyklus víceméně pravidelný. Jak sami můžeme vidět, v Málkových úpravách se zrcadlí touha nechat vytanout na povrch to, co jest v lidové písni dávno ukryto; tajemství předešlých generací, jejich prožitky, radosti i trápení. Právě v jeho pojetí máme pocit, jakoby se nám tento svět postupně odhaloval, což dokazuje i autorovu skromnost a pokoru, se kterou k lidové písni přistupuje.

Závěrem lze snad jen říci, že tento druh skladby by, i přes vyšší náročnost pro školní sbory, neměl chybět na repertoáru dětských sborů a sbormistři by měli čas od času usilovat o jeho zvládnutí. Z vlastní zkušenosti mohu říci, že i přes počáteční překvapení, možná i nelibost k této tematice (vždyť v první fázi projeví děti nadšení spíše nad skladbou tzv. populáru, než nad jednoduchou lidovou písni, pokud k tomu tedy nejsou cílevědomě vedeny), se v dětských očích začala postupně objevovat radost a nadšení, zvláště pak, když skladba byla posléze obohacena o plné nástrojové obsazení, které dětem společně s jejich zpěvem přineslo nový hudební zážitek.

### **3.2.4 Závěry formální analýzy vybraných skladeb**

I přes úzký profil a hlediskem výběru limitovanou náročnost analyzovaných skladeb vyplývají z jejich formální analýzy určité společné prvky a jevy, které lze vysledovat i



v dalších Málkových sborech a tudíž je můžeme přiřadit k obecně charakteristickým vlastnostem skladatelova rukopisu dětské sborové tvorby.

K jednomu z jeho nejdůležitějších rysů patří výrazná a bohatá melodika. Její důležitost se rýsuje jak ve sborovém partu, kde ho zastupují povětšinou melodie říkadlového typu či melodie malých intervalových postupů a opakovaných tónů, tak i v partu doprovodných nástrojů, jejichž doprovod se mnohdy stává hlavním nositelem nálady. Melodický materiál písní se pohybuje nejčastěji na pozadí dur – mollové tonality, mnohdy však vychází též z modálního systému církevních tónin. V analýze jednotlivých skladeb můžeme jejich užití vidět hned v první ukázce, v cyklu pro nejmenší - *Čtyři o zvířátkách*, kde je jejich užití početnější, najdeme je ale také i v úvodní písni „Podzim“ cyklu Kontrapunktů pro nejmenší. Na tomto cyklu můžeme vypořádat též inspiraci novodobými skladebními technikami, které autor v podobě bitonálních úseků použil ve třetí části s názvem „Chytrá žába“.

V Málkových dětských sborech sice dominuje homofonní faktura, s převahou melodického nad akordickým vedení hlasů (zejména v doprovodu), avšak vliv polyfonních technik se nezapře ani zde. V cyklu Kontrapunktů pro nejmenší, zaměřující se na vývoj jednoduché kánonické techniky, se můžeme blíže seznámit s užitím imitačních postupů, které jsou obecně pro Málkovu tvorbu velmi typické, přičemž v homofonní sazbě *Královniček* je najdeme v závěru doprovodu sedmé písně „Mé srdéčko jak plamen.“ Určité podobnosti jsou patrné i ve vedení hlasů sborového partu. Hlasy se často rozestupují ze sborového unisona do vícehlasu, v homofonní faktuře pak nejčastěji do terciového dvojhlasu či akordického tříhlasu, a jejich spodní hlas je zpravidla tvořen samostatnou, melodicky i rytmicky jednoduchou melodií.

Obsah jednotlivých písní významně dotváří a umocňuje charakter doprovodných nástrojů, přičemž propojení vokálně - instrumentální složky ve skladbách je různé. Nástrojový doprovod využívá nejen citace zpěvní linky, ale i zvukových možností samotného nástroje, zejména v melodicky bohatších mezihrách a kodách. V jednotlivých vrstvách jeho stylizace se účelně pojí zdobnější melodičtější doprovod s figurovaným nebo příznávkovým doprovodem, dále pak s prodlevou či ostinátne vedenými úseky.

S výjimkou prvních třech skladeb cyklu *Čtyři o zvířátkách* jsou skladby založeny převážně na jednoduchých tonálních funkcích, k nimž kontrastně vystupují zvukově příkré disonance, vznikající mezi doprovodem a melodií zpěvního partu. Zatímco použití složitějších akordů je labilní, opětovně se ve skladbách setkáme s prázdnými



akordy a akordickými paralelismy, zvukově charakteristické je též časté použití široké rozlohy akordů. V rámci modulací užívá autor ponejvíce modulace do paralelní či stejnojmenné tóniny v práci s barvou pak postupného zahušťování melodie.

Forma skladeb vychází z textového uspořádání, čímž je dáno, že jen málokdy odpovídá základním formovým typům a její členění je značně individuální. Motivická práce je založena na imitaci, či variaci jednoduchého melodického motivku, v rámci níž je motiv rozšiřován nebo ozdobován.

Metroritmická struktura vychází opět z textu a z jeho deklamace, ovšem jen místy vede autora k použití střídavého taktu. Rytmické nepravidelnosti se ve skladbách vyskytují jen ojediněle (v analýze skladeb byla zaznamenána je řadová synkopa), i přesto však charakterizuje Málkovu tvorbu svěží rytmika. Tempo v rámci jedné skladby zůstává téměř vždy stejné, autor ho ovlivňuje víceméně jen rytmickým zahuštěním, oproti tomu jednotlivé části cyklů jsou od sebe odlišeny mnohem výrazněji.

V dynamickém odstínění skladeb využívá autor ponejvíce dynamických změn na větších plochách, přičemž jejich dynamickou jednotvárnost můžeme částečně prolomit v průběhu samotné interpretace.

Rozsah písní plně odpovídá hlasovým možnostem dané věkové kategorie, taktéž práce s textem v jednotlivých sborech odpovídá až na výjimky jeho správnému a bezchybnému vedení.

### 3.3 Přehled dětské sborové tvorby

V celkovém přehledu Málkovy tvorby je uveden i kompletní soupis dětské sborové tvorby. Z určitého pohledu tento podrobnější přehled navazuje na soupis dětské sborové tvorby v uvedeném přehledu, neboť jej rozšiřuje o konkrétní informace, týkající se jednotlivých skladeb. Protože jsou skladby v tomto přehledu řazeny chronologicky, rozhodla jsem se v následujícím přehledu postupovat opačně a pro lepší orientaci řadit skladby abecedně.

#### 14 českých a moravských lidových písní (1988)<sup>28</sup>

*v úpravě pro sopránovou event. altovou zobcovou flétnu, zpěv, kytaru, housle, triangl, rámový bubínek ad libit.*<sup>29</sup>

Text: lidový

Části: 1. Ach, dolina, dolina – 2. Boleslav, Boleslav – 3. Což se mně má milá – 4. Dal husar koně kovat – 5. Dyž sem vandroval – 6. Já nechci žádnýho – 7. Ještě ty koničky doma jsou – 8. Louka široká – 9. Měl sem, měl sem – 10. Okolo Třeboně – 11. Pršívalo, jen se lilo – 12. Pře krásné hvězdičky – 13. Velet', vtáčku, velet' – 14. Vyletěl holoubek

Notový materiál: Rukopis dostupný pouze u autora

Durata: 12' - 23'15"

Jedná se o instruktivní sbírku lidových písní obdobného typu jako je sbírka 15 lidových písniček z Čech a Moravy, nesoucí název „Ešče si zazpívám“, která vznikla o rok později.. Zatímco však úpravy lidových písní z roku 1989 jsou zamýšleny pro školní pěvecké sbory s doprovodem nástrojů, zde bylo záměrem autora vytvořit sbírku lidových písní pro sopránovou, případně altovou flétnu, které lze provozovat i se zpěvem a doprovodem dalších hudebních nástrojů.

#### Cantica Davidis (2003)

*Tria fragmenta ex Libro psalmorum / Tři fragmenty z Knihy žalmů  
pro duobus choris trium vocum composita / pro dva tříhlasé sbory*

Dedikace: „Věnováno Kühnovu dětskému sboru a prof. Jiřímu Chválovi“

---

<sup>28</sup> Skladby v tomto přehledu jsou řazeny abecedně.

Text: Anonym, na latinské texty z Knihy žalmů

Části: 1. Ne accendaris ira – 2. Tantum modo vanitas – 3. Domine noster

Premiéra: 17. listopadu 2003 Praha - Sál Martinů Lichtenštejnského paláce, Současná duchovní hudba, Kuhnův dětský sbor, J. Chvála

Notový materiál: archiv autora + archiv Kühnova dětského sboru + archiv SDH

Zvuk. nahrávka: Archiv Společnosti pro duchovní hudbu (live nahr. ze 17.11.2003)

Durata: 8´

Kompozice „Cantica Davidis“ vznikla z podnětu Jiřího Chvály, který Jana Málka požádal o skladbu pro svůj sbor. Spolupráce s tak kvalitním a vyspělým sborem znamenala pro Málka na jedné straně veliké potěšení. ovšem na straně druhé také představovala zodpovědný úkol. Byl si vědom, že při spolupráci s Kühnovým dětským sborem není omezen ani technickými, ani interpretačními možnostmi sboru. Věnoval velkou pozornost již výběru textu. Nakonec se po létech vrátil k některým nadčasovým tématům starozákonních žalmů ( poprvé je použil v kantátě Ex libro psalmodum z roku 1967). Výsledkem je stručný třívětý cyklus, komponovaný důsledně dvousborovou technikou, jež volně navazuje na podobné postupy v hudbě dávno uplynulých staletí. V polyfonní faktuře se bohatě uplatňuje imitační technika, občas také zrcadlový protipohyb partů levého a pravého sboru. V harmonické struktuře se pohybujeme převážně na půdě modalit, místy objevíme i bitonální pásma. Nutno dodat, že v kontextu Málkovy dětské sborové tvorby se jedná o jedinou skladbu, která zpracovává církevní tematiku.

## **Červená Karkulka (1986)**

*pro dětský sbor, basové sólo, dvoje housle, kytaru a kontrabas*

Text: na verše F. Hrubína

Ocenění: v mezinárodní soutěži vyhlašované mezinárodní organizací OIRT<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Tam, kde je u skladeb uvedeno konkrétní nástrojové obsazení, uvádím jej tak, jak bylo uvedeno v partituře samotným skladatelem.

<sup>30</sup> OIRT (fr. *Organisation Internationale de Radiodiffusion et Television – Mezinárodní organizace pro rozhlas televizi*) vznikla v letech 1946 v Bruselu jako Mezinárodní rozhlasová organizace (OIR), sdružující jen rozhlasové stanice. Do podoby OIRT se název transformoval po rozšíření televize v letech 1959. Hlavním cílem organizace byla koordinace činnosti rozhlasových a televizních společností a organizací, výměna programů (pro mezinárodní výměnu televizních programů byl členy OIRT vytvořen speciální orgán zvaný *Intervize*) a studium různých technických otázek rozhlasu a televize. Do roku 1950 sdružovala organizace vedle východoevropských zemí Bulharska, Československa, Východního Německa, Maďarska, Polska, Rumunska a SSSR) i země západoevropské. Až na Finsko se ale západoevropské země v důsledku studené války v letech 1950 odtrhly a založily v Bruselu jako protipól

Premiéra: 4. září 1986 Olomouc, mezinárodní festival Svátky písní,<sup>31</sup> Dětský pěvecký sbor Čs. rozhlasu a Ilja Prokop (bas), Č. Stašek

Notový materiál: kopie rukopisu uložena a zpřístupněna ke studijním účelům  
v archivu Českého rozhlasu

Zvuk. nahrávka: 7. 5. 1986, Čs.rozhlas studio Karlín, I. Prokop - bas, Dětský pěvecký sbor Čs. rozhlasu, Č. Stašek  
CD - „Bota leze voknem“ – Landscape studios 2001 - 2002 Stará Boleslav, V. Vančura – bas, Výběrový sbor dětí z 5. - 9. třídy 5. ZŠ Brandýs nad Labem, A.Tichá  
k dispozici : AČR<sup>32</sup> (analogový pás)

Durata: úvod : 0,45' [jen pro rozhlasovou nahrávku]  
vlastní pohádka : 3'80"

Pro mezinárodní soutěž rozhlasové stanice OIRT napsal Jan Málek v roce 1986 dvě skladbičky, v nichž použil neotřelé a poetické verše Františka Hrubína. Jedná se o Červenou Karkulku a o dále zmiňované Kočičí písničky. Zhudebnění oblíbené pohádky v tomto případě vychází vstříc pokročilejším školním sborům, které by chtěly svůj repertoár zpestřit o výrazově živější skladbičku, vymykající se svým charakterem klasickému sborovému repertoáru, ovšem obtížností jim dostupnou. Postavu Karkulky představuje sbor, basové sólo vlka, a prostřednictvím jejich vzájemného dialogu se odehrává děj celé pohádky. Tato veršovaná podoba může leckteré posluchače překvapit

---

Evropskou rozhlasovou stanicí (EUR) s operativním orgánem *Eurovize*, přičemž ústředí OIRT se přemístilo do Prahy. K opětovnému sloučení došlo v roce 1993, kdy se OIRT stala součástí Evropské rozhlasové stanice (EBU).

<sup>31</sup> Svátky písní Olomouc patří mezi naše nejvýznamnější festivalové přehlídky sborového umění, která si díky veliké popularitě dodnes udržela svou existenci na scéně sborového umění a v letošním roce se můžeme dočkat jejího již 35. ročníku. Název „Svátky písní Olomouc“ přijal festival v roce 1976 a i v současnosti pod tímto názvem úspěšně vystupuje, i když původní koncepce festivalu se od té dnešní značně liší. První ročník festivalu se konal již v roce 1972 z iniciativy Karla (zakladatel Olomouckého pěveckého sboru) a Jiřího Klimešových. Prvního nesoutěžního ročníku se zúčastnilo na 1000 dětí, sdružených ve 12 sborech z celé republiky. Na podium se tehdy vystřídaly špičkové výběrové sbory, sbory školní, ale i děti z mateřských škol. Od roku 1975 převzalo nad festivalem záštitu ministerstvo kultury ČSR a v témže roce je ve spolupráci s Českým hudebním fondem vyhlášen i první ročník skladatelské soutěže. Od roku 1976 byla při Olomouckém festivalu vyhlášována textařská soutěž a od roku 1979 se nepravdělně vyhlášovaly i národní (Zlatá palma, Zlatý vavřík atd.) a mezinárodní (Iuventus mundi cantat) soutěže dětských sborů. Vydavatelskou činnost oceněných skladeb a sborníků zajišťuje od prvního ročníku Okresní dům pionýrů a mládeže, později Park kultury a oddechu v Olomouci ve spolupráci s ČHF. Festival se úspěšně vyvíjel a rozrůstal do úrovně mezinárodních festivalů, přičemž jsou dnes zváni nejen sbory dětské, ale také chlapecké, mládežnické a sbory dospělých, kteří si v soutěžním programu mohou vybrat hned z několika soutěžních kategorií.

<sup>32</sup> AČR (*Archiv českého rozhlasu*) – funguje v rámci Českého rozhlasu, pro nějž soustřeďuje, uchovává a zpracovává veškerý archivní materiál, týkající se jeho činnosti a činnosti jeho předchůdců. Mezi jeho dílčí oddělení patří i Fonotéka, která se zabývá uchováváním zvukových snímků na analogových i digitálních nosičích (s výjimkou gramofonových desek, ty jsou předmětem Gramoarchivu).

optimističtějším průběhem než je ten, který známe z jeho tradiční verze, neboť vlk nesežere ani babičku ani Karkulku. Naopak, poté co se od Karkulky dozví, že tatínek je myslivcem, vyděsí ho to natolik, že sám raději uteče. Celému dílu vévodí prostá zpěvná melodie, která se stroficky opakuje jak ve zpěvním partu, tak v partu instrumentalistů, a ti ji sami citují ještě v samotném závěru, kdy sbor za jejich doprovodu odchází ze scény. Jednoduchá sborová faktura využívá nejčastěji dvojhlasu v terciích a sextách, na několika místech v závěru fráze též akordického tříhlasu. Úměrně k tomu je vytvořen instrumentální part, založený jak na imitaci vokální linie, tak na doprovodných figuracích i kontrastních vstupech, dokreslujících atmosféru skladby. Jednoduše a nenásilně tak autor docílil větší kantability hlasů a zároveň podpořil obsahovost děje natolik, aby pohádka neztratila nic ze svého půvabu. Mírná akcentace postavy vlka vychází přirozeně z námětu pohádky a jeho melodramatický přednes je zásadní pro udržení napětí celé skladby. K tomu by měly napomoci i poznámky, uvedené v závorkách vedle předepsané dynamiky, označující představu autora o náladě či pocitu, s jakým by měla být daná pasáž zazpívána. Tektoniku díla významně posilují ještě časté tempové změny, měnící se během skladby v závislosti na obsahu slova, jehož sdělnost a naléhavost podporují.

### **Čtyři jihočeské lidové písně (1982)**

*v úpr. pro dívčí nebo dětský sbor, housle a jeden bicí nástroj (triangl v č. 1, 4; tamb. v č. 3)*

Text: na lidové texty ze sb. K. J. Erbena (č. 1 a 4), Č. Holase (č. 1 a 2), Sládka (č. 3)

Části: 1. Na naší louce nic není (z Bukové u Nových Hradů) – 2. Co se to tam blejská (od Veselí nad Lužnicí) – 3. Což tak těm Zalinskejm (z Trocnova) – 4. Už se krumlovskej zámeček bourá (z Budějovicka)

Premiéra: datum premiéry není známo<sup>33</sup>

Notový materiál: archiv autora

vydavatel : Státní pedagogické nakladatelství, 554 s. Praha 1984,

*Kovařík, V.* in: Sborový zpěv na střední pedagogické škole (č. 4)

Durata: 6'

---

<sup>33</sup> Pokud není oficiálně známo, že byla skladba provedena, neuvádím v přehledu u jednotlivých skladeb položku premiéra. V případě, že se skladby provádějí, ale neví se, kdo skladbu premiéroval, je u dané položky uvedeno „datum premiéry není známo“.



V publikaci *Sborový zpěv na střední škole* nalezneme jednu ze čtyř úprav jihočeských písniček, komponovaných na objednávku dr. Nouzy, šéfredaktora nakladatelství, ve kterém tato publikace vyšla. Tomuto faktu byl přizpůsoben i sborový part, který v úpravách přináší dvě tříhlasé a dvě čtyřhlasé písně, náročností odpovídající spíše vyspělejším sborům. Hudebně pestré ztvárnění jednotlivých písní vystihuje odlišnou náladu každé z nich a jako celek je činí zajímavým a efektním. V první písni se střídá sopránové sólo se sborem, který jeho zpěv doprovází drženými akordy *brumendo*. Druhé písni vtiskuje ráz její *rubatové* tempo a jako protiklad k oběma písním vystupuje píseň třetí. Ta je díky svému svižnému tempu, postupnému přidávání hlasů s každou další slokou a stále sílící dynamice až do závěrečné gradace vhodná dokonce jako závěrečná „prskavka“ či přídavek. Nejznámější z celého cyklu je asi závěrečná píseň „Už se krumlovskej zámeček bourá“, která vyniká zejména svou taneční zpěvnou melodií. Co se týče intonační stránky, nepřinášejí písně výraznější problémy, avšak z hlediska dynamiky a výrazu je třeba písně dostatečně propracovat. Stejně tak houslový part si žádá kvalitního instrumentalistu, který přizpůsobí svou hru potřebám sboru a zároveň dostatečně podpoří celkové vyznění písní.

## Čtyři o zvířátkách (1971)

*pro dětský sbor a klavír*

Text: M. Florián (č. 1 a 2), V. Provazníková (č. 3.), J. Pištora (č. 4)

Části: 1. Běží jelen k nároží – 2. Ptačí živobytí – 3. Chytrá žába – 4. Jedna z Motola

Ocenění: 3. cena v rámci X. roč. Jirkovské soutěže dětské sborové tvorby<sup>34</sup>, 1972

Premiéra: 7. prosince 1972 Plzeň, A. Brejcha – klavír, Plzeňský dětský sbor, B.

Macenauer

---

<sup>34</sup> Jirkovská skladatelská soutěž byla vyhlášena poprvé na podzim roku 1962 po dohodě s představiteli Svazu čs. skladatelů a Českého hudebního fondu. Inspirátorem soutěže byl Jirkovský dětský sbor se sbormistrem Jaroslavem Cyrusem, který chtěl tímto počinem reagovat na nedostatek středně obtížné literatury pro dětské sbory. Díky mnohaleté praxi a zkušenosti Jaroslava Cyruse přinášel každý ročník do sborové literatury přesně to, čeho v ní bylo nejméně, nebo to, co jí výrazně chybělo. Pořadatelé soutěže ve svých podmínkách vždy zcela přesně vymezili a formulovali typ soutěžních skladeb jednotlivých kategorií dle toho, na jaký žánr dětské sborové tvorby se právě soustředili. Oceněné skladby byly pak předány vybraným sborům k nastudování a ty je uvedly v rámci pravidelných ročníkových koncertů. Jirkovská soutěž skončila po 20 ročnících 24. dubna 1982 premiérovým koncertem v Jirkově. Pokračovala ještě do roku 1990 jako soutěž "Jirkov-Olomouc" (tzv. základní "jirkovská" kategorie a soutěž pro sbory předškolního věku) a soutěž "Olomouc-Jirkov", kategorie skladeb pro špičkové sbory. I přestože Jirkovská soutěž skončila, její odkaz přinesl do dětského sborového umění vynikající skladby, z nichž většina je dodnes zpívána a oceňována jako významná díla tvorby dětské sborové tvorby.

Notový materiál: vydavatel : Klub pracujících, Jirkov 1972, in: Sborník vítězných skladeb X. ročníku Jirkovské soutěže

Zvuková nahrávka: viz. premiéra

Čtyři jednohlasé písně, v některých místech s alternativou druhého a třetího hlasu, vznikly na podnět Jirkovské soutěže, zaměřené na repertoár pro nejmladší zpěváčky, tj. písně s odpovídající technickou náročností, přiměřeným rozsahem a snadným doprovodem. To, že se J. Málkovi podařilo splnit požadavky soutěže a zároveň zaujmout porotu, dokazuje třetí místo, kterého se těmito skladbičkám na desátém jubilejním ročníku Jirkovské soutěže dostalo. Skladby sice vykazují typické znaky tvorby pro nejmenší (Burešová, 2002, s.36),<sup>35</sup> ale svým osobitým zpracováním se autor vyhnul všednosti a fádnosti, do které mají často tendenci skladby tohoto druhu zapadat. Verše pro děti podpořil hudebně autor jak stylizací klavírního partu, tak i zajímavou prací s deklamační složkou.<sup>36</sup>

### **Ejhle, co to v Betlémě (1986)**

*pro dětský sbor, dva hoboje, dva lesní rohy a smyčce*

úprava české vánoční koledy z Erbenovy sbírky pro pořady HRDM Čs.rozhlasu

Zvuk. nahrávka: 5.11.1986 Čs.rozhlas, Dětský pěvecký sbor Čs.rozhlasu Praha.

sbm.Č. Stašek, instr. soubor řídí J.Málek

Durata: 2'

Jednoduchá úprava české lidové koledy, vytvořená pro rozhlasové účely. Ve sborovém partu se střídá prostý lidový dvojhlas sóla a sboru, citující melodii této známé koledy. Stylizace nástrojové složky v duchu starých českých kantorů přirozeně navozuje a prohlubuje její vánoční atmosféru.

---

<sup>35</sup> BUREŠOVÁ, A. *Cantus iuventutis*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. ISBN 80-244-0437-0

<sup>36</sup> Podrobnější charakteristika skladby je uvedena v rámci její analýzy v kapitole 3.2.1

## Ešče si zazpívám (1989)

### 15 lidových písní z Čech a Moravy

v úpravě pro školní pěvecké sbory (2- /3/hl.)<sup>37</sup> s doprovodem flétny (sopránová, altová) a kytary, nebo s doprovodem klavíru [lze použít i příčnou flétnu, jež pak hraje party altové zobcové beze změny a sopránové zobcové o oktávu výš]

Text: lidový

Části: 1. Ach, laštověnka – 2. Můj zlatej Honzíčku – 3. Až půjdete přes pole – 4. Holoubek vrká – 5. Kukačka kuká – 6. Vychází, zachází denice – 7. Janko, Janko – 8. Divčátko malý – 9. Prší, prší, jen se leje – 10. Ešče si zazpívám – 11. Šila košiličku – 12. Teče voda, vodička – 13. Plavala husička – 14. Našel sem jo pytlíček – 15. Já mám v levý noze

Premiéra: datum premiéry není známo

Notový materiál: vydavatel : Ipos<sup>38</sup> – Artama, Praha 2004. ISBN 80-7068-178-0.

*Málek, J.* Ešče si zazpívám. 15 lidových písní z Čech a Moravy

Zvuk. nahrávka: CD – „Ešče si zazpívám“, Český rozhlas 9. dubna 2005 v Praze.

J.Jelínek – flétna, J.Novák - kytara, Pražský dětský sbor, Č. Stašek

Durata: 26´

Sbírka lidových písní, pojmenovaná po jedné z nich, přináší patnáct jednodušších úprav pro dvou až tříhlasé sbory, přičemž se velmi často jedná o kombinaci jednohlasu s dvojhlasem a tříhlasem. V písni č. 9. je dokonce použit čistý jednohlas a v písni č. 12 jej s výjimkou několikataktové dvojhlasé sazby nalezneme také. Dvojhlas je veden nejčastěji v terciích a obdobně jsou vystavěny i tříhlasé písně, které k lidovému dvojhlasu přidružují ještě rytmizovanou prodlevu třetího hlasu na tonice a dominantě. Zajímavý nádech vtiskuje celé sbírce volba nástrojového doprovodu. Vkusná a nenápadná stylizace kytary nikterak nevádí jejímu užití ve folklórní tématice a její měkký zvuk vyznívá ve spojení s flétnou velice ladně a citlivě. Zatímco kytara různým způsobem podporuje zpěvní linku (příznávky, figurovaný doprovod, prodlevy...), flétnový part přináší zdobnější melodie především v předeře, mezihře a kóde jednotlivých písní. Pro školní účely bude samozřejmě praktičtější verze pro zobcovou flétnu, ale ještě více na nevšednosti může sbírce dodat její nahrazení flétnou příčnou.

<sup>37</sup> Číslo v závorce označuje počet hlasů, které se ve skladbách vyskytují jen na několika málo místech.

<sup>38</sup> Viz pozn. č. 39 Nipos

Barevně nejméně zajímavá je verze s klavírem, i když pro školní sbory bude pravděpodobně nejschůdnější a nejvyhledávanější variantou. Dobře ji též využijeme při počátečním nácvičku, kde nám usnadní práci se čtením obou partů, neboť je jejich přibližnou transkripcí. Ve sbírce najdeme písně vyhovující jak sborům, které začínají s dvojhlasem, tak i těm, co ho již zvládají a mohou se více soustředit na výraz a pojetí písní. Možnosti zajímavého výběru přináší dále pak sbírka pro sbory, které začínají s tříhlasými úpravami. Za zmínku zcela jistě stojí, že sbírku je možno zakoupit z nabídky titulů vydaných státní neziskovou organizací Nipos – Artama.<sup>39</sup>

### Hádanky (1983)

*pro čtyři dětské sbory různé vyspělosti (A,B,C,D)\*, recitátorku\*\* , dvě sopránové zobcové flétny\*\*\*, dřívka, tamburínu,, triangl, rámový bubínek hlubší, čtyři rolničky a sbormistra*

Dedikace: „Karlů Virglerovi a jeho sborům“

Text: J. Málek

Části: Úvodní fanfára – 1. Hádanka – 2. Hádanka – 3. Hádanka – Závěrečná fanfára –  
Finále

Premiéra: 15. června 1983 Praha - Dům umělců, Rolnička, K. Virgler

Notový materiál: archiv autora

Durata: 7'

\* sbor A = koncertní sbor z nejstarších a nejzkušenějších dětí

sbor B = přípravný sbor sboru A

sbor C = děti ve věku 7-9 let

sbor D = děti ve věku 9 -11 let

\*\* nejlépe ve věku 15 – 25 let; tuto roli může případně převzít hlasová poradkyně nebo jiná spolupracovnice sborů – musí mít ovšem dobrou dikci! (Ideální by bylo, kdyby

---

<sup>39</sup> NIPOS (*Národní informační a poradenské středisko pro kulturu*) bylo zřízeno ministerstvem kultury 1.1.1991 pod názvem IPOS (*Informační a poradenské středisko pro místní kulturu*). Tehdejší oficiální název organizace byl na základě rozhodnutí č. 2/04 ministra kultury 4.5.2004 pozměněn na stávající označení NIPOS. Jedná se o příspěvkovou organizaci ministerstva kultury, jejíž cílem je podporovat rozvoj kultury, především rozvoj kulturně-společenských a tvůrčích aktivit občanů v místech a regionech. Jedním z jeho útvarů je i útvar pro neprofesionální umělecké aktivity, nesoucí název ARTAMA, která z pověření MK ČR zabezpečuje státní reprezentaci v oblasti neprofesionálního umění. Artama zajišťuje odborný servis v oblasti neprofesionálního umění a dětských estetických aktivit. Její aktivity vedou přes odborné konzultace a poradenství, pořádání dílen, seminářů, festivalů a přehlídek až k vědecké činnosti, zabývající se problematikou neprofesionálního umění a zpracováním odborných expertíz pro orgány

v prvních čtyřech hádankách zcela nahradila sbormistra, jehož by pak mohla gestem povolat až k řízení Finále).

\*\*\* alespoň na úrovni vyspělých amatérů

Jak už z názvu vyplývá, tématem tohoto dílka jsou utajené slovní hříčky. Jejich převyprávění svěřil Jan Málek čtyřem sborům různé vyspělosti a tomuto hledisku přizpůsobil i jejich zpracování. Mimo sbor D, který zpívá jen společné Finále, přednese každý sbor hádanku odpovídající obtížnosti jeho úrovně. Tříhlasá sazba první hádanky vyžaduje úroveň průměrně vyspělého sboru a její provedení je autorem přiděleno sboru A. K osminovému ostinatu třetího hlasu se postupně připojí a opět zmizí vrchní hlasy v terciích až paralelních kvintakordech. Dvojhlas v terciích se nachází taktéž v hádance třetí, zpívané sborem B, a sboru C nejmladších zpěváčků je určena kratší jednohlasá melodie hádanky číslo dvě. Závěrečnému Finále předchází ještě hádanka čtvrtá, vyprávěná pouze recitátorkou. Samotné finále má dvě části a hlasy jsou v něm rozděleny do jednotlivých sborů. První část začíná čtyřtaktovým motivkem, který se postupně vrství od spodního až do unisona všech čtyř sborů. Ve druhé části, která má dvě sloky, naopak zní výsledný tří- až čtyřhlas. Autorovo zhudebnění vlastních textů přináší jednoduché až triviální melodie, které vycházejí z rytmu jednotlivých slov a podtrhují tak charakter hádanek. Party fléten jsou zpracovány obdobným způsobem jako part sboru a s výjimkou úvodní a závěrečné fanfáry, která je svěřena pouze jim a trianglu, téměř vždy kopírují některý z hlasů. Scénická akce, se kterou autor v této skladbě počítá, se odehrává na pozadí dialogu sborů a recitátorky. Na její pokyn vždy jeden ze sborů předzpívá hádanku a ostatní sbory vsedě naslouchají, aby po vyslechnutí hádanky zkusily uhodnout odpověď. Recitátorka nejen celou skladbu propojuje slovem a vybízí jednotlivé sbory k odpovědi, ale může též do samotného finále zastupovat funkci sbormistra. Ve finální části stojí v pozoru již všechny čtyři sbory, které se pod vedením sbormistra postupně přidávají, aby skladba dospěla k samotnému gradujícímu závěru. Jak už bylo jednou naznačeno, pěvecky a intonačně neklade dílko na zpěváky veliké nároky, avšak pro jeho působivé vyznění předpokládá jak perfektně zvládnutou organizaci sborů na jevišti, tak i přirozený a nenucený projev zpěváků a recitátora.

---

státní správy a samosprávy, přičemž spolupracuje i s dalšími subjekty, jako jsou např. občanská sdružení, školy a školská zařízení, kulturní zařízení aj.



## Jarní popěvky (1975)

*pro dětský sbor a housle*

Dedikace: „Jirkovskému dětskému sboru k 30. výročí vzniku“

Text: na verše F. Hrubína

Části: 1. Březen – 2. Ranní slunce – 3. Kuličky – 4. Míč – 5. Modrá

Ocenění: zvláštní prémie v rámci XIV. roč. Jirkovské soutěže dětské sborové tvorby, 1976

Premiéra: 24. dubna 1976 Jirkov, Jirkovský dětský sbor, J. Cyrus

Notový materiál: vydavatel : Klub pracujících, Jirkov 1976, in: Sborník vítězných skladeb XIV. ročníku Jirkovské soutěže

Státní pedagogické nakladatelství, 4. vyd. Praha 1992. 461 s. ISBN 80-04-25050-5. *Uherek, M.* in: *Zpíváme ve sboru (č. 4, 5)*

Zvuk. nahrávka: natočeno 16. 6. 1976 Čs.rozhlas Praha, Dětský pěvecký sbor Čs. rozhlasu, housle - D.Zárubová, Č. Stašek,

k dispozici : HIS<sup>40</sup> (MGF 0950)<sup>41</sup>

AČR (analogový pás)

Durata: 6'

Dvouhlasé a tříhlasé skladbičky Jarních popěveků jsou zhudebněním Hrubínových veršů, které se do rukou Jana Málka dostaly více než prozaickým způsobem. Jeho rozhlasová kolegyně přinesla do kanceláře vyřazené dětské knihy a právě verše jedné z nich zaujaly autora natolik, že je použil v tomto cyklu. Tématika veršů nabízí atmosféru jarní svěžesti a dětských radovánek, přesto mají krajní písně ( č.1 a č.5 ) vážnější charakter. Nemalý podíl na tom nese i stylizace houslového partu. Na místo zpěvného, lyrického doprovodu, který bychom zde mohli očekávat, uslyšíme doprovod melancholicky zasněné, místy až dramaticky vypjaté nálady (zejm. č. 2). Střední části jsou naopak rychlé a veselé, zvláště dvouhlasé „Kuličky“ ( č.3 ) , kde pizzicato houslí podporuje hravost a lehkost imitačním způsobem nastupujících hlasů. Tato část, jež je

---

<sup>40</sup> HIS (*Hudební informační středisko, o.p.s.*) jedná se o obecně prospěšnou společnost, která je součástí Mezinárodní asociace hudebních informačních středisek IAMIC (*International Association of Music Information Centres*). Činnost střediska se pohybuje od shromažďování dokumentace o českých soudobých skladatelích, hudebnících a událostech, přes vedení archivu not a nahrávek, zprostředkovávání kontaktů a poskytování informací o českém hudebním životě, až k pořádání setkání, konferencí, besed, poslechů, koncertů, festivalu Stimul, prodávání CD a vydávání publikací. Veřejný archiv HIS disponuje největší sbírkou partitur děl českých skladatelů vzniklých převážně od r. 1945 do současnosti a nalezneme v něm i CD, LP a magnetofonové nahrávky s hudbou českých soudobých skladatelů, knihy, časopisy a kopie článků.

<sup>41</sup> MGF - označení pro magnetofonovou nahrávku

do značné míry dvou- až tříhlasým kánonem, může představovat po intonační stránce jisté úskalí, zvláště bude-li nacvičována stále jen v pomalém tempu kvůli obavě z obtížných disonantních souzvuků: je-li však při dělení nácvičování intonace řádně zafixována, proběhne vše v rychlém tempu překvapivě snadno. Pěvecky náročnější místo, kdy krajní hlasy svírají intonačně poněkud nepříjemné intervaly malé septimy a velké nony, po nichž následuje dokonce trojzvuk z velkých sekund, najdeme též v závěru čtvrté části, přes svou krátkost výrazově pestré. Oproti tomu krajní čísla jsou celá založena na syrytmickém vedení hlasů, podložených převážně dvojhmaty houslí.

### **Kočí písničky (1986)**

*pro dětský sbor /3-7 leté děti/, rozdělený ve 3. a 4. písničce na levou a pravou polovinu; triangl, dřívka, tamburinu, hlubší rámový bubínek, altovou zobcovou flétnu, metalofon a kytaru*

Text: na verše F. Hrubína

Části: 1. Kočata – 2. Kočky – 3. Kde je myška – 4. Klubko

komponováno pro rozhlasové účely ( Mezinárodní soutěž dětských písní OIRT 1986 )

Notový materiál: kopie rukopisu uložena a zpřístupněna ke studijním účelům

v archivu Českého rozhlasu, část 4. Klubko otištěna v časopisu

Estetická výchova 5/89

Zvuk. nahrávka: 26. května 1986 Čs. rozhlas Karlín, Pražský dětský sbor, Č. Stašek

Durata: 5'

V Kočí písničkách je dětský svět nejmenších zachycen hravě a roztomile nejen v Hrubínových verších, ale i v jejich jednoduchém hudebním pojetí, které zcela ponechává prostor dětské spontaneitě a radosti ze zpěvu. Jan Málek zde jednoduchými prostředky docílil různých zvukových poloh, čímž právě těm nejmenším dal možnost vyjádřit se hudebně zajímavým a expresivním způsobem (zpěv šeptem, imitace kočího mňoukání použitím glisanda ve sboru a zároveň v partu flétny, častý zpěv citoslovcí...). Tuto vlastnost podtrhují také party doprovodných nástrojů, buď totožné s melodií sboru nebo exponující výrazný motivek, který prochází celou skladbičkou téměř beze změny (např. v č.1 ostinato rámového bubínku v pomlčkách sboru nebo dřívka a metalofon pod zpěvní linkou. Hlasový rozsah odpovídá písničkám pro nejmenší, což jsou elementární popěvky v rozsahu pěti tónů; v jednom případě jde dokonce o variaci na známou lidovou píseň „Halí, belí“ (č. 2) a v případě druhém o

nenápadné užití nápěvu další známé lidové písně „To je zlaté posvícení“ (č. 4). Výraznou práci s tempem přináší třetí skladbička, založená na dvoutaktovém motivu, který v závěru jako stále zrychlující dvouhlasý kánon může vygradovat až v chaotickou změť hlasů. Plynule pak přechází do poslední skladbičky, rovněž dvouhlasé. Je pravděpodobné, že cyklus budou využívat pouze přípravy výběrových sborů nebo naopak mladší školní sbory přesahující věkovou hranici, pro kterou autor tyto písničky původně zamýšlel.

### **Kontrapunktiky pro nejmenší (1974)**

*7 písniček na texty dětských autorů, otištěné v Mateřídoušce*

*pro 2 - 3 hlasý dětský sbor nebo sólové hlasy, sopránovou (tenorovou) zobcovou flétnu [příp. příčnou flétnu nebo housle] a hráče bicích nástrojů*

Text: verše dětských autorů publikované v časopise Mateřídouška : Úleňová z Plzně

(č. 1), J. Kučera z Plzně (č. 2), J. Filipová z Rudolic u Mostu (č. 3), T. Hřčková z

Malenovic (č. 4), J. Brychnáčová a J. Mrkvičková z Bratroňova (č. 5), M.

Jandová z Plzně (č. 6), V. Šimon ze Sytina u Stříbra (č. 7)

Části: 1. Podzim – 2. Drak – 3. Na naší zahrádce – 4. Vrána – 5. Zajíc – 6. Voják –

7. Medvídek

Ocenění: 3. cena v rámci XIII. roč. Jirkovské soutěže dětské sborové tvorby, 1975

Premiéra: 26. dubna 1975 Jirkov, P. Jelínek - flétna, Pražský dětský sbor, Č. Stašek

Notový materiál: vydavatel : Klub pracujících, Jirkov 1975, in: Sborník vítězných

skladeb XIII. ročníku Jirkovské soutěže

Státní pedagogické nakladatelství, 4. vyd. Praha 1984. 461 s. ISBN

80-04-25050-5. *Uherek, M.* in: *Zpíváme ve sboru (č. 4, 7)*

Zvuk. nahrávka: natočeno 1975, Čs. rozhlas Praha, J. Jelínek - flétna, Dětský pěvecký

sbor Čs. rozhlasu, Č. Stašek.

k dispozici : HIS (MGF 772)

AČR (analogový pás)

Durata: 6'

Instruktivní charakter sedmi písniček zaslaných v roce 1975 do Jirkovské soutěže rozšiřuje paletu skladeb, obsahujících jak jednodušší, tak poněkud složitější možnosti polyfonního vedení hlasů pro dvou- až tříhlasý dětský sbor. Nástrojový doprovod je svěřen zobcové flétně s možností náhrady předepsané v notách a jednomu bicímu

nástroji (tamburina, rámový bubínek nebo triangl). Varianta s příčnou flétnou je z mého pohledu nejvýstižnější a zvukově nejzajímavější, ovšem vzhledem k dostupnosti zobcové a tenorové flétny a náročnosti flétnového partu bude právě tato varianta asi nejméně využita.

### **Královničky (1976)**

*pro dětský nebo dívčí sbor, klarinet B, housle a klavír*

Text: lidový ze sbírky F. Sušila

Části: Vyletěl sokol – Hajsja, hajsja, má králenko – Pásla husičky – A co ten král za královnu dostal – Cib, cib cibulenka – Mé srděčko – Studená rosa padá – Vila věnce – Za panskými humny – Pustim ja ho dolu vodu – Naša královna bosa chodí- Náš pán, náš král – Chodí králka, chodí král

Ocenění: 2. cena v rámci XV. roč. Jirkovské soutěže dětské sborové tvorby, 1977

Premiéra: 27. dubna 1977 Jirkov, Šumperský dětský sbor, T. Motýl

Notový materiál: vydavatel : Klub pracujících, Jirkov 1977 in: Sborník vítězných skladeb XV. ročníku Jirkovské soutěže

Zvuk. nahrávka: 20. 4.1977 Čs rozhlasu Praha - Památník písemnictví, Dětský pěvecký sbor Čs. rozhlasu + 3 instrumentalisté, Č. Stašek

Durata: 13 – 14'

Starodávný obřadný zvyk inspiroval Jana Málka k cyklu lidových písní dle Sušilovy sbírky. Impuls k jeho napsání, podobně jako u mnoha dalších Málkových skladeb pro dětské sbory, přinesla sice Jirkovská skladatelská soutěž, avšak nápad nosil v hlavě již delší dobu. Sám autor přiznal, že Královničky byly jeho dávnou láskou, do které se zamiloval již během svých studií na konzervatoři, kdy měl možnost se s nimi blíže seznámit v hodinách A. Peka. O tom, že si Královničky našly cestu na koncertní pódium, svědčí nejen četná provedení sbory školními a výběrovými, ale rovněž jejich obliba u samotných posluchačů posluchačů. Některá provedení překvapila svou autentičností dokonce samotného autora, jako například hned vlastní premiéra tohoto díla v roce 1977, pod vedením sbormistra Šumperského dětského sboru T. Motýla.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Podrobnější charakteristika skladby je uvedena v rámci její analýzy v kapitole 3.2.3

## **Krkonošské koledy (2003)**

*zpracování lidových koled pro dětský sbor s malými bicími ad.lib., 2 dětská sóla (místa lze nahradit dospělými), varhánky [positiv, harmonium nebo kvalitní elektroakustikou náhradou], 2 housle, violu a kontrabas [nebo dostupnější violoncello]*

Text: lidový

Části: 1. Slyšte, slyšte pastuškové – 2. Přišli jsme k Vám na koledu – 3. Hej, Kubo, divná je věc – 4. Máte-li co, poneste – 5. Jezulátko leží v chlívku – 6. Koleda, koleda, Štěpáne – 7. Radostně budem zpívati – 8. Hoši, honem vzhůru

Premiéra: 5. prosince 2003 Praha – Dům umělců, Rolnička, K. Virgler

Notový materiál: archiv Rolnička + archiv autora

Zvuk. nahrávka: CD – „Advent a vánoční hudba“, pro agenturu Vira ve studiu Českého rozhlasu 20.10.2004 Praha, L. Havlák, P. Matěják – housle, J. Jiša - viola, J. Waldmann – kontrabas, Ondřej Konopa – elektrické varhany, sóla, party bicích a sbor – Rolnička, K. Virgler

Durata: 12´

Pásmo českých koled pro sóla, dětský sbor a malý instrumentální soubor, přepracované z původní verze z r.1966, určené výhradně pro vysílání Čs. rozhlasu Plzeň, do nové verze v roce 2003 s výše uvedeným obsazením. Jednoduché zpracování koled se ve sborové sazbě vyznačuje převahou jednohlasu a lidově terciového dvojhlasu, s výjimkou koledy „Radostně budem zpívati“, která místy užívá i trojhlasu. Rozsah sboru se pohybuje od cis<sup>1</sup> do d<sup>2</sup> (e<sup>2</sup>). Z tohoto pohledu je skladba přístupná přípravným jakož i školním sborům na odpovídající úrovni, samozřejmě pokud mají možnost využít vyspělejších instrumentalistů, na jejichž hráčské úrovni zde velmi záleží.

## **Kvítí milodějně IV. sešit (1984)<sup>43</sup>**

*6 písní na slova moravské lidové poezie pro dva dívčí hlasy nebo dvouhlasý sbor a klavír*

Text: lidový

---

<sup>43</sup> Tato skladba spolu se skladbou uvedenou v následující poznámce je v celkovém přehledu Málkovy tvorby umístěna mezi dívčími sbory, kterým svou náročností primárně odpovídají. Jelikož jsou však cykly zvladatelné i dětskými sbory odpovídající úrovně, rozhodla jsem je zahrnout i do tohoto přehledu.



Části: 1. Rozmarýnek–Barvínek - 2 .Trní -3. Konvalija –4. Krušinka – 5. Laskavec –  
6. Tráva zelená

Premiéra: 28.dubna 1986 Plzeň - Muzeum, Plzeňský dětský sbor, H. Fridrichová,  
A.Tupá – klavír

Notový materiál: archiv autora

Durata: 10'-11'

Kvítí milodějně celkem zahrnuje čtyři sešity pro různá obsazení , které vznikaly v letech 1964-1984. Čtvrtý sešit byl psán na objednávku Českého hudebního fondu původně jako instruktivní přednesový cyklus pro dva dívčí hlasy, avšak dílo nakonec takto využito nebylo. Naopak o něj projevíli zájem sbormistři díky možnosti provedení dvouhlasým sborem. Často se jednalo pouze o provedení některých částí, třeba i sólově. Jednotlivé písně jsou pojmenovány podle rostlin, které se v textu symbolicky objevují. Melodický materiál písní čerpá nejen z diatoniky, ale využívá také některých církevních módů (např. v č.1. dórský, lydický, v č.3 mixolydický ) či moravských folklorních modů (č. 4), které dodávají cyklu zajímavý a neotřelý zvuk. Klavírní stylizace má často podobu figurovaného, ostinálně opakovaného motivku. jindy zas prodlevy, a i když klavír zpěvní linku doslova nekopíruje, většinou vychází z jejího materiálu a vhodně tak podporuje náladu textu. Hlasový rozsah sboru ( $d^1 - d^2$ ,  $a - h^1$ ) je sice příznivý pro mladší zpěváky, ovšem po námětové, výrazové i intonační stránce odpovídá spíše vyspělým školním sborům, či sborům výběrovým, jejichž repertoár by cyklus písní nebo jen jeho vybrané části příjemně osvěžily. I přes své neobyčejné kouzlo se písně dnes téměř neprovádějí a nestihly tak, podobně jako obtížnější sešit třetí<sup>44</sup>, na koncertním pódiu zevšednět.

---

<sup>44</sup> Kvítí milodějně III.sešit (1973) *pro dívčí sbor a malý instrumentální soubor (flétna, housle, viola a klavír)*. Premiéru skladby uskutečnil Dívčí pěvecký sbor Střední pedagogické školy Karlovy Vary pod vedením J. Štrunce 1.1.1976. Ve své harmonické a melodické struktuře je třetí sešit komplikovanější, než o 10 let později napsaný sešit čtvrtý, nicméně vyznění obou děl je podobné. Do světa folklorních inspirací přinášejí obě díla vkusné a osobité zpracování lidové tematiky, ve kterém pocítíme jak autentičnost lidové hudby, tak i její svěbytné uchopení skladatelem. Stejně jako ve zmiňovaném sešitě čtvrtém ani zde autor nezůstává čistě na půdě diatoniky, ale v rámci možnosti se snaží o její ozvláštňení. Nástrojové obsazení tohoto cyklu je méně obvyklé než klavírní doprovod sešitu čtvrtého, což je samozřejmě patrné v charakteru obou děl. Čtvrtý sešit má spíše komornější atmosféru, zatímco písně třetího sešitu jsou ve zvuku mnohem bohatší a barevnější. Cyklus je psán pro dívčí sbor a jeho náročnost neurazí ani kvalitní ženské sbory. Na druhé straně znamenitá úroveň některých vyspělých dětských sborů umožňuje provedení právě dětským sborovým tělesem a i z tohoto důvodu je zde uvedena tato poznámka. Zařadit však cyklus apriori do dětské sborové tvorby Jana Málka by bylo více než odvážné a nutno dodat, že by to neodpovídalo ani skladatelovo původnímu záměru.

## Ovčácké písničky (1977) – verze pro Pueri Gaudentes 2001

*zpracování lidových písní pro dětský sbor a capella*

Text: lidový

Části: 1. Žene ovčák k háji – 2. Pase ovčák ovce – 3. Ty krňanský ovce – 4. U Třeboně  
– 5. Pásla ovečky – 6. Náš beránek kudrnatý

Premiéra: neprovedeno<sup>45</sup>

Notový materiál: archiv autora + archiv chlapeckého sboru Pueri Gaudentes

Durata: 6' - 7'

Původní verze vznikla jako multiplaybacková nahrávka pro prezentaci Čs.rozhlasu Plzeň na Prix Bratislava 1977, v provedení souboru Dolce Miseria, řízeného autorem. R. 2001 sbm. Zdena Součková, ač včas upozorněna, že studiovou technikou umožněný bimetrický průběh 4. části je s jejími možnostmi jen stěží proveditelný, naléhavě žádala přearanžování pro svůj sbor. Bylo jí tedy vyhověno a k premiéře pak logicky nedošlo.

## Pět podzimních písniček (1984)

*pro jednohlasý dětský sbor, příčnou flétnu, harfu a 1 bicí (triangl, xylofon nebo metalofon, rámový bubínek, templblok)*

Text: F. Hrubín (č.1 a 2), J. Čarek (č.3), J. Žáček (č.4), P. Honsnejman (č.5)

Části: 1. Hřej sluníčko – 2. Už je podzim – 3. Listopad – 4. Cirkus – 5. Strašák

Premiéra: 3. prosince 1984 Plzeň, koncert SČSKU,<sup>46</sup> Tachovský dětský sbor,  
J. Brabenec

Notový materiál: archiv autora + archivy Tachovského dětského sboru,

Karlovarského dívčího sboru a Pražského dětského sboru

Zvuk.nahrávka: Čs. rozhlas 1984, Přípravné oddělení Pražského dětského sboru,

Č.Stašek, + flétna-V.Zeman, harfa-L.Henychová, bicí-R.Hokův

---

<sup>45</sup> „Neprovedeno“ u položky premiéra udávám na základě informací, získaných od samotného autora.

<sup>46</sup> SČSKU (*Svaz českých skladatelů a koncertních umělců*) název dobrovolné organizace profesionálních skladatelů, která nahradila někdejší *Svaz československých skladatelů* a v letech 1978-1989 vystupovala jako tzv. vrcholná (fakticky monopolní) organizace profesionálních skladatelů, koncertních umělců, hudebních publicistů a muzikologů. Funkce SČSKU měla jednak umožnit režimu ideovou, politickou i administrativní kontrolu profesionálních hudebních aktivit, avšak zároveň také měla pečovat v politicky a ideologicky daných mezích o běžný chod hudebního života. SČSKU se podílel na rozvinutí činnosti vydavatelství Pantonu, v rámci jeho aktivit se vypisovaly soutěže mladých skladatelů, konaly různé skladatelské a interpretační přehlídky, pořádaly pravidelné orchestrální koncerty, autorské večery, koncerty – besedy, ale také významné festivaly, jejichž tradice se udržela dodnes např. Mladá Smetanova Litomyšl, Mladé pódium. Svou existenci ukončil svaz v roce 1990 a jeho nástupnickou organizací se stala Asociace hudebních umělců a vědců.

Durata: 5'

Pět podzimních písniček, komponovaných do cyklu rozhlasových pořadů pro mateřské školy „Jede kozel na kole“, přináší jednoduché, zpěvné a snadno zapamatovatelné jednohlasy, jež plně respektují malý rozsah těch nejmladších zpěváčků a spolu s doprovodnými instrumenty nenásilně zachycují poetiku dětského světa, zobrazeného ve verších. Party flétny a harfy dodávají písním zajímavý a neotřelý charakter. Harfa hraje většinou prodlevy nebo ostinata, jež někdy pomáhají k udržení intonace doslovným zdvojením zpěvní linky, zatímco ve flétnovém partu zaznívají kratičké vstupy sólového rázu, někdy jako predehra, kóda či mezihra. Ve druhé písničce se objevují i vstupy flétny jako imitace zpěvního partu a v písničce třetí se vzájemně s harfou doplňují v neustále se vracejícím ostinatu. Jakkoli jsou písně zajímavé po zvukové stránce, nejspíš se jen zřídka budou objevovat na programu přípravných sborů, uvědomíme-li si, že délka každé z nich nedosahuje ani jedné minuty a pro jejich provedení by bylo zapotřebí obstarat tak náročný instrument jako je harfa. Budiž zde také připomenuto, že autor komponoval písně zcela účelově právě pro výše uvedený pořad.

### **Písničky a říkadla (1984)**

*pro 1 - 2hlasý dětský sbor, sopránovou zobcovou flétnu a dětské bicí nástroje*

Text: na verše Zdeňka Kriebla ze sbírky "Koulej se, sluníčko, kutálej"

Části: 1. Jůra, Matěj, Jan – 2. Jak přichází jaro – 3. Rozčítadlo – 4. Žába na suchu –  
5. Hra na honěnou – 6. Proč ubylo měsíčka

Ocenění: 1. cena v 7. mezinárodní soutěži dětské písně v K.Varech, vyhlášené mezinárodní organizací OIRT

Premiéra: 3. prosince 1984 Plzeň, koncert KO-SČSKU, Tachovský dětský sbor, J. Brabenec

Notový materiál: kopie rukopisu uložena a zpřístupněna ke studijním účelům v archivu Českého rozhlasu

Zvuk. nahrávka: Čs.rozhlas 19. 11.1984,  
Pražský dětský sbor, Č. Stašek  
k dispozici: AČR (analogový pás)

Durata: 6'

Cyklus dětských písní na verše Zdeňka Kriebla vyhovuje těm nejmenším. i když některé jeho části odpovídají svou obtížností spíše dětem starším, jako např. píseň číslo 3., která vyžaduje zpěváčky schopné udržet se již bezpečně ve dvojhlase. Nabízí se zde tedy možnost využít jak děti mladších, tak dětí starších, které nám dokonce mohou z větší části obstarat hru na jednotlivé bicí nástroje. Melodicky zpěvné, libivé písničky 1., 2. a 4. vyzní pravděpodobně lépe v podání těch mladších, u kterých využijeme jejich spontánnost a hravost, se kterou v tomto věku ještě ke zpěvu přistupují. Monotónnější melodie říkadlového typu písní číslo 3. a 5. pak svěříme těm starším, pro které nebude problém zazpívat je s patřičným výrazem. Finální píseň připomíná svým charakterem třetí píseň z cyklu *Zvědavé písničky* Petra Ebena,<sup>47</sup> neboť v nich oba autoři užívají melodie na způsob otázky - odpovědi, kdy sólový part se ptá a sbor odpovídá. **U Jana Mála bohužel píseň postrádá onu lehkost a zpěvnost, obsaženou v písni Petra Ebena, což je velká škoda vzhledem k tomu, že píseň celý cyklus uzavírá.** Celý cyklus je zajímavý svým nástrojovým doprovodem, který jednoduchým, za to však nevšedním způsobem podtrhuje charakter dětských písní.

### **Plzeňská věž (1987)\***

*6 písniček z Plzeňska v úpravě pro dětský sbor a jednoho hráče různých nástrojů ad libit. (triangl, dřívka, tamburína, sopránová zobcová flétna)*

Dedikace: „Čestmíru Staškovi pro plezír a rekreaci ode mne co nejrovněji postavená“

Text: lidový

Části: 1. Plzeňská věž převyšuje kopce – 2. Když sem vyjel z malých vrátek – 3. Na našem dvoře – 4. Net'ukej – 5. Vyletěl holoubek – 6. Stojí hruška v oudolí

Premiéra: 11. dubna 1977 Jirkov, Pražský dětský sbor, Č. Stašek (výběr)

Notový materiál: archiv Pražského dětského sboru + archiv autora

Zvuk. nahrávka: 10.6.1987 Čs.rozhlas Karlín, Pražský dětský sbor, Č. Stašek

Durata: 7'

\* ) nová, poněkud rozšířená verze pro dětský sbor, jednoho hráče různých bicích nástrojů ad lib. a smyčcový orchestr, byla vytvořena pro Letní setkání dětských pěveckých sborů na nádvoří Pražského hradu 26.srpna 1989 ,( partitura a materiál buďto v archivu Kühnova dětského sboru, nebo ztraceny ).

---

<sup>47</sup> EBEN, P. *Zvědavé písničky*, 1974

Cyklus 6 sborových úprav na lidové texty se vyznačuje jednoduchým dvou- až tříhlasem, jen ve 2. písni najdeme náznaky imitací. Nástrojový doprovod, zvládnutelný členy sboru, lehce oživuje celý cyklus a jeho nácvik by neměl činit žádné potíže. Písne jsou sice koncipovány jako cyklus, jelikož však nejsou vázány mezihrami mohou být uváděny i samostatně. Z tohoto pohledu se například dobře osvědčila živější píseň č. 6., která bývá používána jako efektní přídavek.

### **Rozpočítadla (1984)**

*pro 1- 2hlasý dětský sbor a sóla, housle [příp. klavír]*

Text: na lidové texty ze sbírky K. J. Erbena<sup>48</sup>

Části: 1. Hela, Hela, Helana – 2. Jeden, dva, tři – 3. Jeden, dva, tři, čtyry, pět – 4. Jeden, dva, tři, čtyry, pět, šest – 5. Jeden, dvě, to sem já – 6. Hrály dudy u pobudy – 7.

Páv sedí pod dubem

Ocenění: oceněná skladba v 7. mezinárodní soutěži dětské písně v K. Varech.  
vyhlášené mezinárodní organizací OIRT

Premiéra: 3. prosince 1984 Plzeň, koncert KO-SČSKU, Tachovský dětský sbor, J. Brabenec

Zvuk.nahrávka : Čs.rozhlas, pravděpodobně v listopadu 1984, Pražský dětský sbor, Č. Stašek

Notový materiál: kopie rukopisu uložena a zpřístupněna ke studijním účelům v archivu Českého rozhlasu

Durata: 5'

O tom, že Jan Málek našel zalíbení v oblasti folklóru, svědčí nejedno vokální či instrumentální dílo v kontextu celé jeho tvorby. Ve vokálních dílech je tento zdroj inspirace patrný ještě více a autor ho s oblibou uplatňuje i v řadě dětských sborů, jako například zde, u cyklu sborů attacca, psaných na lidové texty ze sbírky K. J. Erbena. Autor vybral a sloučil několik dětských rozpočítadel, jejichž zhudebněním vytvořil cyklickou skladbu s volnějším uspořádáním. Představu dětských hrátek a radovánek vyvolávají již úvodní takty první části skandováním rozpočítadla v přibližné intonaci. Po třítaktové předešle houslí, zakončené prodlevou, se sbor rozezní taneční melodií v lidovém dvojhlase a přezpívá rozpočítadlo ještě jednou. Tentokrát nechá autor některé části vícekrát opakovat a oživuje je gradací dynamiky s následnou akcentací některých

---

<sup>48</sup> ERBEN, K. J. *Prostonárodní české písně a říkadla*. 1.svazek. 1. vyd. Praha: Panton, 1984.



slov či náhlým utlumením sboru do šepotu. V této části se prolínají texty dvou různých rozpočítadel<sup>49</sup> a obdobně je tomu i v č.3 a 7<sup>50</sup>, ve kterých autor pracuje s textem oproti původní Erbenově verzi značně volněji, i když jejich zpracování vychází hudebně z jedné myšlenky. Oproti tomu porovnáme-li posloupnost jednotlivých textů s Erbenovou sbírkou, zjistíme, že odpovídá až do č. 5 jejich pořadí v samotné sbírce, a přestože tyto části mají od č. 2 obdobný, typicky rozpočítávací začátek (jeden, dva, tři...) jejich melodie, tempo a výraz se v jednotlivých částech značně liší. Hlasy sboru si zachovávají charakter lidového dvojhlasu, přičemž je uplatňována i metoda stranného vedení hlasů. Objevuje se zde střídání tutti a sóla sboru v podobě otázka - odpověď, či střídání jednotlivých hlasů, vzájemně si doplňujících text, které nejen výrazově oživují celý cyklus, ale také ještě více podtrhují jeho lidový charakter. Tónální ukotvenost písní je občas zamlžena použitím rozšířené tonality v partu houslí, hlavně zde však autor využívá prodlevy, nepřímé citace zpěvní linky či jednoduchého ostinátního nebo příznávkového doprovodu. Domnívám se, že přes jednoduchost zpěvního partu je tento cyklus vzhledem k délce díla a počtu kontrastních částí vhodnější pro výběrové sbory nebo pro školní sbory s vyšší interpretační úrovní.

### **Říkáanky pro dětský sbor (1970)**

*na slova Petra Holera*

Dedikace: „Věnováno J. Štruncovi a Karlovarskému dívčímu sboru“

Text: P. Holler

Premiéra: neprovedeno

Notový materiál: archiv Karlovarského dívčího sboru

Na naléhání rozhlasového kolegy Petra Holera se Jan Málek ujal zhudebnění jeho nepřilíš výrazného textu. Výsledek později sám zhodnotil jako neúspěšný pokus nahradit skutečnou invenci těžko zpívatelnými a pro děti nevhodnými apartnostmi. Protože tudy cesta nevede, dílko ani nedoporučuje k provedení. Mimo jiné se zde potvrdila jedna z charakteristik Jana Málka: výběr textu je v jeho skladatelské práci jednou z nejdůležitějších fází, a jen text, který ho osloví a zaujme, mu přináší inspiraci a potěšení z práce na díle samotném.

---

<sup>49</sup> Objasnění významu textu podává sám Erben ve své sbírce. Srov. ERBEN, K. J. *Prostonárodní české písně a říkadla 1*. 1.svazek. 1. vyd. Praha: Panton, 1984, s. 89 – 90.

## Sedm slovenských národních písní (1969)

*zpracování pro dětský sbor se třemi sóly a komorní orchestr*

Text: lidový

Části: 1. Piesne moje, piesne – 2. Povedzže mi, povedz – 3. Zaspal Janík – 4. Banujem za tebou – 5. Tam za Váhom biely dom – 6. Ej, pomaly ovecky – 7. Ej, Janík, Janík

Premiéra: neprovedeno veřejně<sup>51</sup>

Notový materiál: partitura pravděpodobně ztracena

Zvuk. nahrávka: Supraphon 1969 – 1970, Dětský pěvecký sbor Čs. rozhlasu + instrumentální soubor, B. Kulínský (sen.)

Durata: 10´

Žánrová pestrost, druhová rozmanitost, hudební mnohotvárnost, tím vším se může pyšnit slovenská lidová píseň. To, co nás jistě ale zaujme na první poslech, je především její hluboce emotivní niterná výpověď, mnohdy podaná živelným a jadrným způsobem. Kousek z tohoto bohatství nám přibližuje Jan Málek ve svém zpracování sedmi slovenských lidových písní, kterým potvrdil, že ani slovenský folklór mu není cizí. Předepsané nástroje plní doprovodnou úlohu a zároveň mají možnost vystoupit sólově, např. v písni č. 4 dokreslují dívčí sólo krátké vstupy sordinované trubky, zatímco mezihrá 2. písni vévodí zvukový kolorit klarinetu, jehož stylizace připomíná bravurní improvizace cikánského klarinetisty. Možnosti komorního orchestru autor plně využívá jak v závěru 1. písni Piesne moje piesne, ( imitace lesního rohu v akordech klavíru, na pozadí držených smyčců ), tak např. v závěrečné písni Ej, Janík, Janík, kde na sebe upozorní orchestrální mezihra, v níž klarinet, flétna a trubka postupně imitují nápěv této bujaré písni nad ostínatě smyčců.

Zpěvní part nástroje téměř nepodporují, což při náročnosti nápěvů sólových písní (č. 1, 4 a 6) předpokládá intonačně a pěvecky dobře vybaveného zpěváka. Sborové hlasy jsou homofonně vedené a často se rozestupují z unisona do lidového vícehlasu. Mezihry orchestru propojují sloky jednotlivých písní, ale ne písni samotné, přesto však, a to nejen svou koncepcí, vytvářejí jednolitý a působivý celek.

---

<sup>50</sup> Jedná se o tzv. Počítadla přede hrou, při nichž způsob rozpočítávání spočíval buď v opakování téhož rozpočítadla nebo v rozpočítávání několika počítadly za sebou, dokud nezůstane v kole poslední hráč. Blíže o tom ve sbírce K. J. Erbena ( viz pozn. č. 49 ).

<sup>51</sup> Skladba byla nastudována pro nahrávku Supraphonu.

## Selské písničky z Moravy (1985)

*pro dětský sbor a komorní orchestr<sup>52</sup> (úpravy lid. písní ze Sušilovy sbírky).*

Text: lidový

Části: 1. Husička divoká – 2. Oj, kerý pacholek – 3. Už já mosim domů – 4. Dež sem šil dolinó – 5. Jede Kudrna – 6. Mám já koňa – 7. Sel sedláček lebedo – 8.

Šohaju, šohaju

Premiéra: veřejná nahrávka 9. února 1976 Praha – Vinohrady, Dětský pěvecký sbor Čs. rozhlasu, Č. Stašek, členové Symfonického orchestru Čs. rozhlasu, M.

Klemens

Notový materiál: kopie rukopisu uložena a zpřístupněna ke studijním účelům  
v archivu Českého rozhlasu

Zvuk. nahrávka: studiově natočeno 12.4.1976 Čs. rozhlas, Dětský pěvecký sbor Čs. rozhlasu, Č. Stašek, Musici de Praga, L. Mathauser

Durata: 10' - 11'

Bohatě prokomponované pásmo přináší osm lidových písní tanečního i lyrického rázu. Pro své zpracování si vybral Jan Málek písně ze Sušilovy sbírky, a jejich úpravou, především stylizací orchestru, vytvořil jednoduší celek, který poutá posluchačovu pozornost od začátku do konce. K tomu přispívá i citlivé propojení instrumentální složky se zpěvním partem. Pod vokální linií pracuje autor s instrumentací úsporněji než v mezihrách či dohrách, a celé dílo prostupují jak jemné lyrické pasáže, tak temperamentní živý doprovod, který v sobě nezapře zvukovou barvu komorního orchestru. Orchestrální part většinou nepřináší nový tématický materiál, ale vychází z melodiky písní, jejichž intonaci autor často podpírá prodlevami, ostinátním doprovodem či jen zadržením některého z tónů melodie na způsob orchestrálního pedálu. Autentičnost výrazných a bohatě klenutých písní podtrhuje též využití folklórních prvků jako např. doprovodu „dovaj“, příznavek či dudácké kvinty.

Na začátku písní používá autor velmi často sborové unisono, které se pak rozestupuje. Dvou- až tříhlasá sborová sazba využívá dále lidového zpěvu v terciích i akordického vedení hlasů včetně paralelismů. Technicky a intonačně náročnější místa pro sbor budou zcela jistě tam, kde se melodie písní láme většími intervalovými skoky (např. v písní č.3 nebo v písní č.5). Také rozsah zpěvního partu přináší zpěvákům místy nemalé obtíže. (např. v závěrečné písní č.8, která se opakovaně vrací k tónu g<sup>2</sup>).

Vyvážené a plynulé provedení díla si žádá maximální nasazení až do samotného závěru, což při jeho délce znamená nesnadný úkol i pro vyspělé dětské sbory. Náročnost nástrojového obsazení vychází z možností Symfonického orchestru tehdy ještě Československého rozhlasu, pro jehož zájezd do Francie byla skladba zkomponována, ovšem pravděpodobně tento fakt byl rozhodující i pro samotný osud skladby, která je v kontextu dětské sborové tvorby Jana Málka téměř zapomenutá. Nutno říci bohužel, protože se skladateli podařilo vytvořit skutečně reprezentativní dílo, které by jistě našlo zalíbení u zpěváků i posluchačů.

### **(Malované)\* Sny (1975)**

*pro 2 – 3hlasý dětský sbor, recitátora (nejlépe rovněž dětského, může být však i dospělý), příčnou flétnu a diaprojektor ad lib. \*\**

Dedikace: „Věnováno Jirkovskému dětskému sboru ke 30.výročí jeho vzniku“

Text: na texty Jaroslava Pacovského z knihy „Janko Gondášik a Zlatá pani“<sup>53</sup>

Ocenění: zvláštní premie v rámci XIV. roč. Jirkovské soutěže dětské sborové tvorby,  
1976

Premiéra: 6. června 1976 Praha - Dům umělců, Koncert ke Dni dětí, K. Höger  
recitátor, J. Jelínek –flétna. Pražský dětský sbor, Č. Stašek

Notový materiál: ( včetně diapozitivů ) archiv Pražského dětského sboru a  
Karlovarského dívčího sboru,  
kopie rukopisu uložena a zpřístupněna ke studijním účelům  
v archivu Českého rozhlasu

Zvuk. nahrávka: 20.2.1977 Český rozhlas, K. Höger - recitátor, J. Jelínek - flétna,  
Pražský dětský sbor, Č. Stašek  
k dispozici : HIS (MGF 0950)

Durata: 10'-11'

\* *název lze modifikovat na „Malované sny“, „Tančené sny“ nebo jen „Sny“ dle způsobu provedení*

\*\* *skladbu lze ad libitum spojit s projekcí diapozitivů ilustrací Viery Bombové z knihy J. Pacovského nebo s jednoduchou scénickou taneční akcí ( kostýmovaných) dětí a pod.*

---

<sup>52</sup> Obsazení orchestru v plném znění: 2fl (ott), 2ob, 2cl B (1flp Es), 2fg, 2cor F, trb C, trbn, arpa, archi 8-8-6-6/5/-1.

Když pořadatelé 14. ročníku Jirkovské soutěže vyhlášovali podmínky pro zvláštní prémii, motivovanou 30. výročím Jirkovského dětského sboru, netušili, že mezi zaslanými skladbami bude tak originální počín, jako ten, se kterým přišel do soutěže Jan Málek. Ačkoli byly požadavky stanoveny na kompozici skladby pro 2-3 hlasý sbor s doprovodem příčné flétny nebo houslí, Jan Málek neváhal do scénického dílka zakomponovat i recitátora a projekci diapositivů, navíc s možností provádět dílo ještě dalším způsobem, a to s jednoduchou scénickou či taneční akcí (kostýmovaných) dětí. Oproti jiným Málkovým scénickým skladbám je zde se sborem zacházeno jako s doprovodným instrumentem, který spolu s příčnou flétnou dokresluje děj a prohlubuje pocity vyvolané textem (např. atmosféru honu pomocí imitovaného zpěvu „trá tada da papa“ či nápodoba vlka za pomoci citoslovce „vrrr“ , a pod.). Nositelem pohádkově fantazijního děje je tedy vypravěč, kterého melodramaticky doplňují sbor a flétna. Nutno poznamenat, že tento fakt neubírá na intenzitě prožitku posluchačům ani zpěvákům. Snad jen pro ty nejmenší není text dostatečně pohádkový a dílo po nich vyžaduje přílišné soustředění k samotnému toku děje, ale pro ty odrostlejší může právě toto být cennou zkušeností a přípravou k náročnějším skladbám scénického provedení.

### **Školní motet (1982)**

#### **O scholaris ! – Laudo, laudas, laudat – Quo usque tandem ?**

*pro dětský nebo dívčí sbor, rozdělený na soprány a alty \* , basové sólo, sopránovou zobcovou flétnu nebo pikolu, [ příp. v závěru 2 zobcové flétny nebo pikolu s běžnou příčnou flétnou ] , triangl, loutnu [nebo kytaru], hlubší rámový bubínek a violon [nebo kontrabas]*

Dedikace: „Věnováno Čestmíru Staškovi a jeho sborům“

Text: V. Fischer a M. T. Cicero

Premiéra: 11.prosince 1982 Praha - Rudolfinum, J. Bělouš – bas, J.Nováková a

P.Jurkovič – flétny, J.Fantýš – kytara, F.Pošta –violone, Pražský dětský sbor a Dětský pěvecký sbor Čs. rozhlasu, Č. Stašek

Zvuk.nahrávka : 4.prosince 1982 Čs.rozhlas Praha - dttí

Notový materiál: kopie rukopisu uložena a zpřístupněna ke studijním účelům  
v archivu Českého rozhlasu

Durata: 3'15“

---

<sup>53</sup> Obrázky společně s textem byly otištěny v časopise Sluníčko, roč. 8, č.12, 1975.



\* lze provést též sólovými hlasy s výjimkou závěru, kde se soprán dělí a 2

Jak už sám název napovídá, hudebně parodistická hříčka Jana Málka. vychází z inspirace hlavním hudebním druhem rané vokální polyfonie. Jedná se o parodii pozdně středověkého motetu, jejíž text se možná poněkud zhlédl v žakovské opeře F. X. Brixioho „Luridi scholares“. Dvě odlišné textové roviny, jedna v sopránů a druhá v altu, symbolizují mentorujícího učitele a jeho neposlušného žáka. Zatímco soprány tlumočí rostoucí vzdor „biflujícího“ žáka, v altech zaznívají domluvy a kárné výčitky jeho učitele latiny. Pod nimi zní klidně a neústupně basové sólo, citující v latině úryvky prvního ze čtyř strhujících projevů řečníka Cicerona proti šlechtici Catilinovi. Skladba nemá vyhraněné formové schéma a jeho členění se zcela podřizuje textu. Celou hříčku pak završuje rozjařená kóda, tanečně rytmizovaná na způsob Perotinových organ v modu longa-brevis, jež mj. ironicky cituje část nápěvu studentské písně Gaudeamus igitur a ve které spor žáka s učitelem dramaticky vrcholí. Z finálního fortissima sboru přezní skomírajícím glissandem basové sólo „O tempora, o mores“ ( „Ach ty časy, ach ty mravy“ ) a jako závěrečná tečka zazní přidušený výkřik celého sboru „sic!“ ( „tak!“ )

Archaizující stylizace dílka je podpořena i výběrem nástrojů (viz výše), jež se zde ovšem neomezují na pouhé zdvojování zpěvních hlasů, jako tomu bylo kdysi. Zvláštní charakter středověké hudby zde vytvářejí také často užitá prázdná souzvuky a příkré disonance, které autor uklidní občasným užitím durového či mollového trojzvuku.

### **Tři před spaním (1974)**

*pro dětský sbor a violu*

Text: M. Florian

Části: 1. Usínání – 2. Říkanka se sedmi tečkami – 3. Bouřka na Slovácku

Ocenění: 2. cena v rámci XIII. roč. Jirkovské soutěže dětské sborové tvorby, 1975

Premiéra: 26.dubna 1975 Jirkov, Komorní dívčí sbor KP Jirkov, J. Cyrus

Notový materiál: vydavatel : Klub pracujících, Jirkov 1975 in: Sborník vítězných skladeb XIII. ročníku Jirkovské soutěže

kopie rukopisu uložena a zpřístupněna ke studijním účelům v archivu Českého rozhlasu

Zvuk. nahrávka: natočeno 10.3.1976, Čs. rozhlas Praha,

Pražský dětský sbor + I.Pazour –viola, Č.Stašek

k dispozici : HIS (MGF 0950)

Durata: 3' - 4'

Od roku 1975 se skladby Jana Málka začínají těšit stále větší pozornosti porotců Jirkovské skladatelské soutěže a téměř v každém následujícím ročníku se objevují na listině oceněných skladeb. Tento úspěch započaly v roce 1975 hned dvě skladby zaslané do soutěže. Tři před spaním a Kontrapunktů pro nejmenší, jimž oběma se podařilo v tomto ročníku umístit. Tři před spaním jsou komponovány na verše M. Floriana, jejichž atmosféru autor ještě podtrhl zhudebněním. Zejména patrné je to hned v první písničce Usínání, charakteristické svou melancholicky zasněnou náladou. Tu jí dodává zvukový charakter violy i tříhlasá sborová sazba. Poněkud hravějším a uvolněnějším dojmem působí písnička druhá, založená na imitační práci. V a cappellovém úvodu nechá autor zaznít verš v každém ze čtyř hlasů několikrát, hlasy se jakoby přelévají; později, kdy se jako imitující hlas připojí i viola, prochází verš všemi hlasy už jen jednou, což ještě zdůrazňuje dojem ozvěny. Ve třetí písničce, která je typická svou rytmickou, tempovou i dynamickou proměnlivostí, melodika sboru spolu s kontrováním violy vyvolávají představu slovácké cimbálovky.

### **Ukolébavky pro dospělé lidi (1979)**

*pro dětský sbor, sóla, flétnu a klavír*

Text: K. Milota

Části: 1. Ukolébavka pro sbormistra – 2. Ukolébavka pro železničáře – 3. Ukolébavka pro starou paní – 4. Ukolébavka pro člověka, který dnes někomu ublížil – 5. Ukolébavka pro těžce nemocného – 6. Ukolébavka pro lékaře a sestry po noční službě

Ocenění: 1.cena a zvláštní prémie v rámci XVIII. roč. Jirkovské soutěže dětské sborové tvorby, 1980

Premiéra: 19. dubna 1980 Jirkov, Dětský pěvecký sbor Čs. rozhlasu, J. Jelínek – flétna, B. Kronychová – klavír, Č. Stašek

Notový materiál: vydavatel : Klub pracujících ve spolupráci s CHF,<sup>54</sup> Jirkov 1980 in: Sborník vítězných skladeb XVIII. ročníku Jirkovské soutěže

---

<sup>54</sup> CHF (*Český hudební fond*) jeden ze šesti tzv. kulturních fondů působících v Československu od svého založení v roce 1954. Vznik a fungování těchto fondů umožňoval tehdy platný autorský zákon č. 318/93 Sb., který jejich postavení upravil tak, že 24. února 1994 bylo možné zaregistrovat Nadaci Český hudební fond, jež v plném rozsahu převzala veškerý movitý a nemovitý majetek včetně práv a povinností vyplývajících z majetkových a právních vztahů zaniklého Českého hudebního fondu. Posláním organizace je podpora rozvoje české hudební kultury, např. podpora skladatelských a interpretačních

kopie rukopisu uložena a zpřístupněna ke studijním účelům v archivu  
Českého rozhlasu

Zvuk. nahrávka: 14.5.1980 Čs. rozhlas. Dětský pěvecký sbor Čs. rozhlasu, J. Jelínek –  
flétna, B. Kronyčová – klavír, Č. Stašek

CD – „Nejmilejší písničky“ – Studio1 Českého rozhlasu Praha 7.-  
24.4 2003, Rolnička, K. Virgler (č.1, 6)

Durata: 18´

Interpretačně i posluchačsky nejnáročnější titul dětské sborové tvorby Jana Málka představuje cyklus sborů s názvem Ukolébavky pro dospělé lidi. Tradiční rituál dětem zpívaných ukolébavek parafrázovali autoři v nejvyšší možné míře a jejich pojetí zde přináší idylicky poklidnou hudbu jen občas. Dramatické, místy zvukově vypjaté ztvárnění některých ukolébavek vychází z textové předlohy, jejíž expresivita dle mého názoru přesahuje možnosti dětského vnímání a stejně tak pravděpodobně osloví spíše zkušenější a vyspělejší interprety. Sám skladatel dodává, že autoři si dali za úkol přinést dnešním dětem hudebně i myšlenkově závažné dílo, na hony vzdálené po desetiletí tradovanému infantilnímu „žvatlání“, jímž se básníci i skladatelé často podbízel předpokládanému dětskému vkusu, až trestuhodně podceňovanému. Zajímavý zvukový charakter do skladby vnáší vedle akordických paralelismů také prázdné souzvuky a náhle užitá široká rozloha u diatonických akordů. Jednoduché a zároveň výrazné motivy říkadlového typu střídají motivy méně zpěvných melodických obrátů, či rytmizovaná melodie na jednom tónu. Harmonická složka pracuje jak s dur-mollovým systémem, tak s rozšířenou tonalitou prostřednictvím zmenšených akordů, akordických paralelismů či sekundových shluků, užitých ve sborovém i instrumentálním partu. Technicky i výrazově náročná kompozice samozřejmě klade na instrumentalisty a především na zpěváky maximální nároky, takže náležité provedení si žádá její bezpečné zažití již při samotném nácviku. Úroveň každého sboru však přímo závisí na úrovni jeho sbormistra. a tak koncertní provedení a nahrávky především sborů Č.Staška a K.Virglera dokazují, že děti mohou i takto náročné dílo pochopit, oblíbit si je a správně je interpretovat. Sluší se ještě poznamenat, že text K. Míloty, jehož básnický vývoj se v 70.letech už dávno ubíral zcela jiným směrem, je zřejmě jeho poslední nostalgickou vzpomínkou na kdysi objevnou „poezii všedního dne“ z časů jeho mladých let. Důsledné „happy-endy“ jinak dramatických ukolébavek splňují i dobový požadavek co možná bezkonfliktního a

---

soutěží, vzniku a realizace nových děl, poskytování grantů, stipendií a nadačních příspěvků pro malé začínající autory atd.

pozitivního vyznění. Hudební složka toto vše beze zbytku respektuje; v partu flétny v poslední ukolébavce můžeme najít dokonce názvuky intonací charakteristických pro lehčí hudební žánry.

### **Vepřové hody aneb Potrestaná lakota aneb Opera rustica de jitrnicis (1978)**

*pro dětská sóla (S a 2A), dětský sbor, průvodce operou (chlapec nebo dívka, neobligátní mluvená role), sopránovou zobcovou flétnu, housle a kytaru*

Text: K. Milota

Části: úvod - obrazy 1 až 8(závěrečné finále)

Ocenění: zvláštní premie v rámci XVII. roč. Jirkovské soutěže dětské sborové tvorby, 1979

Premiéra: 7. dubna 1979 Jirkov, Dětský pěvecký sbor Čs. rozhlasu, Č. Stašek

Notový materiál: vydavatel : Klub pracujících ve spolupráci s ČHF, Jirkov

Zvuk. nahrávka: Čs.rozhlas studio Karlín 15.4. 1979, Pražský dětský sbor, L.Matoušek  
– zobcová fl., F. Bartík – housle, J. Tichota - kytara. Č. Stašek

Durata: 17'- 20'

Ačkoli Jan Málek s humorem rád dodává, že jeho dětské sborové skladby se scénickou akcí jsou jakousi kompenzací doposud nenapsané opery klasického formátu, naše přední sborová tělesa již několikrát odměnila tyto počiny jejich zařazením do svého repertoáru. Zejména dětská miniopera Vepřové hody si ve své době získala řadu sborů, které ji s úspěchem prováděly, a díky tomuto ohlasu byla skladba v r. 1979 dodatečně odměněna zvláštní premií Českého hudebního fondu. Podnět ke vzniku skladby dal sám libretista Karel Milota. „Opera“, přesazená na koncertní pódium, vypráví příběh o lakomém mlynáři, jehož lakota je nakonec díky vynalézavosti a důvtipu dvou dětí, Matěje (alt. sólo) a Kačky (sopr.sólo), odhalena a spravedlivě potrestána. Dílo je koncipováno do osmi obrazů, z nichž některé jsou uvedeny 2-8 taktovými introdukcemi instrumentalistů. Ty spolu s dirigentem a ostatními účinkujícími představí průvodce hned v samotném úvodu jako „orchestr“. Průvodce také během celé skladby ohlašuje jednotlivé obrazy, jež obsahují recitativy, sólová čísla a sborové ansámblы jako ve skutečné opeře. Na sbor klade autor v díle vyšší nároky, což dokládá nejen dvou až tříhlasá sazba, pohybující se v hlasovém rozsahu malého g až dvoučárkovaného fis, ale i rytmická a výrazová kontrastnost jednotlivých částí. Vedle převážně homofonního vedení sborových hlasů se tu uplatní také imitační polyfonie.

Slabičná deklamace a typická lidová melodika dodávají dílu český folklorní ráz, ( jedinou výjimkou je mollové Alla Turca v 6. obraze, provázející Matěje a Kačku převlečené za kouzelníky z Orientu ). Pravdivost a dramaticnost děje autor komicky dokresluje ve 3. obraze ( postupné crescendo celého sboru na text „ jitrnice, klobásy, jelita, pryč s tím, honem...“ ) za pomoci funkčního užití aleatoriky. Interpretace nástrojových partů předpokládá alespoň úroveň vyspělých amatérů. Z celkového pohledu na dílo je patrné, že svou náročností bude pravděpodobně přesahovat možnosti školních sborů, a proto jeho provedení odpovídá spíše výběrovým sborům s dobrou interpretační úrovní. Zajímavé postřehy k Málkově miniopeře Vepřové hody přináší rovněž publikace Cantus iuventutis<sup>55</sup> a Opera pro děti, autorem A. Burešové a I. Ašenbrennerové.<sup>56</sup>

### **Zmařená kantáta aneb Vivat musica (1981)**

*pro dětský sbor, sóla, recitaci, 2 housle, kontrabas a klavír*

Text: K. Milota

Ocenění: 1. cena v rámci XX. roč. Jirkovské soutěže dětské sborové tvorby, 1981

Premiéra: 24. dubna 1981 Jirkov, Pražský dětský sbor, Č. Stašek

Notový materiál: vydavatel : Klub pracujících, Jirkov 1981 in: Sborník vítězných skladeb XX. ročníku Jirkovské soutěže

Durata: 15´

Po úspěchu miniopery Vepřové hody se Jan Málek nechal přesvědčit k napsání další skladby poloscénického charakteru. I v tomto případě inicioval vznik skladby autor textu Karel Milota, a obě díla byla premiérována Pražským dětským sborem pod vedením Čestmíra Staška na Jirkovské skladatelské soutěži, kam byla v rozmezí dvou let zaslána. Zmařená kantáta sice nemusela oproti Vepřovým hodům na své ocenění čekat, ovšem její osud nebyl již tak příznivý jako osud miniopery. Její snad jediné provedení nevzbudilo větší zájem ani u ostatních sborů, ani nezaznamenalo takový ohlas u posluchačů, jaký oba autoři očekávali.<sup>57</sup> Bohatá textová předloha, sarkasticky parodující jak ( již v jiné souvislosti zmíněné ) banální prostoduché výtvoř,

---

<sup>55</sup> Viz pozn. č. 16.

<sup>56</sup> AŠENBRENEROVÁ, I. *Opera pro děti*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2004. 136 s. ISBN 80-7044-570-X

<sup>57</sup> Ovšem zcela paradoxně byla snad jako jediná významnější Málkova skladba pro dětský sbor provedena v zahraničí, a to na doporučení prof. Uherka 28.3. 1987 v Barceloně tamějším sborem El Reguitzell, pro nějž byl za tím účelem pořízen španělský nebo dokonce katalánský překlad.



podceňující dětský vkus, tak konformně optimistické pochodové intonace pionýrských písní. i pro děti nevhodné stylizace v duchu „Nové hudby“, je postavena na jednoduchém, leč originálním nápadu: “Sbormistr ztratí sbírku not v krabici od vysokých bot“, načež sbor po rozezpívání řeší, co dál. Poprosí skladatele Nimru, aby složil pro blížící se koncert kantátu. Jakmile sbor předvede skladateli své umění, pustí se všichni společně do práce, jejímž výsledkem je avantgardně se tvářící hudební nesmysl. Celá situace se vyřeší na poslední chvíli, kdy je nalezena ztracená partitura a kantáta může být zakončena slavnostním Finálem, oslavujícím hudbu a muzikanty. Scénická akce si žádá nejen zapojení členů sboru, ale také instrumentalistů a sbormistra. Potřeba jsou též rekvizity, jako krabice od bot a hlavně maketa panáka, která symbolizuje postavu Skladatele. Sám Čestmír Stašek, který skladbu se svým sborem premiéroval, podotknul, že si při jejím nácvičku užili mnoho legrace, i když také on předpokládal větší ohlas posluchačů i sbormistrů. Jan Málek spatřuje hned několik příčin tohoto neúspěchu, : *„Jestliže Kantáta přesto „nezabrala“, má to hned několik důvodů: Její hudební složka klade na interprety extrémně vysoké nároky, především na dětské zpěváky, ale i na instrumentalisty. Provedení je tak pro většinu dětských sborů nereálné a asi by bylo i nad dirigentské možnosti leckterých sbormistrů, nemluvě už o jejich případné nechuti zúčastnit se sami herecké akce, nebo dokonce o jejich výhradách k ideovému zaměření skladby, zesměšňující leccos z toho, na co si za léta zvykli a co mají rádi. Skladba tedy u našich dětských sborových těles nezdомácněla a bohužel se tak už zřejmě nestane; možná i proto, že problematika, kterou se zabývá, už dnes není žhavě aktuální. Nejspíše by snad mohlo přežít závěrečné tříhlasé Finále, jež lze provádět samostatně a dokonce jen s klavírem.“*

### **Život je pes (1995)**

*píseň pro sbor starších dětí a klavír*

Text: na verše E. Frynty

Premiéra: 20. dubna 1982 Praha, Letenská vonička, Pueri Gaudentes, Z. Součková

Notový materiál: archiv autora

Zvuk. nahrávka: CD – „Rolnička 2000“, Studio Martínek Praha 5 13.-14.6. 2000,

Rolnička hlavní sbor A, Ondřej Konopa – klavír, K. Virgler

Durata: 1'30“

O tom, že „život je pes“, vypráví s trochou nadsázky tato jednoduchá dvouhlasá písnička s většinou příznávkovým klavírním doprovodem. Jestliže je trocha nadsázky skryta ve verších E. Frynty, nesmí chybět ani v jejich zhudebnění Janem Málkem. Ten pro zpestření střední pasáže ocitoval notoricky známé osudové téma z 1.věty Beethovenovy 5. symfonie.

## ZÁVĚR

V období druhé poloviny 20. století zaznamenal český sborový zpěv velký rozkvět a s ním spojený markantnější zájem z řad skladatelů, kteří se neubránili narůstajícímu vlivu tohoto žánru a postupem času mu věnovali nejedno ze svých děl. Velký vliv na tento fakt měl bezesporu v sedmdesátých letech vznik nejrůznějších skladatelských či interpretačních soutěží, které plnou měrou reflektovaly potřeby sbormistrů i tehdejšího sborového zpěvu, a nelze se tak divit, že sebou přinesly do sborového repertoáru nepřeberné množství jak kvalitních, tak i méně cenných děl.<sup>58</sup> Řada těchto skladeb prokázala, že jejich autoři dětskému zpěvu rozumějí, vědí, čím dětského zpěváka zaujmout a jak ho vtáhnout do světa vlastní hudební poezie, o kterou se ve svých kompozicích chtěli s dětmi podělit. Mezi autory, kteří do dětské duše promlouvají jednoduchým, srozumitelným, avšak nápaditým a hudebně bohatým jazykem, můžeme bez naprostého zaváhání přiřadit i skladatele Jana Málka, který do povědomí sborové veřejnosti vstoupil právě díky opakujícím se úspěchům v Jirkovské skladatelské soutěži, kam od roku 1971 téměř pravidelně zasílal své práce.

Od té doby čítá jeho tvorba pro děti bezmála třicet skladeb, z nichž téměř všechny jsou komponovány s jedním a více nástroji a jen ojediněle se v nich setkáme se sbory a capella. Zajímavé nástrojové kombinace zdobí nejen Málkovu orchestrální či komorní tvorbu, ale účelně jich autor využívá i ve spojení s dětským sborovým zpěvem, přičemž v pásmech lidových písní se autor nezříká ani využití bohatého zvuku komorního orchestru.

Z hlediska interpretace zahrnuje Málkova dětská sborová tvorba kompozice odpovídající svou náročností jak těm nejmladším, tedy dětem předškolního a mladšího školního věku, tak i skladby pro sbory průměrně vyspělé až vyzrálé s dobrou interpretační úrovní.

Dětského posluchače ani interpreta nepodceňuje J. Málek nejen co do hudebního zpracování, ale ani co do výběru vhodného textu, který právě zde musí splňovat autorovy nevyšší požadavky. Dětského interpreta si skladatel Jan Málek váží stejně tak jako interpreta dospělého a jeho citlivý přístup k tomuto žánru mu nedovoluje podbízet se lacinými prostředky. Téměř polovina Málkových sborů pro děti je komponována na lidové texty; v nichž převážnou část tvoří stylizované úpravy lidových písní, o něco

málo více pak skladby na verše dětských autorů, i když i zde se místy projevuje síla vlivu folklorních tendencí. Za zvláštní zmínku stojí zcela jistě kompozice, které rozšířily a posunuly oblast dětské sborové tvorby v hudebně – dramatickém žánru, k nimž ve 20. století patří i Málkovy sbory se scénickým zaměřením. Právě v této oblasti autor nejčastěji účelně propojuje tradiční kompozici s některými novodobými skladebnými postupy. Za typické prvky harmonického průběhu v Málkových dětských sborech můžeme označit tonalitu, pracující jednoduchým a zajímavým způsobem nejen s prostředky dur- mollového systému, ale především s modalitou. V melodicko harmonické rovině můžeme vyzorovat i parciální užití intervalových disonancí, hojně využití akordických paralelismů, a směrem k soudobější stylizaci pak též funkční užití aleatoriky a bitonalit. Nad ryze polyfonními skladbami převládají v dětské sborové tvorbě Jana Málka skladby s homofonní fakturou, i když v rámci jí samotné autor pracuje spíše horizontálně než s akordy a výrazná melodika se tak stává jedním z nejdůležitějších jejích rysů. Zvukové bohatství skladeb je ponejvíce založeno právě na propojení jednotlivých melodických vrstev, které jsou mnohdy samy o sobě velmi prosté a jednoduché. V motivické práci se často uplatňuje rozšiřování, transpozice či imitace původního motivku, jímž je často melodie říkadlového typu. V hlasovém rozsahu písní jsou vždy plně respektovány možnosti dětského zpěvu s ohledem na vyspělost interpretů. Forma skladeb pak většinou vychází z textu, s kterým autor v zájmu přirozeného hudebního sdělení pracuje volněji, i když jeho zásahy jsou zpravidla jen minimální.

Originalita a pestrost Málkovy dětské sborové tvorby je tak široká, že je jen s podivem, proč jí tak málo sbormistrů věnuje pozornost. Je sice pravda, že Málkovy skladby mnohdy značně vybočují z rámce obecného vkusu, nicméně právě jejich ojedinelost, ve které se zároveň pojí krása a umělecká hodnota, by do současného repertoáru dětských sborů mohla vnést „závan čerstvého vzduchu“, jehož síle a svěžesti by podlehl ne jeden interpret či dětský i dospělý posluchač.

---

<sup>58</sup> Sama autorka knihy *Cantus Iuventutis* (BUREŠOVÁ 2002, s.23) ve své knize uvádí : „ Jen na Jirkovské soutěži zaznělo v sedmdesátých letech 126 nových oceněných skladeb od 40 autorů, v Olomouci to bylo víc než 40 premiér od 18 autorů.“

## SUMMARY

Jan Málek has been a significant representative of the Czech contemporary music since 1970s. His genre varied compositions cover nearly all big instrumental forms, all kinds of chamber music forms and vocal music is also very amply represented. In 1970s the composer became one of the pioneers of electro-acoustic compositions and he wrote number of electro-acoustic works. Besides composing, Jan Málek has been working as a dramaturgist and a recording director in the radio broadcasting.

The main aim of this diploma thesis was to cover and characterize Jan Málek's compositions for children choirs. In the formal analysis of three chosen compositions I tried to approach Málek's handwriting closer. Certain common features and elements emerged from the analysis that can be considered as the typical attributes of Málek's compositions for children choirs together with other typical attributes. In the following chapter all Málek's compositions for children choirs are generally characterized. This chapter also offers full and tabular list of these works.

Málek's genre varied work for children numbers nearly thirty compositions with varied cast and for all age categories as well as various levels of arduousness. Many of these compositions have already reached their positions in the repertoire of children choirs. Despite indisputable artistic value of the other Málek's works for children choirs, they remain unknown to overwhelming part of the audience and to interpreters themselves.



## POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

### Prameny

- Rozhovor s Janem Málkem pořizený v květnu 2005.
- Rozhovor s Janem Málkem pořizený v září 2005.
- MÁLEK, J. *Cantica Davidis*. (tisk, 2003).
- MÁLEK, J. *Červená Karkulka*. (kopie rukopisu, 1986).
- MÁLEK, J. *Čtyři jihočeské lidové písně*. (kopie rukopisu, 1982).
- MÁLEK, J. *Čtyři o zvířátkách*. (kopie rukopisu, 1971).
- MÁLEK, J. *Ejhle, co to v Betlémě*. (rukopis, 1986)
- MÁLEK, J. *Ešče si zazpívám*. (kopie rukopisu, 1989)
- MÁLEK, J. *Hádanky*. (kopie rukopisu, 1983).
- MÁLEK, J. *Jarní popěvky*. (kopie rukopisu, 1975)
- MÁLEK, J. *Kočičí písničky*. (kopie rukopisu, 1986)
- MÁLEK, J. *Kontrapunky pro nejmenší*. (kopie rukopisu, 1974)
- MÁLEK, J. *Královničky*. (kopie rukopisu, 1976)
- MÁLEK, J. *Krkonošské koledy*. (tisk, 2003)
- MÁLEK, J. *Kvítí milodějně.IV*. (rukopis, 1973)
- MÁLEK, J. *Pět podzimních písniček*. (kopie rukopisu, 1984)
- MÁLEK, J. *Písničky a říkadla*. (kopie rukopisu, 1984)
- MÁLEK, J. *Plzeňská věž*. (kopie rukopisu, 1987)
- MÁLEK, J. *Rozpočítadla*. (kopie rukopisu, 1984)
- MÁLEK, J. *Selské písničky z Moravy*. (kopie rukopisu, 1985)
- MÁLEK, J. *(Malované) Sny*. (kopie rukopisu, 1975)
- MÁLEK, J. *Šest písniček z Plzeňska*. (rukopis, 1987)
- MÁLEK, J. *Školní motet*. (kopie rukopisu, 1982)
- MÁLEK, J. *Ta Zlukovská náves*. In: Zpěvník přátelství. Svátky písní Olomouc, 1986.
- MÁLEK, J. *Tři před spaním*. In: Vítězné skladby XIII. ročníku Jirkovské soutěže dětské sborové tvorby. Jirkov: Klub pracujících v Jirkově, 1974.
- MÁLEK, J. *Ukolébavky pro dospělé lidi*. In: Vítězné skladby XVIII. ročníku Jirkovské soutěže dětské sborové tvorby. Jirkov: Klub pracujících v Jirkově, 1979.

- MÁLEK, J. *Zmařená kantáta*. In: Vítězné skladby XX. ročníku Jirkovské soutěže dětské sborové tvorby. Jirkov: Klub pracujících v Jirkově, 1981.
- MÁLEK, J. *Život je pes*. (opis , 1995)

### Literatura

- Archiv Českého rozhlasu [online]. Praha:  
Dostupný z WWW:<<http://www.rozhlas.cz/archivy/profil/zprava/243101>>.
- AŠENBRENEROVÁ, I. *Opera pro děti*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2004. 136 s. ISBN 80-7044-570-X.
- BOKŮVKOVÁ, V. Z čeho roste skladatel. *Opus musicum*: hudební revue, 1988. s. 11-14. ISSN 00862-8505.
- BUREŠOVÁ, A. *Cantus iuventutis*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 139 s. ISBN 80-244-0437-0.
- ČERNÍK, J. *Česká píseň lidová*. Praha: Melantrich, 1938. 15 s.
- ČERNUŠÁK, G. ŠTĚDRŇ, B. NOVÁČEK, Z. *Československý hudební slovník osob a institucí I*. Praha. 1963
- Československý hudební slovník osob a institucí. Praha: Státní hudební vydavatelství, n.p., 1965.
- ERBEN, K. J. *Prostonárodní české písně a říkadla 1*. 1. vyd. Praha: Panton, 1984. (3sv. s. 89–90).
- FUKAČ, J.a kol. *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997. s. 890-891. ISBN 80-7058-462-9.
- HAVLÍK, J. Novinky na hudební středě. *Hudební rozhledy*: měsíčník pro hudební kulturu, 1987, roč. 40, č. 5, s. 203-204. ISSN 0018-6996
- KOFROŇ, J. *Učebnice harmonie*. 9. vyd. Praha: Bärenreiter editio Supraphon, 1996. 195 s. ISBN 80-7058-348-7.
- KOLÁŘ, J. Co nového ve skladatelských dílnách. Jan Málek. *Cantus*: čtvrtletník pro sborové umění, 1995, č. 2, s. 36-39. ISSN 1210-7956.
- KOLEKTIV AUT. *Čeští skladatelé současnosti*. Praha: Panton. 1985.
- KOUBA, J. *ABC hudebních slohů*: od raného středověku k W.A. Mozartovi. Praha: Supraphon, 1988. 253 s.
- KOVAŘÍK, V. *Sborový zpěv na střední pedagogické škole*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. 554 s.

## **Příloha č. 1 – Přehled Málkovy tvorby<sup>1</sup>**

### **Orchestrální díla**

Pochod spojařů <i>pro dechový orchestr</i>	1963
7 studií pro dechové a bicí nástroje	1964
Finále pro velký dechový orchestr	1965
Concerto grosso pro symfonický orchestr symetrického rozesazení	1970
Tři stadia <i>pro symfonický orchestr a dva stereofonní magnetofony</i>	1972
Divertimento pro smyčce " Paví pero "	1979
Symfonie č.1 " Sinfonia su una cantilena " <i>symfonie na lidovou baladu z Moravy</i>	1981
Symfonie č.2 <i>pro komorní orchestr</i>	1987
Divertimento č.2 " Quasi concertante "	1988
Symfonie č.3 "Sinfonia III. per B."	2002

### **Koncerty**

Koncert pro dudy, smyčce tympány a bicí	1976
Koncert pro klavír a komorní orchestr " Dva grafické znaky "	1982

### **Komorní soubory**

#### **Dueta**

Suita pro klarinet a klavír (studentská práce)	1963
Sonáta pro housle a klavír " Per la giovinezza "	1975
Tanec pro dvoje housle	1978
Sette canzoni galanti <i>sólové dueto pro dvě violllonceli</i>	1979
O Rossa bella pro dvě violy ("Glosy k chansonu Johna Dunstabla")	1980
Noční rozhovor pro 2 sólové housle	1985
Variace pro violu a cembalo	1987
Konifery <i>7 preludií pro čtyřruční klavír</i>	2005

#### **Tria**

Echa <i>pro flétnu, kytaru a marimbu</i>	1983
Fiammeette scure <i>pro violu, violoncello a kontrabas</i>	1989
Terrier suite <i>komorní skladba pro hoboje, violll., pianoforte</i>	2000
Zimní slunovrat <i>komorní skladba pro klarinet, flétna a klavír</i>	1996

---

<sup>1</sup> Přehled Málkovy tvorby je uspořádán dle druhů a žánrů, přičemž v rámci nich samotných jsou skladby řazeny chronologicky.

Pardon, Maestro <i>komorní hříčka inspirovaná sonátou W. A. Mozarta pro trio basetových rohů</i>	2001
<b>Kvartety</b>	
Toccata a quattro <i>pro fl, viola, violl, klavír</i>	1964
Smyčcový kvartet č.1 " Hallgató és táncnóta "	1966
Smyčcový kvartet č.2	1976
<b>Kvintety</b>	
Entráta <i>komorní skladeb pro sedm fléten</i>	1977
Roční doby <i>čtyřdílný cyklus dechových kvintetů</i> : "Jarní"	1980
"Letní"	1982
"Podzimní"	1984
"Zimní"	1985
Balletti " Variace na školní motet " <i>suita pro dechové kvinteto</i>	1983
Quando io sarchiava 'l lino (Když jsem plela len) <i>komorní skladba na téma známé lidové písně pro pět violoncel</i>	1995
<b>Jiné soubory</b>	
Studentský pochod <i>pro dechový orchestr (studentská práce)</i>	1963
Suita pro orchestr	1963
Píseň a tanec z jižních Čech - <i>folklórní studie vyrobená v elektroak. lab.</i>	1975
Sinfonia detta " Il Fenice " <i>jednovětá komorní skladba pro šest dřevěných dechových nástrojů</i>	1976
Pištecké variace <i>zpracování lidové písně pro komorní soubor fl., harfa, archi a bonga</i>	1977
Studentské fanfáry <i>suita pro dechový orchestr a tympány</i>	1979
Šest listů Elině Makropulos <i>inspirované dílem K.Čapka pro zpěv a instrumentální skupinu</i>	1979
Dudácké svatební <i>suita zpracování lidových písní</i>	1983
Tance z Polabí I., II., III. <i>zpracování lidových tanců</i>	1989
Tance z Rychnovska I., II., III. <i>zpracování lidových tanců</i>	1990
Pastorale E Danza sopra G-A-B... <i>pro hoboj a smyčcový kvintet</i>	1996
Ad Astra „Pocta Mistru Kabeláčovi“ - <i>skladba na téma z jeho 4. symf. pro smyčce, 3 trb, 3trbn, tp a zvony</i>	2006

### **Elektronická - elektroakustická tvorba**

Invence č.1 " Horor Alenae "	1969
Koláž č.2 " Notturmo "	1969
Tři stadia ( <i>pouze studiově</i> ) pro orchestr a dva stereofoní magnetofony	1972
Invence č. 3 " Dudácká " <i>elektron. zpracování folklorní studie ze zvuku jediných sólových dud</i>	1974
Koláž č.3 " Pastorale Interrotta "	1995

### **Hudba scénická, filmová a hudba k literárním dílům**

Advent "Nastal nám zimní čas" <i>hudba k první polovině celovečerního vánočního programu českého státního souboru písní a tanců</i>	1975
Zdoroslaviček - <i>průvodce knihou F. Kadlinského, vytvořený jako aranžmá barokní hudby ke čtyřem velikonočním pořadům,</i>	1992
I.díl "Přístup k této knížce + O narození Páně" <i>pro sm.sb., sóla S, A, T, B, ob, fg., organo, violini I.+II., violoncelli, cbasso, recitátoři</i>	1992
II.díl "Obraz lidského života" <i>sóla T, Bar, B, 2 ob, fg, org, archi 33211 a recitátoři</i>	1993
III.díl "Nevěsta Ježíšova" <i>pro sbor S A, sóla S, A, 3 fl. Dolci, triangolo, archi 33021, organo, recitátoři muž a žena</i>	1994
IV.díl "O zármutku Kristovém na hoře Olivetské" <i>pro sm.sb., sóla S, A, T, B, 2ob, fg, archi 33211, organo, recitátoři muž I.+II. a žena</i>	1994

### **Instruktivní skladbičky**

Miniherbář <i>deset skladbiček pro 1 - 3 zobcové flétny, kytaru a bicí nástroje</i>	1975
Abeceda <i>instruktivní cyklus 20 skladbiček pro 2-3 zobcové flétny</i>	1979
14 českých a moravských lidových písní <i>v úpravě pro sopr. event. alt.zobcovou flétnu a zpěv</i>	1988

### **Vokální díla**

#### **Kantáty**

Ex libro psalmodum <i>malá kantáta na latin. text 144 žalmu pro sólo A , flauti a arpa</i>	1967
Balada <i>malá kantáta na lidovou píseň z Erbenovy sbírky pro smíšený sbor, vok. a recit. sóla, violu, basovou zobcovou flétnu a 4 bicí</i>	1971
Omaggio a Divino Martello di Michellangniolo ( <i>Pocta kladivu Michelangelovu</i> ) <i>pro pětihlasý mužský sbor, 5trb, 5trbn, 5tp a 5tamamů</i>	1975



- Mocnější než smrt *komorní kantáta na verše "Písně písní" v překladu S. Segerta a J. Seiferta pro Ms sólo, cl. B, vla, pf* 1980
- Anička husarka *malá kantáta na lidovou poezii pro komorní ženský sbor, klavír a smyčce* 1981
- Zmařená kantáta aneb Vivat musica *malá dětská kantáta na text K. Miloty pro dětský sbor, recitaci a 3 nástroje* 1981
- Vyletěl sokol *balada pro Br, fl, ob, violl. a klavír na slova a nápěvy lidových písní* 1985
- Z knihy Izajášovy *komorní kantáta pro 4 sólové hlasy S, A, T, B, komor. sbor ad lib., 11 - 12 instrumentů : 2 flauti /ott., ob, cl B, fg [ camb. 3 fld, batteria, ar ] vn I+II, vla, violl, ob* 1992
- Mše**
- Missa Brevissima Bechiniensis *pro sóla ad lib. (Credo - Br, Benedictus - S, A), a organo* 1994
- Requiem super L'homme armé (Mrtvým všech válek končícího tisíciletí a zároveň věnováno smutnému výročí II. světové války) *na latinský liturgický text pro sóla, smíšený sbor a orchestr* 1998
- Smíšené sbory**
- Nevěrná *dva madrigaly na slova J. Wolкера a cappella* 1960,1969
- Kvítí milodějně II. *šest sborů na slova lidové poezie a cappella* 1964
- Dva madrigaly na básně Jana Nerudy a cappella 1965
- Dva madrigaly na básně Lawrence Ferlinghettiho a cappella 1965
- O soave mia *pro sm.sb. a housle* 1968
- Sei Sonetti della " Vita Nuova " di Dante (Šest sonetů z Dantova " Nového života ") *a cappella s recitací ad lib.* 1974
- Hlas noci *tři sbory na verše českých básníků a cappella* 1983
- Quella Pace solo *na text F. Petrarce pro komorní sm.sb. a violu* 1988
- Jarmark v Kocourkově (Skutečnosti nepodobná hra se zpěvy) *lakt. opera pro mládež komponována pro sm.sb., sóla ve sboru, němé role + chitt, fl / ott / cl B, trb B, batteria 2 hráči, vn I+ II, vla, cb [ lze zredukovat, zamýšleno pro učňovské nebo gymnaziální soubory ]* 1989
- Motetus 1991 *na texty římských klasiků a anonymů pro sm.sb., 1 bicí nástroj (kyvadlo času)* 1991

- Tři písně o narození Páně *cyklus sborových písní na text F. Kandlinského pro SATB a sóla* 1992
- Trojzvuk *cyklus tří sborůna básně Hanuše Bonna († 1941) a capella* 1995
- Z českých erbů (Amor et labor) *pět meditací na erbovní hesla českých šlechticů pro sm.sb. a cappella* 1999

### Úpravy lidových písní pro smíšený sbor

- Čí sú to koničky *cyklus lid. písní z Čech a Moravy pro sm.sb., housle a tamburinu* 1977
- Jihočeské svatební *zpracování devíti lidových písní pro sm.sb. sóla S, 'A, T, B, fl, ob, 2 cl B, trb B, cor F, ar, batteria* 1982
- Čtyři svatební písně z Berounska *pro sbor SATB, Br sólo, 3 fl. 2 chitt, batteria* 1977
- Tři české vánoční koledy na lidový text a cappella 1986

### Mužské sbory

- Cantus Potatorum (*Dopijem a půjdem*) *skladba na text neznámého autora pro mužský sbor - hluboké hlasy, sólo T, 8 žestů a 4tp* 1967
- Zrození slova *tři sbory na slova makedonských básníků XX. století a cappella* 1979
- Zbojnické *tři písně na slova moravské lidové poezie pro dva mužské sbory a 2 trb* 1980
- Praze na text J. Hory "*Verše o Praze*" a cappella 1989
- Col foco *jednověttá skladba na italský text Michelangelových sonetů a cappella* 1991

### Ženské sbory

- Svítáníčka *tři písně na slova staročeské milostné poezie pro ženský sbor, Br sólo, 3 zobcové flétny, violu, bicí nástroje* 1972
- Tužení *7 rozhovorů pro S, 'A a sólové housle na slova i nápěvy moravských lidových písní* 1984
- Uvnitř *cyklus sborů na verše M. Holuba pro malý ženský sbor a Br sólo* 1985
- Všemi stupni *cyklus sborů na verše M. Holuba a cappella* 1985
- Dej Pán Bůh dobrý den veselý *7 moravských koled na lidové texty ze Sušilovy sbírky*

### Dívčí sbory

- Kvítí milodějně III. *sborový cyklus na slova moravské lidové poezie pro dívčí sbor a malý instrum. soubor (zvladatelné pro vyspělý dětský sbor)* 1973
- Kvítí milodějně IV. *sborový cyklus na slova moravské lidové poezie pro dva dívčí hlasy nebo dvouhlasý sbor a klavír (zvladatelné pro mírně pokročilé dětské sbory)* 1984
- Hra s jesličkami *vánoční suita na lidový text z Erbenovy sbírky pro dvouhlasý dívčí nebo ženský sbor S.A, sólo T, Br, B, 2ob, 2cor, cemb, archi* 1986

Amor Vincit Omnia cyklus sborů pro dívčí / ženský / čtyřhlas s flétnou na citáty dvou latin. klasiků (věnováno Karlovarskému dívčímu sboru) 1994

### Úpravy lidových písní pro dívčí sbor

Kominické písničky blok tří lidových písní pro dívčí sbor, mollový B a instrumentální soubor 1967

Mládenci je lehce pro dívčí tříhlas, Br sólo, fl, ob, cimb, archi č.1, batterria 1978

Ta Zlukovská náves pro čtyřhl. dívčí sbor (S I+II, A I+II) 1983

Pět moravských lidových písní v úpravě pro dva dívčí hlasy S, A nebo malý sbor, 3 kytary a bicí nástroje ad libit. 1987

Pět písniček z Karlovarska pro dívčí sbor, fl, ar, vn, vla 1987

### Dětské sbory <sup>III</sup>

Sedm slovenských národních písní pro dětský sbor se třemi sóly a komorní orchestr 1969

Řikánky pro dětský sbor 4 říkanky na slova Petra Hollera pro dětský sbor a komorní orchestr 1970

Čtyři o zvířátkách (cyklus) jednohlasé písničky s doprovodem klavíru 1971

Kontrapunky pro nejmenší dvou -až tříhlasé dětské sbory s doprovodem flétny, sopr. (tenor.) zobc.fl / případně příčná fl. nebo housle/ a hráče bicích nástrojů 1974

Tři před spaním pro tři -až čtyřhlasý sbor s doprovodem violy 1974

Jarní popěvky jedno -až tříhlasé sbory s doprovodem houslí 1975

(Malované) Sny variabilní skladbička pro dvou -až tříhlasý sbor, recitátora a příčnou fl., doplněnou jednoduchou scénickou či taneční akcí ad libit. a projekcí diapozitivů 1975

Královničky cyklus lidových písní pro tříhlasý dětský nebo dívčí sbor ( /1/2-3hl.), klarinet B, housle, klavír 1976

Ovčácké písničky zpracování lidových písní s užitím elektronických úprav pro dětský sbor a capella a zvuková laboratoř 1977

Vepřové hody aneb potrestaná lakota aneb Opera rustica de jitrnicis dětská "miniopera" pro dětský sbor a sóla, průvodce operou a malý instrumentální soubor 1978

Ukolébavky pro dospělé lidi pro dětský sbor (dělený 3-4hlas), flétnu a piano 1979

Zmařená kantáta pro dětský sbor (3hl.), sóla, recitaci a tři nástroje 1981

- Školní motet pro *dvouhlasý sbor, basové sólo, sopr.zobc.fl. /nebo piccola, příp. v závěru 2 zobc.fl, nebo piccola s běžnou příč. fl/, triangl, loutna/nebo kytara/, hlubší rámový bubínek, a violone/kontrabas/* 1982
- Čtyři jihočeské lidové písně pro *dívčí nebo dětský sbor (3-4hlas.)*, housle a jeden bicí *triangl v č.1,4 ; tamburína v č.3)* 1982
- Hádanky 4 *dětské sbory různé vyspělosti na vlastní text, dvě sopr.zobc.fl., dřívka, tamburina, triangl, rámový bubínek hlubší, čtyři rolničky* 1983
- Pět podzimních písniček pro *jednohlasý sbor, příčná fl., harfa a 1 bicí* 1984
- Písničky a říkadla pro *jedno -až dvouhlasý sbor, sopr. zobc. fl. a dětské bicí nástroje* 1984
- Rozpočítadla *cyklus sborů attacca pro jedno až dvouhlasý sbor a sólové housle* 1984
- Selské písničky z Moravy *zpracování lidových písní ze Sušilovy sbírky pro dětský sbor (S I, II+ A I,II) a komorní orchestr* 1985
- Červená Karkulka pro *dvouhlasý sbor, basové sólo, 2 housle, kytara a kontrabas* 1986
- Ejhle, co to v Betlémě *úprava české lidové koledy pro dvouhlasý dětský sbor, 2ob, 2 cor., archi* 1986
- Kočí písničky 4 *skladbičky pro dětský sbor /3-7 leté děti/, rozdělený ve 3. a 4. písničky na levou a pravou polovinu; triangl, dřívka, tamburina, hlubší rámový bubínek, alt.zobc.fl., metalofon a kytara* 1986
- Plzeňská věž *cyklus 6 sborových úprav na lidový text pro tříhlasý sbor a jednoho hráče různých nástrojů ad libit. (triangl, sopr.zobc.fl, dřívka)* 1987
- 14 čes.a mor.lidov.písní v *úpravě pro sopr. event. alt zobc fl., zpěv, kytaru, housle, triangl, rámový bubínek ad libit.* 1988
- Ešče si zazpívám *sbírka úprav lidových písní z Čech a Moravy pro školní pěvecké sbory (2-/3/hl.) s doprovodem flétny (sopr., alt.) a kytary, nebo s doprovodem klavíru [lze použít i příčnou fl., jež pak hraje party altové zobcové beze změny a sopránové zobcové o oktávu výš]* 1989
- Život je pes *píseň pro dvouhlasý sbor a klavír* 1995
- Cantica Davidis pro *dva tříhlasé sbory a cappella* 2003
- Krkonošské koledy *zpracování pásma českých koled pro dětský sbor s malými bicími, 2 dětská sóla, varhánky /positiv či kvalitní elektroakustická náhrada/, 2 housle, viola a kontrabas /violoncello/* 2003

## Příloha č. 2 – Zkratky a vysvětlivky

<b>A</b> (contralto)	alt
<b>Archi</b>	smyčce
<b>ad lib</b>	ad libitum libovolně
<b>ar</b> (arpa)	harfa
<b>batt</b> (batteria)	souprava
<b>B</b> (basso)	bas
<b>Br</b> (baritono)	baryton
<b>camb.</b> (cambio)	výměna
<b>cb</b> (contrabbasso)	kontrabas
<b>cemb</b> (cembalo)	cembalo
<b>cimb</b> (cimbalom)	cimbál
<b>chitt.</b> (chitarra)	kytara
<b>cl</b> (clarinetto)	klarinet
<b>cl B</b> (clarinetto basso)	basklarinet
<b>cor</b> (corno)	lesní roh
<b>fg</b> (fagotto)	fagot
<b>fl</b> (flauto)	flétna
<b>fld</b> (flauto dolce)	zobcová flétna
<b>Flp</b> (flauto piccolo)	píkola
<b>chit</b> (chitarra)	kytara
<b>Ms</b> (mezzosoprano)	mezzosoprán
<b>ott</b> (ottava)	oktáva
<b>ob</b> (oboe)	hoboj
<b>org</b> (organo)	varhany
<b>pf</b> (pianoforte)	klavír
<b>rec</b> (recitatore)	recitátor
<b>S</b> (soprano)	soprán
<b>T</b> (tenore)	tenor
<b>tb</b> (tuba)	tuba
<b>tp</b> (timpani)	tympány
<b>trb</b> (tromba)	trubka
<b>trbn</b> (trombone)	pozoun



<b>trgl</b> (triangolo)	triangl
<b>vcl</b> (violoncello)	violoncello
<b>vla</b> (viola)	viola
<b>vno</b> (violino)	housle

**Příloha č. 3 – Partitura skladby Čtyři o zvířátkách**

305/5 je



**ČESTMÍR STÁŠEK**  
Kerandlcova 1180  
100 00 Praha 4 - Krč

Vítězna skladby X. jubilejního  
ročníku Jirkovské soutěže  
dětské sborové tvorby 1972.

JAN MALEK  
**ČTYŘI O ZVÍŘÁTKÁCH**  
3. cena kategorie A

FRANTIŠEK SAUER  
**VÝBĚR Z CYKLU „JARO JE TU“**  
3. cena kategorie A

Vydal Klub pracovičích v Jirkově jako  
informační materiál pro vnitřní  
potřebu dětských pěveckých sborů.

Jan MALEK:

## 4 O ZVÍŘÁTKÁCH

pro dětský sbor a klavír  
na slova M. Floriana, V. Provazníkové a J. Pištory

Skladba získala 3. cenu v kategorii A X. ročníku  
Jirkovské soutěže dětské sborové tvorby 1972.

# 1. BĚŽÍ JELEN K NÁROŽÍ.

(M. FLORIÁN)

Allegro 1/4 = 76.

BĚ-ží je-len

k ná-ro-ží a chce s-hodit ps-ro-ží, chce je s-hodit

v městě Mní-šku

Se pry si tu c - lo - si

svo-je zlaté ps- ro - si na vy- ber- si

vkladní kni - sku



# PTAČÍ ŽIVOBYTÍ.

(M. FLORIAN)

Andante . 95

sempre 3

Cupitá k nám vrabeček, chtěl by s-poni

drobeček. Holuó nechce přijít střáda, střáda do volátka.  
zkrátka,

3. tempo

poco rit.    2 tempo

a na ne-bi v-la-š-tovi-š-ka u-zo-bá-vá se sluní-čka.  
 largamente

ritardando

ml-sá je, ta dar-e-ba všu-cky jen tak baz chleba.

# CHYTRÁ ŽÁBA.

(V. PROVAZNÍKOVÁ)

Andante No. 96

*mf*  
Žá - ba rá - kosem šimrá čápa pod  
nosem

*mp*  
Red. sempre

This system contains the first vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes the lyrics 'Žá - ba rá - kosem šimrá čápa pod nose'. The piano accompaniment is marked mezzo-piano (*mp*) and includes the instruction 'Red. sempre'.

This system shows the piano accompaniment for the second system of the piece, continuing the musical texture established in the first system.

*mp* *mf*  
šimry, po peří, copak chtě:  
šimry bys k večeri ?

*mp*  
Red. sempre

- 3 -

This system contains the third vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section. The lyrics are 'šimry, po peří, copak chtě: šimry bys k večeri ?'. The piano accompaniment is marked mezzo-piano (*mp*) and includes the instruction 'Red. sempre'. The system concludes with a page number '- 3 -'.

17 *allegro*

simry pod bradou, simry  
simry simry

*f* *f*

*f* *f*

19 20 21

simry pod bradou, simry pod bradou, simry  
simry simry

*f* *f* *f*

*f* *f* *f*

22 *meno e poco ritardando*

jdi spat s dobrou  
nhladou!

*f* *f* *f*

*f* *f* *f* *f* *f*

# JEDNA Z MOTOLA.

(J. PIŠTORA)

Opus 1. 158-30

Jezdil motýl po Mo-to-le na motýla

Red Red Red

mo-to-ko-le. Za-čkal si křídýlka, do-ma bu-de na-dílka.

Red Red Red Red Red Red Red Red

- 7 -



17

Mo-tý-lo-vi srovná prali, a tak mu to spo-čí-ta-li sýdr-hlí mu

18 19 20 21 22

23

tv-ka-dla. křídla dali do prádla, motýl stojí plačky

24 25 26 27 28 29

30

u mo-tý-li pra-čky, tře-se se xi-nou

31 32 33 34 35 36



43 44 45

tohle skončí ry-mou. tohle skončí ry-mou,

46 47

tohle skončí ry-mou,

48 49

tohle skončí ry-mou,

Notografické práce  
Josef Siondík.









- 3 -

šípky zrají, šípky zrají, šípky zrají, budou včaji.  
 zrají, šípky zrají, šípky zrají, šípky zrají, budou včaji.  
 šípky zrají, šípky zrají, šípky zrají, šípky zrají, budou včaji.

## 2. Drak

(text: Jaroslav Kučera z Plzně)

**Allegro**  $\text{♩} = 132-144$

*f* Dračku, dračku, mi-ly dračku, vylet vzhů-ru, blíž-ě.  
*f* Dračku, drač-ku, mi-ly drač-ku, vylet vzhů-ru.

*f*

*f* o-k mrač-ku, pvo-zí-se, pvo-zí-se, pvo-zí-se, pvo-zí-se sa o-mlá-čku.  
 -ru, blíž-ě kma-čku, pvo-zí-se, pvo-zí-se, pvo-zí-se, pvo-zí-se na oblá-čku.



UN. BADO MENDO MESSO

1. *mp* Vě-*ti* - ček ti za-fou-ka - a pě-kně tě po-hou-piá -  
2. *mp* Vě - ček ti - ček ti za-fou-ka - a pě-kně tě po-hou-  
f. *p*

1. Po-tom tě zas sta-hnu do-*h* a pě-jeme spo-lu do-mů  
2. Po-tom tě zas sta-hnu do-*h* a pě-jeme spo-lu  
f. *p*

Tempo 1. mo

1. do-mů.  
f. *poco a poco cresc.* *f*





I. *u* červené jablíčko nám vcho-va-la. — červené jablíčko ja-ko květ,  
 II. červené jablíčko nám vcho-va-la. — červené jablíčko ja-ko

I. Kdo se nám po-dí-va hned by ho sněd, *pp* hned by ho sněd.  
 II. květ Kdo se nám po-dí-va hned by ho sněd, *pp* hned by ho sněd.

*pp*  
*pp*  
*pp*

**4. Vrána**  
 (text: Támara Hříková  
 z Křtiny - Ma-  
 tenovic)  
*f* Jednou zrána přiletěla vrána.  
*f* Jednou zrána  
 Tamburina (marchovní)  
*mf*  
 Sapeňková Zbořová (marchovní)  
 (nebo přičná o oktávu výš)  
*f*

7 -

I. Sedla si křem na střech, tropila tam ne - pře - chu. V úhoř věno, přelét k nám, zlatý peníz zek ti dáni.

II. Přilétěla vrána, sedla si k nám na střechu, tropila tam ne - pře - chu. V úhoř věno, přelét k nám, zlatý peníz -

fl.

I. můžeme se jak spolu chvilku věit málo, násobit - ku.

II. zek ti dáni, můžeme se jak spolu chvilku věit málo, násobit - ku.

fl.

5. Zajíc *Allarghetto moderato*  $\frac{4}{4} = 120$

text: Jarmla Brycháčová  
a Jana Mirkvicková  
(3 Bratřňová)

*mp* Blou - ně u - š, hnědy kozí -  
a pod me - ti tealí pelí -

*mp* Blou - ně u - š,  
a pod me - ti

*p* samový  
hubiček  
(tůku)

seprávnou zubovou plátno  
(nebo tenorově jak je psáno  
nebo přičná jak je psáno  
nebo d. kt.ivu vs)



- 8 -

I. -sek -sek  
 p Kdyby sa tak nebal, Za ho hajny stiel's,  
 II. nikdy kali- sek  
 cept's kali- sek  
 p Kdyby sa tak nebal, Za ho hajny stiel's, coj den by  
 p  
 fl. p

I. coj den by misal  
 same sladke zali  
 II. misal  
 same sladke zali  
 p  
 fl. (mf) p

I. slouha u- fi, nikdy kali- sek...  
 II. u- fi, nikdy kali- sek...  
 p  
 fl. p p p p





0. Voják (text: Milena Jandová z Plané)

Souborová

Andante  
♩ = 66

2

pro-še-ho pa-ší-čka dřevě-ného

lo-di-čka ze dřeva a

zabou-řil na

nebo strom

nebo hroustka

vždyť Bůh věd

(mf)

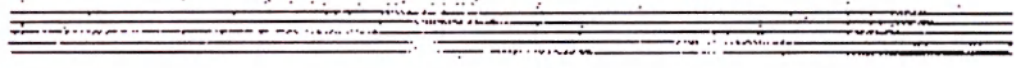
I. spo-ší-čku, pro něho pa-ší-čka, dřevě-ného voja-čka

II. -čku ze dřeva a spo-ší-čku,

I. do lo-že a usmín ho po vo-že

II. voja-čka fo-sta-vím ho do lo-že po vo-že

f.



# Medvídek (text: Vladimír Štorman ze Sýma u. Štěpána)

Allegro molto

4/4

mf Medvídek šel do školy, vzal si sebou bačkový.  
 mf Medvídek šel do školy, vzal si sebou

harmonika

sopránová zaklona  
 (nebo přímě nebo  
 housle vlny o dva rty)  
 (např. 12/13)

I. A červené jablíčko, nachledanou, ma-tičko!  
 II. bačkový. A červené jablíčko, nachledanou, ma-tičko!  
 III. f Med - ví - ček šel do





Příloha č. 5 – Partitura skladby Královničky

2. kategorie  
heslo:  
MORAVA

JAN MÁLEK:

# KRÁLOVNIČKY

cyklus lidových písní podle Sušilovy sbírky

v úpravě pro:  
dětský (nebo dívčí) sbor  
Klarinet B  
housle  
klavír

1976

Skladba získala 2. cenu v tématické kategorii

XX. ročníku Fankovské soutěže dětské hudby Moravy 1977



# KRÁLOVNICKY

① (no. 2200)

Lento poco rubato

*mf* *espressivo*

*mf-mp*

(in poco rit. - a tempo)

*p*

*Andante*  
(poco) rit. - al poco rit. - per Andante

*ben ritardato*

*pp*

J. Molek



The image shows a handwritten musical score for three systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The first system is marked *mf* and includes the lyrics: "2. Ké-lo vno mi-lá, bráti te ne vo-lá, a-byz kámu by-šlá, 3. Be-žal spá-má-l, a-ž ná-ře-žal, té-ž ná-ře-žal, té-ž ná-ře-žal". The second system is marked *poco rit.* and includes the lyrics: "2. ne-by la tak pí-ná, sama je-di-na. 3. ná-ře-žal, ná-ře-žal, ná-ře-žal, ná-ře-žal". The third system includes the lyrics: "Há-ja, há-ja, ná-ře-žal, há-ja, ná-ře-žal, há-ja, ná-ře-žal, há-ja, ná-ře-žal". The piano accompaniment features chords and melodic lines, with some sections marked *mf* and *Vivace*. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score.

③ [No. 2263]

Cantata

lyb' by no - si - cke, mu - s' by vo - bst jirko of s' be - vi - ska t. Pašla hu - si - cky p' de m' čerem,



Cantata

1. p' de m' čerem, u - me - ra - la se t. čer m' čerem čer m' čerem. [No. 2268]  
2. p' de m' čerem, u - me - ra - la se t. čer m' čerem čer m' čerem.

Vcllo

pp



lyb' by no - si - cke, mu - s' by vo - bst jirko of s' be - vi - ska t. Pašla hu - si - cky p' de m' čerem,

lyb' by no - si - cke, mu - s' by vo - bst jirko of s' be - vi - ska t. Pašla hu - si - cky p' de m' čerem,





da kaspey bo-sa, po-la-pó ti ty bily ne-zí-aké, musí vabot jirlej' síté -  $\frac{2}{4}$

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line with Soprano (Sopr.) and Alto (Alto) parts, and a piano accompaniment. The lyrics are written above the vocal line. The piano part includes dynamic markings like *mf* and *f*.

$\frac{2}{4}$  (Suf. 2261)

-vi-že.

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano part includes dynamic markings like *f* and *con*.

A to ten kíl sa mloven dost ad,

Handwritten musical score for the third system. It continues the vocal and piano parts. The piano part includes dynamic markings like *f* and *molto*.

jalkohyö rymälövä, vy-psiä. So ta- ne-äkä jalkohy-py-nu-la, a do da-ja  
 jalkohy-neu-me-la. Moderato-DMA ritmico. *Maestri* *prima* *prima* *accelerando*  
*simile crescendo da ff al f*  
 1. Oh, sio, sibulanka, mak, mak, makulanka, o! on mäs beväla,  
 2. kälke-äkä no me-äkä, äkä räkät, nahäkä.  
*Andante sostenuto* *ritardando* *rit. al tempo*  $\text{♩} = 100$  *Adagio*  $\text{♩} = 60-66$   
 1. v-päntty on väälä, ä nällä on väälä, pötkö-äkä se-ri-äkä. Mä sio- äkä jak ka-  
 2. kälke-äkä no me-äkä, äkä räkät, nahäkä. kälke-äkä no me-äkä. (sub a piacere)  
 120



*rit.*  
*Coro*  
*mer.* o — no ho — ri pla — na — nam. Pod ho mi — lid and ho hasit, at ne — ho — it

*rit.*  
*Coro* [poco rit., a tempo] ca — ly den. Nel byt je ho ka — si — z; na — ti byt pi la — ti —  
*Cl. B.*  
*Vno* [con sord., a tempo] *aria* (mp) *poco rit.*

*Coro* za, a — by ta ja i deni la — ka na po — pel sho — re — za.  
*Cl. B.*  
*Vno*

**8** *Allargando moderato*  
*Coro* (3. solo) *mf*  
*Vno* *mf*

*Coro* *rit.*  
*Vno* *mf*



9 (No. 237)

Allegro presto 1-10

Cor

*f* Alla vita, alla morte, in pace, in gloria, con gloria, in gloria, in gloria - 2a.  
 in gloria, in gloria, in gloria, in gloria, in gloria, in gloria, in gloria, in gloria - 3a.  
 in gloria, in gloria, in gloria, in gloria, in gloria, in gloria, in gloria, in gloria - 4a.

Piano

Cl. 2.

*f*

1. Ky-ri-ee - ee - ky-ri-ee  
 2. Ky-ri-ee - ee - ky-ri-ee  
 3. Ky-ri-ee - ee - ky-ri-ee

Vcllo

*f*

Contra

*f*

Vcllo

*f*

Contra

*f*





attaca (11) [56. 3172]

2/4 **Vivace** = 152

musi je ho cele vo - no,

hustm ja no

*molto f*

*molto f*

*molto f*

*molto f*

lady nebo - sa - tka, kdy pacho - la - tka Koně moje, Koně my - ja. Maj zeleny

*mf*

vi - nek, moj zisty prsty - nek k tomu plys, k tomu ply - nek.

attaca **12** [sic. 2276] Moderato

*capella*

1. Na-sa Kra-lo — vna bo-sa cho-di, sed-ma-kam, fro — sem  
 2. Na-sa Kra-lo — vna bo-sa cho-di, sed-ma-kam, fro — sem  
 3. Na-sa Kra-lo — vna bo-sa cho-di, sed-ma-kam, fro — sem

*Coro*

1. so-mi-ze hi  
 2. ne cho-di za  
 3. po-mi-ze zán

**13** [sic. 2280]

*Coro*

na — is cho — di Kra — lo vne.  
 Kra — lo vne.  
 Kra — lo vne.

*Organo*

*And.*  
 Naš pán, náš král jede a opavy.  
 náš pán, náš král jede a opavy.



The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal lines are written in a single staff with lyrics in Czech. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). Dynamics and performance instructions are indicated throughout the score.

**System 1:**  
Vocal: *solo* *p* vede sobě hrubé vojáky, jaké husary, *tutti* *p* vede sobě hrubé vojáky, same husary.  
Piano: *pp*

**System 2:**  
Vocal: *2 soli* *mf* náš pán, náš král jede z opa-ry, *tutti* *mf* náš pán, náš král.  
Piano: *mp*

**System 3:**  
Vocal: *2 soli* jede z opa-ry, *mf* vede sobě hrubé vojáky, same husary, *tutti* *mf* vede sobě hrubé vojáky, same husary.  
Piano: *mp*





3x *espi*  
L. S. 200A

Cro. *aby mi ta hubeka spa-ska!*

Cl. S.

Vco. **13<sup>2</sup> - 14<sup>2</sup>**

pf