

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Bc. Zuzana Kacafírková

**Vítězslav Novák: Dvě balady na slova lidové poezie moravské
pro smíšený sbor a čtyřruční klavír (orchestr) op. 23: Vražedný
milý a Nešťasná vojna**

Vítězslav Novák: Two ballads to Moravian folk poetry for mixed chorus and
piano for four hands (orchestra) op. 23: Vražedný milý and Nešťasná vojna

Praha 2019

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 29. června 2019

.....
Bc. Zuzana Kacafírková

Klíčová slova (česky)

Vítězslav Novák, Vražedný milý, Nešťasná vojna, sborová balada, lidová poezie, česká hudba

Klíčová slova (anglicky)

Vítězslav Novák, Vražedný milý, Nešťasná vojna, choral ballad, folk poetry, Czech music

Abstrakt (česky)

Vítězslav Novák napsal v roce 1900 *Dvě balady na slova lidové poezie moravské op. 23, Vražedný milý a Nešťasná vojna*, jako svůj již druhý opus sborových balad. Moravské lidové texty z dobových písňových sbírek zhudebnil nejprve ve verzi pro smíšený sbor a čtyřruční klavír, následně je instrumentoval pro symfonický orchestr. Balady byly velkým repertoárovým přínosem pro hojně se rozvíjející pěvecké spolky a prosadily se ve sborovém koncertním životě, o čemž svědčí ohlasy v dobovém tisku. Přes tento velký zájem jejich orchestrální partitura nikdy nevyšla tiskem a je k dispozici jen v opise. Ani literatura se tomuto tématu konkrétněji příliš nevěnovala, proto stále panují některé nejasnosti, například ohledně premiér nebo stavu notového materiálu.

Abstract (in English)

Vítězslav Novák wrote his second opus of choral ballads, *Two Ballads on Words of Moravian Folk Verses Op. 23 Vražedný milý and Nešťasná vojna*, in 1900. He set Moravian folk song texts from contemporary song collections to music, the first version was for mixed choir and piano four hands, followed by an orchestration for symphony orchestra. The ballads were a great contribution to choir repertoire and have made their mark in choral concert life, as evidenced by the press. Despite such a great interest, the orchestral score has never been printed and is only available in manuscript. Even critical literature did not deal with this topic more specifically, so there is still some ambiguity, for example, concerning premieres or the state of the sheet music.

OBSAH

ÚVOD	1
1 VÍTEŽSLAV NOVÁK. MORAVSKÝ NÁRODNÍ SKLADATEL	3
2 SBOROVÁ BALADA	8
3 BALADY OP. 23 VE SVĚTLE PRAMENŮ A LITERATURY	11
3.1 NOTOVÉ PRAMENY	15
3.2 KORESPONDENCE	18
3.3 DOBOVÝ TISK A PROVEDENÍ	23
3.4 NAHRÁVKY	31
4 ANALÝZA DÍLA	35
4.1 VRAŽEDNÝ MILÝ	36
4.1.1 <i>Textová stránka</i>	36
4.1.2 <i>Hudební zpracování</i>	40
4.2 NEŠČASNÁ VOJNA	46
4.2.1 <i>Textová stránka</i>	46
4.2.2 <i>Hudební zpracování</i>	53
5 EDICE ORCHESTRÁLNÍ PARTITURY	63
5.1 EDIČNÍ ZÁSADY	63
5.2 VRAŽEDNÝ MILÝ	65
5.2.1 <i>Rukopisné provozovací materiály</i>	65
5.2.2 <i>Revizní zpráva</i>	68
5.3 NEŠČASNÁ VOJNA	71
5.3.1 <i>Rukopisné provozovací materiály</i>	71
5.3.2 <i>Revizní zpráva</i>	76
6 ZÁVĚR	86
7 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	88
7.1 PRAMENY	91
7.1.1 <i>Dobový tisk</i>	92
7.1.2 <i>Sbírky lidových písní</i>	93

7.2	AUDIOVIZUÁLNÍ ZÁZNAMY	94
8	SEZNAM OBRÁZKŮ	95
9	SEZNAM ZKRATEK	95
	PŘÍLOHA.....	96

Úvod

Tématem předložené diplomové práce jsou *Balady na slova lidové poezie moravské op. 23* skladatele Vítězslava Nováka. Cílem práce je představení díla skrze prameny, analýza hudební i textové stránky a především spartace dosud nevydané orchestrální partitury v počítačovém notačním programu, která by mohla sloužit jako provozovací materiál pro interprety a případně také jako podklad pro budoucí vydání.

Diplomová práce částečně navazuje na moji práci bakalářskou, ve které jsem zpracovávala téma jiného díla Vítězslava Nováka, a to *Balady na slova lidové poezie moravské op. 19 č. 1 Ranoša* z roku 1898. Novák je autorem celkem čtyř sborových balad na slova moravských lidových písní, k opusu 19 patří ještě balada *Zakletá dcera*. Další dvě balady *Vražedný milý* a *Nešťasná vojna* jsou zařazeny do opusu 23. Po vzoru opusu 19 skladatel balady zkomponoval původně ve verzi pro smíšený sbor a čtyřruční klavír, následně je instrumentoval pro symfonický orchestr. Celý opus je dedikován *Filharmonickému spolku Beseda Brněnská*.

Balady op. 23 vznikaly v první polovině roku 1900, tedy dva roky po kompozici balad op. 19. Toto období Novákovy tvorby bývá nejen v literatuře, ale i ve skladatelových pamětech označováno jako *moravské*, tj. období, kdy si Novák vybral za svoje východisko a inspirační zdroj lidové písně (především moravské a slovenské). Tvorba z tohoto období bývá muzikology často ceněna jako Novákův první výrazný kompoziční přínos. Zhudebněné moravské lidové texty skladatel čerpal z dobových písňových sbírek, a to především ze sbírek Sušilových a Bartošových.

Balady op. 19 jsou považovány za první významné dílo nejen *moravského* období, ale Novákovy tvorby vůbec a dodnes jsou vlastně jedním z nejčastěji uváděných děl. Po úspěšné premiéře v roce 1898 se Novák věnoval dále dílům s lidovou tematikou, například již třetímu sešitu *Písniček na slova lidové poezie moravské* nebo *Preludiu na moravskou píseň valašskou pro varhany*. V roce 1900 komponoval druhý opus balad, kterému se zde budu věnovat, v říjnu téhož roku pak dokončil jedno ze svých nejznámějších děl – *Sonatu Eroicu* pro klavír jako pomyslný vrchol zmíněného skladatelského období.

Co se týče rozvržené této práce, první dvě kapitoly se zaměřují na obecnější kontext a souvislosti, a to jednak na osobnost Vítězslava Nováka ve vztahu k jeho vnímání jako moravského národního skladatele a poté na kontext žánru sborové balady. Ve třetí kapitole je dílo představeno ve světle literatury a pramenů (pamětí, vzpomínek Novákových současníků, notových pramenů tištěných i rukopisných, korespondence a ohlasů

v dobovém tisku), nedílnou součástí jsou také audiovizuální materiály. Především v otázce vzniku díla, premiér a stavu notových materiálů bude snahou této práce ujasnit některé otázky naznačené v literatuře. Čtvrtá kapitola se zaměřuje na analýzu obou balad, a to jak po stránce hudebního zpracování, tak po stránce použitého lidového textu. Závěrečná kapitola se týká edice orchestrální partitury, zahrnuje popis dostupných pramenů a zhodnocení jejich povahy a vzájemných souvislostí. Ediční zásady přepisu doplňují revizní zprávy, v kterých jsou zaznamenány konkrétní rozdíly v zápisech. Edice partitur a kompletní party k oběma baladám jsou přílohou této práce.

1 Vítězslav Novák. Moravský národní skladatel

Již od 19. století bylo české kulturní prostředí naplněno hledáním národní identity a *českost v hudbě* byla jedním z klíčových témat, a i jakýmsi programovým heslem. V hudebních dílech byly hledány *národní rysy*, jejichž určení bylo v podstatné míře záležitostí recepce a interpretace. Tyto často neutrální jevy byly považovány za stálou vlastnost hudebního materiálu navzdory jejich proměnám v čase¹. Mohlo se jednat o citáty lidových písní, *svérázné formální obraty melodické, tonálně-harmonické nebo rytmické* (jako byla například často popisovaná moravská modulace) nebo byl konstatován jen obecně *intonačně-výrazový národní charakter* či *lidový duch*². Kritiky české hudby byly nesený snahou zachytit a určit to, co by charakterizovalo národní hudbu jako nositelku duchovní kvality formujícího se národa³.

Vymezování české národní kultury souviselo s širší problematikou vzniku *národních škol*, které se vztahovaly k jakémusi univerzálnímu modelu evropské hudební kultury, jímž byla kultura německá. Národní hudba měla tvořit v tomto pojetí odlišnost a originalitu, díky které se mohla i kultura ostatních národů podílet na celku evropského umění⁴.

Nabízela by se otázka, jak vlastně chápala měšťanská společnost té doby národní umění a v kontextu hudby především národní píseň. Jak uvádí R. Smetana a B. Václavek, měšťanská společnost zacházela s termínem *národní píseň* poměrně volně a označovala jím všechny písně, které byly šířeny ve společenských zpěvnících (vycházejících od roku 1848). Jednalo se o nově vzniklé společenské a vlastenecké písně, ale i písně lidové, s nimiž ovšem společnost nakládala podle svých potřeb, vybírala si z nich a poměrně volným způsobem je upravovala⁵. Pod národním uměním si tedy můžeme představit poměrně širokou škálu uměleckých projevů. Důležitá byla *českost*, která se v mnohých případech stala základním principem a kritériem hodnocení.

¹ OTTLOVÁ, Marta a Milan POSPÍŠIL. *Bedřich Smetana a jeho doba*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997, s. 21.

² Intonace a žánry lidové hudby v Dvořákově tvorbě. SYCHRA, Antonín. *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 34.

³ OTTLOVÁ, POSPÍŠIL (1997), s. 21-30.

⁴ OTTLOVÁ, POSPÍŠIL (1997), s. 24.

⁵ VÁCLAVEK, Bedřich a Robert SMETANA. *O české písni lidové a zlidovělé*. Praha: Svoboda, 1950, s. 133-141.

Jak je patrné, lidová slovesnost mohla být považována za jakousi *záruku* národního charakteru, a tak i skladatelům byly doporučovány lidové písně k pozornosti, jak je patrné například z dobového tisku. Vznik velkých písňových sbírek F. Sušila (1860) a K. J. Erbena (1864), Národopisná výstava československá v Praze (1895), to vše podněcovalo zájem (nejen) hudební veřejnosti o kulturu *lidu* (venkovského obyvatelstva).

Vítězslav Novák⁶ vstoupil do tohoto prostředí v roce 1889, kdy začal studovat v Praze na konzervatoři. Jistě na něj působilo kulturní prostředí té doby, ale programově se k *národní* hudbě ve svých dílech zprvu nehlásil (tj. netvořil úpravy lidových písní, pro své vokální skladby využíval umělé texty německých básníků, instrumentální skladby neopatřoval programními tituly s národní tematikou atd.). Autor Novákovy monografie Vladimír Lébl považuje až za nepochopitelné, že se skladatel až do roku 1896 vlivu lidové písně bránil⁷.

Při zkoumání chronologického seznamu Novákových děl se můžeme všimnout jisté změny v roce 1897. Novák píše v těsném sledu *Tři české tance op. 15, Písničky v národním tónu, Písničky na slova lidové poezie moravské* a *Balady na texty lidové poezie moravské*. Je zde patrný impuls, obrat pozornosti k inspiračním zdrojům lidové poezie. Tento impuls je v literatuře pod zaujetím rétoriky 19. století popisován většinou jako osudový zásah ve skladatelově životě (související s teorií díla jako znějící biografie skladatele). Lébl popisuje v Novákově monografii: „*V průběhu první poloviny roku 1896 se objevily neklamně známky tvůrčí stagnace. (...) Nadešla léta 1896-1900, v jejichž průběhu skladatel konečně našel pevnou půdu pod nohama, základnu, o kterou se jeho síly mohly opřít s naprostou bezpečností a konečnou platností. Touto základnou se stává hudební kultura moravského a slovenského lidu. (...) Středem životního zájmu se stává*

⁶ Vítězslav Novák (5.12.1870, Kamenice nad Lipou – 18.7.1949, Skuteč) po maturitě na gymnáziu v Jindřichově Hradci nastoupil v roce 1889 na Pražskou konzervatoř a současně na Právnickou fakultu Univerzity Karlovy, z níž později přešel na Fakultu filozofickou. Skladbu studoval u Karla Knittla, Karla Steckera, Antonína Dvořáka a Karla Bendla, klavír u Josefa Jiráka. Po ukončení studií se věnoval kompozici (jeho skladby vycházely u domácích nakladatelů, ale také u Simrocka a v Universal Edition) a pedagogické činnosti, nejprve soukromě, později na Pražské konzervatoři, kde formoval celou generaci nastupujících skladatelů. Viz DÖGE, Klaus, Undine WAGNER a Jaromír ČERNÝ. Novák, Vítězslav. In: FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., sv. 12 Personenteil. Kassel etc.: Bärenreiter; Metzler, 2005, s. 1219-1221.

⁷ LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964, s. 53.

moravský a slovenský lid, středem zájmu skladebného jeho lidová píseň a tanec.“⁸ Léblůva monografie vznikala v době, kdy bylo *umění lidu* opět aktuálním tématem, i když z jiných důvodů než v 19. století. Každopádně Lébl následuje rétoriku, která se objevuje již dříve, např. v monografii Václava Holzknechta z roku 1948: „*Od nezdravě žijících a cítících bytostí, mezi nimiž žil doposud jako v zakletí, přešel najednou mezi živočišně silné a radostné venkovany (...).*“⁹

Jeden z mála badatelských příspěvků s *novákovskou* tematikou z poslední doby autorky Lenky Křupkové se již k obratu k folkloru vyjadřuje jinak. Nevidí v něm, na rozdíl od starších autorů, žádnou romantickou snahu, ale spíše cílené hledání nového tematického a melodicko-rytmického materiálu. Zároveň uvádí, že tento obrat byl pro jeho současníky velmi překvapivý, protože Novák do té doby nesdílel dobové nadšení pro národopis¹⁰.

Velkou měrou se na tvoření mýtu podílel ale i sám skladatel: „*(...) první moravské písničky, táhlé žňové, zpívané ženami na kopcích, nebo odvážně žertovné v hospodě, od chlapů poslechnuté. Nemohu nikdy dosti děkovat šťastné náhodě, která mě prostřednictvím Reissiga v krásná ta místa přivedla a položila tak základy k mému hudebnímu moravismu.*“¹¹ uvádí ve svých pamětech o první návštěvě moravského venkova v roce 1896. Sám Novák nebyl do té doby s Moravou nijak spjat, pocházel z Jižních Čech a v roce 1889 přesídlil do Prahy. Na Moravu začíná ale pravidelně jezdit na koncerty svých skladeb, během letních měsíců pak cestuje a navštěvuje zde působící umělce (bratři Mrštíkové, Úprka, Janáček a další).

Postupně vzniká *mýtus* zobrazující Nováka jako národního skladatele moravského. Skladatele, který svou inspiraci čerpá od prostého venkovského lidu a svou genialitou ji přetváří v umění – národní umění. Mýtus aktivně pěstovaly některé osobnosti brněnského kulturního života. Byl to jednak předseda brněnského *Klubu přátel umění* František Mareš, který „*horlivě usiloval o zdomácnění Novákova díla v Brně*“¹² a především pak sbormistr

⁸ LÉBL (1964), s. 55-58.

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

¹⁰ KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 30-34.

¹¹ NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných*. Praha: Supraphon, 1970, s. 81.

¹² Podrobněji viz RACEK, Jan. Vítězslav Novák a jeho lidský i umělecký vztah k Moravě. *Opus musicum*. 1980, (5), s. 138-147.

*Filharmonického spolku Beseda brněnská*¹³ Rudolf Reissig¹⁴. V Brně tak vzniká prostředí *novákovskému kultu* velmi nakloněné, Reissig uvádí Novákova díla, premiéruje orchestrální i sborové skladby.

Novákovský mýtus ovlivňoval výrazně recepci Novákovy tvorby za jeho života. Po skladatelově smrti byl ovšem upozaděn, zřejmě také částečně nahrazen *mýtem janáčkovským*. Novákova tvorba se začala objevovat na programech spíše zřídka. Bez spojení s mýtem a osobností skladatele jako by samostatně ani nemohla fungovat.

Už v roce 1972 uvádí Václav Holzknecht, že Novákovo dílo na koncertních pódii chybí: „*Hraje se nemnoho a mladá generace k němu nemá zvláštní vztah: ani obecenstvo – naše i cizí – se k němu nehlásí tak, jak by zasluhoval.*“¹⁵ Holzknecht tuto tendenci pozoruje již od premiéry *Svatebních košil* v roce 1913, příčinu tohoto odlivu zájmu od Novákova díla je možné přičítat především době, v kterém vznikalo. Nové skladatelské směry 20. století už směřovaly jinam než Novák, který stál mimo tento proud. S pražskou premiérou *Její pastorkyně* se domácí i zahraniční kritika začíná zajímat spíše o Janáčka, později také o Martinů. Novákovo postavení *osové osobnosti české moderny*¹⁶ zůstává navzdory těmto faktům poměrně stabilní, také díky jeho společenskému a pedagogickému vlivu. I dnes funguje *Novák* spíše jako částečně abstraktní pojem symbolizující

¹³ Beseda brněnská (vznik roku 1860 jako mužský sbor, od roku 1876 smíšené obsazení) bylo přední moravské sborové těleso, které od roku 1879 ve spojení se symfonickým orchestrem uvádělo především kantátovou tvorbu a také soudobá česká díla. Viz ČERNUŠÁK, Gracián: *Beseda brněnská*. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha 1965, s. 92.

¹⁴ Rudolf Reissig (1874-1939) houslista, dirigent a pedagog působící především v Brně. V roce 1899 se stává ředitelem a sbormistrem *Filharmonického spolku Beseda brněnská*. Systematicky zde propagoval a provozoval dílo Vítězslava Nováka, s kterým ho pojilo také blízké přátelství. Viz ČERNUŠÁK, Gracián: *Reissig Rudolf*. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha: 1965, s. 413-414.

¹⁵ HOLZKNECHT, Václav. K uměleckému profilu Vítězslava Nováka. In: PADRTA, Karel a Bohumír ŠTĚDRŮŇ, ed. *Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky k 100. výročí narození*. Jihočeské muzeum České Budějovice, 1972, s. 9-11.

¹⁶ K tomuto tématu viz VOLEK, Tomislav. *Novák - "osová" osobnost české moderní hudby*. In: PADRTA, Karel a Bohumír ŠTĚDRŮŇ, ed. *Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky k 100. výročí narození*. Jihočeské muzeum České Budějovice, 1972, s. 21-42.

skladatelskou generaci podvořákovskou než jako autor repertoárových skladeb našich předních umělců a těles¹⁷.

¹⁷ Více k problematice recepce Novákova díla viz FUKAČ, Jiří. Recepce díla Vítězslava Nováka jako problém vědecký a praktický. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*. Brno, 1989, (14).

2 Sborová balada

Vznik balady jako hudebního žánru v 19. století reagoval na její rozvoj v literatuře. Již v polovině 18. století se někteří básníci v reakci na dobové konvence obrací ke staré tradici balad – rýmovaných příběhů světského nebo legendárního charakteru s tragickými tématy, které mají hluboké kořeny v lidové kultuře mnoha národů. V 70. letech 18. století vydává Johann Gottfried Herder německé překlady starých anglických balad, jež v tehdejší prostředí rezonovaly jak u spisovatelů, tak u skladatelů (vybrané balady zhudebnil například Franz Schubert nebo Carl Loewe). Herdrova práce ovlivnila řadu autorů, mezi nimi také Achima von Arnim a Clemense Brentana Brentana, jejichž sbírka *Des Knaben Wunderhorn* (zahrnující nejen balady) byla námětem pro zpracování další generací skladatelů, a v neposlední řadě Fr. Schillera aj. W. Goetha, jejichž baladické texty zhudebňoval Fr. Schubert, R. Schumann a mnoho dalších¹⁸. V Čechách to byly především balady Nerudovy, Erbenovy, ale také baladické texty lidové, které lákaly ke zhudebnění generace domácích skladatelů (Křížkovský, Dvořák, Ostrčil, Novák, Kunc aj.). Vznikaly také úpravy lidových balad nebo jejich ohlasy (Janáček, Vycpálek, Martinů)¹⁹.

Kromě balad pro sólový hlas s doprovodem klavíru se začíná rozvíjet také *balada sborová*. Velký rozmach zpěváckých spolků, který zaznamenalo nejen Rakousko v druhé polovině 19. století, přirozeně vyžadoval také množství nového adekvátního repertoáru pro tato tělesa²⁰. Požadavkem bylo vytvoření nové funkční sborové literatury, která by se orientovala na úroveň zpěváckých spolků, jejichž nároky byly vysoké, ale možnosti částečně omezené. Zároveň se objevuje požadavek dramatickosti, který reaguje na dobovou oblibu uvádění oper (nebo jejich částí) na koncertních pódii. Uvádění vybraných sborových scén z opery již interpretům ale nestačilo a byla poptávka po novém samostatném žánru tohoto druhu²¹.

¹⁸ PORTER, James, Jeremy BARLOW, Graham JOHNSON, Eric SAMS a Nicholas TEMPERLEY. Ballad. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford, 2013 [cit. 2019-06-01]. z: <https://www.oxfordmusiconline.com>

¹⁹ FUKAČ, Jiří, Bohuslav BENEŠ a Jiří VYSLOUŽIL. Balada. In: FUKAČ, Jiří, Jiří VYSLOUŽIL a Petr MACEK. *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 58-59.

²⁰ SAUER, Florian. Ballade. In: *MGG Online* [online]. Kassel etc., 2016 [cit. 2019-06-04]. Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/>

²¹ JARCZYK, Michael. *Die Chorballade im 19. Jahrhundert*. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler, 1978, s. 5.

Těmto požadavkům vyhovoval koncept sborové balady jako vokálního dramatického žánru menších rozměrů, který stojí mezi oratoriem na jedné straně, od něž se liší svým světským námětem, a kantátou na straně druhé, které přidává prvek dramatickosti²². Jako samostatný žánr ale není sborová balada úplně přesně definována. Tak F. Sauer zařazuje mezi sborové balady i Dvořákovy *Svatební košile* (1884), i když se častěji můžeme setkat s označením kantáta s baladickým textem, naopak Jaroslav Smolka zařazuje Novákovy *Balady op. 19 i 23* mezi kantáty. Symbolizuje to jistou prostupnost mezi žánry, která je pro toto období typická. Uvádění oper koncertně a na druhé straně oratorií a také sborových balad scénicky budiž toho dokladem.

Cílem sborové balady bylo tedy spojení prvků moderních hudebně dramatických žánrů s koncertní sborovou hudbou. Výsledné dílo mělo působit dojmem operní scény, ve které již neplatí rozdělení na árie a recitativy, ale jednotlivé úseky plynule přechází jeden v druhý, stejně tak děj plynule přechází z minulosti do současné akce. Balady využívaly dialogy postav v textu i vyprávění nezaujatého vypravěče stojícího mimo dění, důraz byl kladen na deklamační princip a opravdovost výrazu²³.

Velký rozvoj zaznamenala sborová balada s orchestrálním (případně klavírním) doprovodem v letech 1850-1910, za jedno z prvních děl v tomto pojetí bývá považována Schumannova *Erste Walpurgisnacht* op. 60 na Goethův text (1832), z dalších tvůrců můžeme jmenovat C. Loeweho, Fr. Schuberta, J. G. Rheinbergera, M. Brucha, E. Humperdincka, mimo Rakousko a Německo například Hectora Berlioze²⁴. Jarczyk uvádí, že sborové balady byly v německém kulturním okruhu uváděny pouze v menších městech a z celkového počtu asi 113 balad se jich z dlouhodobějšího hlediska zapsalo do repertoáru pouze malé množství²⁵.

V Čechách se sborová balada objevuje i ve velkých městech, jak je patrné z dobového tisku. Dlouhá tradice českého sborového zpěvu se odráží v množství sborových balad, z nichž některé jsou dodnes repertoárovými kusy pěveckých sborů. Kromě Nováka²⁶ najdeme balady i u Ostrčila, Suka, je třeba zmínit také Janáčkovy sborové balady (Kantor Halfar, Maryčka Magdónova, Sedmdesát tisíc, Kašpar Rucký, Na

²² JARCZYK (1978), s. 104.

²³ JARCZYK (1978), s. 13.

²⁴ *Ballade* in MGG Online, <https://www.mgg-online.com/>

²⁵ JARCZYK (1978), s. 152.

²⁶ *Slovník české hudební kultury* uvádí chybně Novákovy sborové balady jako opus 12 a 23 namísto 19 a 23.

Soláni Čarták). Balady pronikají i do kantátových děl (Svatební košile Dvořáka a později Nováka, Kytice Bohuslava Martinů a další), opery a hudebního divadla 20. století.

3 Balady op. 23 ve světle pramenů a literatury

„Sborové balady op. 23 *Vražedný milý a Neščasná vojna zase* zjevně navazují na balady op. 19. Jsou poněkud velkorysejší, což vyplývá z jejich všeobecně baladických námětů, bližších lidskému srdci“²⁷, píše Vítězslav Novák ve svých *Pamětech* při vzpomínce na rok 1899. Jedná se o jednu z mála zmínek o *Baladách op. 23*, kterou v textu najdeme. I když se jedná o dílo, které skladateli výrazně pomohlo prosadit se v tehdejších koncertním životě, sám ho zřejmě nepovažoval za tak důležité. Podstatně větší pozornost věnuje Novák rozsáhlým symfonickým dílům, která *Balady* následovala, a pro něž byly možná jakýmsi mezistupněm.

O tom svědčí i následující zmínka: „*Velký úspěch čtyř Moravských balad s orchestrálním průvodem byl daleko překonán úspěchem Bouře, která tam [v Brně] byla poprvé provedena.*“²⁸ O premiéře samotných *Balad op. 23* se Novák zmiňuje jen poměrně neurčitě: „*V období kolem Kovařovicova provedení Touhy a Vázně spadají brněnské premiéry Moravských balad (1905).*“²⁹ Toto tvrzení však neodpovídá skutečnosti, jak bude podrobněji popsáno v kapitole č. 3.3, *Balady* byly v Brně poprvé provedeny již o dva roky dříve.

Je třeba si také uvědomit, že *Paměti* byly psány s jistým časovým odstupem (a s cílem vydání), takže jsou přirozeně ovlivněny úspěchy děl pozdějších. Sám skladatel směřoval počínaje zmíněnou *Bouří* přes velká symfonická díla až k operám, které vnímal jako vrchol své tvorby, i když první vznikla až v roce 1914. Dramatický charakter *Balad* zmíněný v kapitole 2 je možné vnímat jako krok tímto směrem, což si uvědomovalo i Novákovo okolí: „*Po úspěchu Moravských balad přáli si moravští moji přátelé, vedle Mareše také bratři Mrštíkové, Joža Úprka, Slováci Dušan Jurkovič a dr. Pavel Blaho, abych napsal první slovenskou operu.*“³⁰ K napsání opery nikdy nedošlo, důvodem byl podle Nováka problém s libretem. Náměty si vybíral opatrně, jak se dozvídáme z korespondence i vzpomínek současníků³¹.

²⁷ NOVÁK (1970), 105.

²⁸ NOVÁK (1970), 84.

²⁹ NOVÁK (1970), 384.

³⁰ NOVÁK (1970), s. 118.

³¹ Např. vzpomínka Novákova žáka J. Jindřicha: (...) *rozhovořil se také o tom, jak často se komponuje na chatrný text, nebo zase báseň, jež zhudebnění nepřipouští, nesnese.* Viz JINDŘICH, Jindřich. Rok studia u

V neposlední řadě je pozoruhodná také informace, která uvádí, že v roce 1946 mělo vzniknout scénické nastudování *Moravských balad* společně se *Svatebními košilemi* v Divadle 5.května³². Skladatel si stěžuje, že nastudování bylo stále odkládáno a ani v květnu 1946 ještě nebylo hotovo³³. Tuto informaci se nepodařilo ověřit. Je možné, že inscenace nakonec vůbec hrána nebyla nebo se jednalo o jednorázové uvedení, které nebylo nikde zaznamenáno.

Z dalších dobových textů s Novákovskou tematikou je třeba zmínit vzpomínky současníků a především žáků, z nichž je patrný velký vliv a autorita Novákovy osobnosti. Vycházely v tisku samostatně, některé jsou shromážděny ve sbornících, nejstarším z nich je *Sborník na počest 60. narozenin Vítězslava Nováka*. Tyto texty přináší drobné dílčí postřehy, ovšem obvykle v zajetí dobové rétoriky. Zmíňme zde alespoň vzpomínkový článek Novákova žáka Richarda Veselého, který stručně reflektuje také genezi Balad: „Balady skládal s dětinou přímo radostí, podobně snad jako po letech „Lucernu“. Liboval si, jak si vymyslel v „Neščasné vojně“ vojenský pochod, který má zároveň ráz slovenský. Mezi skládáním „Vražedného milého“ vykládal mně, jak obtížným byl konec pro nešťastné slovo „šibeničky“, v němž se musel vystříhati tuze vysokého tónu.“³⁴ Na toto tvrzení reaguje později Jan Trojan: „Jestliže si Novák kdysi pochvaloval, že v Baladě Nešcasná vojna (...) vytvořil vojenský pochod, jenž má slovenský ráz, pak je třeba tento výrok opravit v tom smyslu, že tu užil pochodové intonace odvozené z moravsko-slovenské písně v mollové tónině, se svéráznými tečkovanými a lombardskými rytmy. Čtyři balady na moravské lidové texty patří k „nejmoravštějším“ skladatelovým dílům; každý motiv je nějak vázán na lidovou předlohu, ať jde o zpěv, nebo doprovod.“³⁵ Nejen v Trojanově studii se objevuje měřítko lidovosti jako jakýsi základní parametr analýzy děl. Vyhledávání konkrétních písní a motivů, které mohl Novák převzít z lidové písně (moravská modulace,

Vítězslava Nováka. In: VOMÁČKA, Boleslav a Stanislav HANUŠ, ed. *Sborník na počest 60. narozenin Vítězslava Nováka*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1930, s. 381-382.

³² Divadlo působící od roku 1945 v Praze na místo Neues Deutsches Theater, pozdější Státní opera.

³³ NOVÁK (1970), s. 368.

³⁴ VESELÝ, Richard. Hrůzka vzpomínek. In: VOMÁČKA, Boleslav a Stanislav HANUŠ, ed. *Sborník na počest 60. narozenin Vítězslava Nováka*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1930, s. 348-349.

³⁵ TROJAN, Jan. *Moravská lidová píseň v díle Vítězslava Nováka*. České Budějovice: Jihočeské muzeum, 1972, s. 156.

modalita) se věnuje mnoho dalších autorů, z nichž někteří byli citováni v první kapitole této práce.

Stejnou rétoriku následuje také Emil Axman: „(...) návštěva Moravy r. 1897 [mu] otevírá oči i sluch k celé moravsko-slovensky charakterizované periodě jeho díla. V písničkách na lidové texty skládá zcela v duchu lidovém, takže jeho melodie mají úplně ráz lidových písní, zde ovšem deklamačně zcela přesné, harmonicky mnohem bohatší než u Dvořáka. Lidový duch slovenský zpívá v jeho baladách „Neščasná vojna“, „Ranoša.“³⁶

Ivan Petrželka spatřuje *moravkost* v melodice, synkopickém rytmu a modulacích do sedmého stupně: „Tvůrčí snaha vyrovnat se s baladičností moravského písňového okruhu má své vyvrcholení ve čtyřech moravských baladách (...), kde např. v Neščasné vojně jsou takřka příkladně shrnuty všechny znaky moravské lidové písně po stránce melodické, rytmické i harmonické. Motiv čtvrté části se slovy *Na francúzském na pomezí je melodicky moravský, rytmizován synkopicky s příznačnými modulacemi do sedmého stupně.*“³⁷

Ke stému výročí Novákova narození vznikl sborník statí, které již téma osobnosti i tvorby problematizují s odstupem a z odbornějšího hlediska, nejedná se jen o vylíčení individuálních vzpomínek. Konkrétně studie K. Janečka, J. Volka i B. Štědrone, které se zaměřují na Novákovo dílo v širším kontextu, ale dovolují výklad vztáhnout i na zde zkoumané dílo, jsou důležitým výchozím materiálem v následujících kapitolách³⁸. Stejně tak vybrané studie z novějších *Zpráv společnosti Vítězslava Nováka*³⁹ poskytují přehled o dílčích problémech, konkrétněji se Baladami op. 23 ale nezabývají.

Kratší text věnující se Baladám zařadil Zdeněk Nejedlý do vydání svých sebraných spisů, jedná se ale spíše o popis subjektivních dojmů z díla než o analytickou studii. Balady popisuje jako technicky i invenčně silné, kvituje užívání kontrastů. Kritizuje však instrumentaci, která podle něj nabývá převahy nad sborem a je *nehotová*⁴⁰.

³⁶ AXMAN, Emil. *Morava v české hudbě XIX. století*. Praha: Matice česká, 1920, s. 121.

³⁷ PETRŽELKA, Vilém. Moravská lidové píseň v díle Vítězslava Nováka. *Hudební věda*. Praha: Academia, 1971, 8, 56-57.

³⁸ PADRTA, Karel a Bohumír ŠTĚDRONĚ (ed.). *Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky k 100. výročí narození*. Jihočeské muzeum České Budějovice, 1972.

³⁹ *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*. Společnost Vítězslava Nováka: Brno, Praha, 1982-2002.

⁴⁰ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Spisy menší Zdeňka Nejedlého: Vítězslav Novák. Studie a kritiky*. Svazek II. Praha: Melantrich, 1921, s. 55-58.

Jedno z mála podrobnějších analytických zpracování, které se nezaměřuje jen na hledání *lidovosti* materiálu, ale usiluje i o komplexnější pohled na formu *Balad op. 23*, přináší Jaroslav Smolka⁴¹. O jeho analýze bude detailněji pojednáno v kapitole č. 4.

Základní literaturou a výchozím materiálem při zpracovávání tématu díla Vítězslava Nováka je téměř pětisetstránková práce Vladimíra Lébbla z roku 1964 (viz výše pozn. 7), která je dodnes nejvýznamnější novákovskou monografií. Jedná se o práci typu *život a dílo*, tedy dává do přímých souvislostí osudy skladatele s jeho tvorbou, často obsahuje i subjektivně zabarvená hodnocení. Přínosný je soupis děl spolu s informacemi o notovém materiálu, premiérách a základní literatuře k jednotlivým dílům. Pro dnešní badatele je monografie cenná zejména proto, že Lébl pracoval s mnoha prameny, z nichž některé dnes již nejsou k dispozici. Jedná se například o deníkové zápisky Novákova přítele Boleslava Schnabla Kalenského⁴², které podrobněji zkoumal také ve studii uveřejněné ve sborníku *Miscellanea musicologica* v roce 1956⁴³. Deník byl následně ztracen, a tak je studie jedním z mála dochovaných svědectví o obsahu tohoto pramene⁴⁴. Pouze jediná poznámka v deníku se týká *Balad op. 23*: „Dne 5. května 1900 dokončil Novák balladu „Jano“ [= Vražedný milý].“⁴⁵ Vzhledem k tomu, že o průběhu vzniku *Balad op. 23* nemáme téměř žádné doklady, pomůže tato informace určit, kdy přibližně vznikaly. Ale vzhledem k tomu, že zápis neuvádí žádné podrobnosti o *Nešťasně vojně*, nemůžeme stanovit, zda *Vražedný milý* vznikl jako první nebo zda byl v květnu dokončen již celý opus.

Nejnovější Tematický katalog z roku 1999 přebírá některé informace z Léblový monografie (mezi nimi například zřejmě chybné datum orchestrální premiéry *Vražedného*

⁴¹ SMOLKA, Jaroslav. *Česká kantáta a oratorium*. Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 157-162.

⁴² Boleslav Schnabel Kalenský (1867-1913) byl hudební kritik, organizátor a překladatel. V letech 1891-1903 působil v *Matici české*. Viz ŠTĚDRŮŇ, Bohumír: Kalenský, Boleslav, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 1, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha 1965, s. 632-633.

⁴³ LÉBL, Vladimír. Denníkové zápisky Boleslava Schnabla-Kalenského a jejich význam pro studium života a díla Vítězslava Nováka. In: *Miscellanea musicologica*. 1. svazek. Katedra dějin hudby na filosoficko-historické fakultě Karlovy university v Praze, 1956, s. 91-107.

⁴⁴ Viz také KŘUPKOVÁ, Lenka. *Korespondence Vítězslava Nováka v letech 1890-1949. Ediční zpráva* [online]. Olomouc, 2007, s. 21 [cit. 2019-05-08]. Dostupné z: <http://letters.musicologica.cz/data/Edicni%20zprava.pdf>

⁴⁵ LÉBL (1964), s. 396.

milého)⁴⁶. Nejasnou situaci ohledně autografů nebo dostupnosti opisů orchestrálních materiálů nikterak neosvětluje, přínosný je ale podrobnější seznam literatury a nahrávek.

Novákovy balady lze zkoumat i z hlediska dobové provozovací praxe. Publikace Jitky Bajgarové představující hudební provoz v Brně v letech 1860-1918 uvádí *Balady op. 23* jako příklad běžné části programu koncertů, které kombinovaly vokálně instrumentální díla menších rozměrů s díly orchestrálními, čistě sborové koncerty se v Brně pořádaly až po roce 1918⁴⁷. Tomuto formátu koncertů byly *Balady šité na míru*, a to samozřejmě nejen pro koncertní provoz brněnský. Další devizou Balad byl v tomto ohledu jejich lidový charakter, který zajistil, že byl „(...) Novák tehdy považován za skladatele specificky moravského a... nikdo z brněnských a moravských hudebníků, tedy ani Janáček, nebyl tehdy uznáván za osobnost, schopnou reprezentovat moravskou hudbu.“⁴⁸ V období národnostní emancipace prostřednictvím spolků byl tedy důležitou osobností společně například s Antonínem Dvořákem, jejichž kult se v Brněnském hudebním životě intenzivně pěstoval⁴⁹ (viz také první kapitola této práce).

3.1 Notové prameny

Notové materiály vydané tiskem jsou dostupné pouze ke klavírní verzi opusu 23. Tematický katalog⁵⁰ shodně s Vladimírem Léblem⁵¹ uvádí první vydání Mojžíra Urbánka z roku 1901 a druhé vydání tamtéž z roku 1945. Dále oba zdroje uvádí, že autograf je neznámý (Tematický katalog uvádí navíc: *původně u MU*) a že orchestrální materiály jsou dostupné pouze v rukopise.

Poprvé *Balady* vyšly v nakladatelství M.U. Edition v březnu nebo dubnu 1901, jak je patrné z Novákovy korespondence (samotné vydání žádnou datací neobsahuje). Vydání vycházelo z opisu neznámého opisovače, který byl zřejmě orchestrálním hráčem v

⁴⁶ SCHNIERER, Miloš a Ludmila PEŘINOVÁ. *Vítězslav Novák: Tematický a bibliografický katalog*. Praha: Editio Praga, 1999, s. 145-149.

⁴⁷ BAJGAROVÁ, Jitka. *Hudební spolky v Brně a jejich role při utváření „hudebního obrazu“ města 1860-1918*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005, s. 46.

⁴⁸ KUNDERA, Ludvík. *Janáček a Klub přátel umění*. Olomouc: Velehrad, 1948, s. 17.

⁴⁹ BAJGAROVÁ (2005), s. 61.

⁵⁰ SCHNIERER, PEŘINOVÁ (1999), s. 148.

⁵¹ LÉBL (1964), s. 396-397.

divadelním orchestru. Novák vydání autorizoval, mělo by být tedy přesným odrazem jeho hudební představy⁵².

Není jasné, jestli společně s opisem zůstal v Urbánkově nakladatelství také Novákův autograf, jak tvrdí Tematický katalog. Pokud ano, je možné, že se později ztratil společně s opisem při reorganizaci firmy po Urbánkově smrti v roce 1919 nebo při zestátnění nakladatelství v roce 1949. Zdá se pravděpodobnější, že si po dokončení opisu Novák svůj autograf vzal zpět a později se tedy ztratil spíše z jeho pozůstalosti, případně byl zapůjčen někomu třetímu.

Mojmír Urbánek vydal dílo s podtitulem *Dvě ballady*, se zdvojeným *l* ještě podle staršího pravopisu. Byly vydány samostatně ve dvou sešitech, *Vražedný milý* jako č. 8 v nakladatelově katalogu a *Nešťasná vojna* jako č. 9. Obě obsahují dedikaci: *Slavnému Filharmonickému spolku „Beseda Brněnská“*. Sborové hlasy jsou zapsány ve dvou notových osnovách (ženské hlasy v jedné a mužské ve druhé), čtyřruční klavírní part je zapsán ve čtyřech notových osnovách (dvě osnovy v houslovém klíči a další dvě v basovém).

Druhé vydání zachovává notovou sazbu totožnou s vydáním prvním. Drobná změna je patrná na úvodním listu, kde je v podtitulu uvedeno *Dvě balady*, již s jedním *l*. Přínosem a zřejmě i smyslem druhého vydání je uvedení francouzského překladu, jehož autorem je Edmond Goblet. I veškeré textové informace ve vydání jsou uvedeny simultánně v obou jazycích. Motivací byl patrně zájem o dílo v zahraničí, s českým textem by se dílo prosazovalo obtížně.

Druhé vydání se v katalogích i literatuře uvádí většinou s datací 1945, katalog Národní knihovny uvádí *ne po 1945*, Moravská zemská knihovna uvádí rok 1920 s otazníkem. V samotném vydání rok opět chybí. V roce 1945 obdržel Vítězslav Novák titul *Národní umělec*, z pramenů však není patrné, že by se k tomu vztahovalo nové vydávání skladeb. Vzhledem ke zprávě v časopisu *Dalibor* o provedení díla v Lyonu 25.1.1925⁵³ lze stanovit, že v této době již muselo druhé vydání existovat, protože první vydání francouzský překlad neobsahuje a francouzské sbory dílo v češtině pravděpodobně

⁵² Podrobněji viz kapitola 3.2 této práce.

⁵³ Viz kapitola 3.3 této práce.

neuváděly. O překladu Balad píše navíc Novák Emilu Hertzкови⁵⁴ již 6. 12. 1920⁵⁵. Druhé vydání můžeme tedy ohraničit přibližně léty 1920-1924.

Jak je patrné z Urbánkovy reklamy v tisku⁵⁶, společně s prvním vydáním partitury klavírní verze byly vydány také samostatné sborové hlasy. Bylo by příliš nákladné pořizovat pro všechny zpěváky vlastní kompletní partituru, navíc by jí zřejmě ani nepotřebovali. Ve sborových partech nejsou žádné zanášky, tudíž byly zjevně určeny pro opakovaná provedení zpěváky, kteří dílo dobře znali a nepotřebovali celý materiál s klavírním partem. Samostatné sborové hlasy doprovázely i druhé vydání, které můžeme identifikovat opět dle francouzského překladu.

Sborové hlasy byly vydány ještě potřetí, podle *Souborného hudebního katalogu* nejspíše mezi léty 1953 a 1959 (datace není ve vydání uvedena). Hlasy v kapesním formátu A5 vydal *Ústřední dům lidové tvořivosti*, který pod tímto názvem existoval pouze v letech 1954-1961, materiál musel vyjít tedy v tomto období. Obě balady se v podobě vydání poněkud liší. *Vražedný milý* je vydán jako sborový part všech sborových hlasů ve dvou osnovách, v podtitulu má uvedeno *ballada*. *Neščasná vojna* je vydána v podobě samostatného partu ženských hlasů (a je nanejvýš pravděpodobné, že takto existuje i part mužských hlasů, ten ovšem v knihovnách nebyl fyzicky nikde nalezen), v podtitulu se uvádí *balada*. Vzhledem k tomu, že *Vražedný milý* uvádí podtitul *ballada*, vypadá to, že sborové hlasy byly vytvořeny z různých vydání M.U., *Vražedný milý* pravděpodobně z verze z roku 1901 a *Neščasná vojna* z vydání druhého. V hlasech nejsou žádné zanášky, od Urbánka nebyl převzat francouzský překlad.

Autograf ke klavírní ani orchestrální verzi nebyl nalezen v žádném archivním fondu. V *Českém muzeu hudby*, které spravuje pravděpodobně nejrozsáhlejší část Novákovy pozůstalosti, se nachází pouze obě tištěná vydání klavírní verze, v katalogu inventáře fondu dílo vůbec nefiguruje⁵⁷. Předchozí opus 19 je zde přitom zastoupen několika významnými rukopisnými prameny a také autografem orchestrální partitury. V *Moravském zemském muzeu*, kde se nachází větší část archivu *Besedy brněnské*, se nachází

⁵⁴ Emil Hertzka (1869-1932) byl od roku 1907 ředitelem nakladatelství Universal Edition ve Vídni. Viz *Korespondence Vítězslava Nováka s nakladatelstvím Univerzální edice*. In: KŘUPKOVÁ (2007), s. 26-62.

⁵⁵ Viz kapitola 3.2 této práce.

⁵⁶ Viz obrázek č. 2.

⁵⁷ CHADOVÁ, Anna. *Vítězslav Novák: inventář fondu*. Praha: Muzeum české hudby, 1985.

autografy Balad op. 19 *Ranoša* a *Zakletá dcera*⁵⁸, což neuvádí tematický katalog ani jiná literatura, k Baladám op. 23 je zde ale pouze jeden exemplář tištěného vydání balady *Vražedný milý*⁵⁹.

Dochovala se zde ale korespondence spolku s Vítězslavem Novákem, seznamy spolkových hudebnin a další materiály. Část archivu *Besedy brněnské* se nachází také v *Archivu města Brna*, kde se podle informací v katalogu ale nenachází žádné dokumenty z období vzniku nebo premiéry *Balad*. Nezpracované fondy Vítězslava Nováka v *Městském muzeu ve Skutči* a *Městském vlastivědném muzeu Kamenice nad Lipou* dle informací v literatuře a vlastního zkoumání taktéž materiály k tomuto tématu neobsahují.

Orchestrální materiály nabízel Urbánek v opise k zapůjčení. Materiál nikdy nevydal, zřejmě z důvodu nízké rentability. Kompletní provozovací materiál k oběma baladám (rukopisné partitury a orchestrální party) se dnes nachází v archivu České filharmonie, kopie orchestrálních partů jsou uloženy také v knihovně HAMU v Lichtenštejnském paláci, kam se dostaly dle přírůstkového katalogu v roce 1999. K baladě *Neščasná vojna* je k dispozici ještě jeden opis partitury a partů, který je uložen v Archivu Českého rozhlasu. Přestože Český (Československý) rozhlas pořizoval nahrávky opusu 23 vždy jako celku, tedy obou balad, nachází se tu pouze tato jediná partitura společně s rukopisnými party. O těchto materiálech bude pojednáno podrobněji v kapitole 5, která se zabývá jejich edicí.

3.2 Korespondence

Části Novákovy dochované korespondence jsou dnes uloženy v *Českém muzeu hudby*, *Moravském zemském muzeu* v Brně a v dalších institucích. Díky online databázi korespondence doc. PhDr. Lenky Křupkové, Ph.D. je možné procházet materiály najednou a v chronologickém pořadí⁶⁰. Jedná se v naprosté většině o korespondenci odeslanou Vítězslavem Novákem, odpovědi bohužel chybí. Pro tuto práci jsou důležité především dopisy adresované Rudolfovi Reissigovi, který byl Novákovým blízkým přítelem a zároveň od roku 1899 sbormistrem a ředitelem *Filharmonického spolku Beseda brněnská*. Beseda

⁵⁸ Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby, signatura A 49.304, A 49.305.

⁵⁹ Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby, signatura A 46.462.

⁶⁰ Viz <http://letters.musicologica.cz/>

prováděla Nováková díla pravidelně a uvedla v premiéře mj. orchestrální verzi Balad op. 19, Balady op. 23 byly navíc Besedě brněnské dedikovány.

Při zkoumání Novákovy korespondence z období pravděpodobného vzniku díla můžeme narazit na první zajímavou poznámku v dopise z 1.3.1900 adresovaného Reissigovi: „*Nového Ti jinak nemohu sdělití ničeho, vedu stále stejný život, komponuji málo, protože vlastně nevím, do čeho bych se měl pustit. Myslím, že by to měla být opera – ale kde vzít libretto? Ze sedmi, které mi dosud z Brna zaslali, nehodí se ani jediné.*“⁶¹ Novák si stěžuje na určitou tvůrčí stagnaci, kterou popisuje v pozdější části tohoto roku také ve svých pamětech⁶². Zároveň by se rád pustil do hudebně dramatického žánru, ale nenalézá vhodný text, jak je patrné i ze vzpomínek Novákovy přítele Schnabla Kalenského. V tomto ohledu pro něj mohla být kompozice dalšího opusu balad logickým krokem, v kterém ho určitě podpořil také velký úspěch předchozího opusu 19. Bohatý výběr textů byl snadno dostupný v dobových písňových sbírkách, které mu byly vzhledem k častým návštěvám Moravy a oblibě místních lidových písní blízké. Sborová balada jako žánr blízký operě a oratoriu⁶³ mohla navíc sloužit jako vhodný přípravný krok k tvorbě první opery, která pak vznikla až v roce 1914.

V dochované korespondenci následně nenacházíme o nových skladbách žádné zmínky. S Reissigem se během roku několikrát setkal při koncertech v Brně, takže je možné, že spolu mohli o vznikajících Baladách mluvit osobně. Léto strávil Novák na cestách, odkud posílá pohledy s krátkými pozdravy bez zmínek o kompoziční činnosti především sestře. Až 5.9.1900 píše dopis Reissigovi, ve kterém uvádí, že se z prázdnin vrátí asi 12.9. a chtěl by se pak s Reissigem sejít a ukázat mu „*nějaké skladby*“ (blíže nespecifikovány)⁶⁴.

Konkrétnější zmínku nacházíme až v dopise z 22.1.1901, určeného taktéž Reissigovi: „*Milý Rudolfe! Do 3 týdnů byste tištěného nedostali nic. Šnábl pro samé ruské záležitosti dočista zanechal otázku nakladatelskou, stanovy nejsou ještě schváleny atd. takže by Ballady mohly vydány býti jen u Urbánka. Mojmir myslím nemá ještě koncesse,*

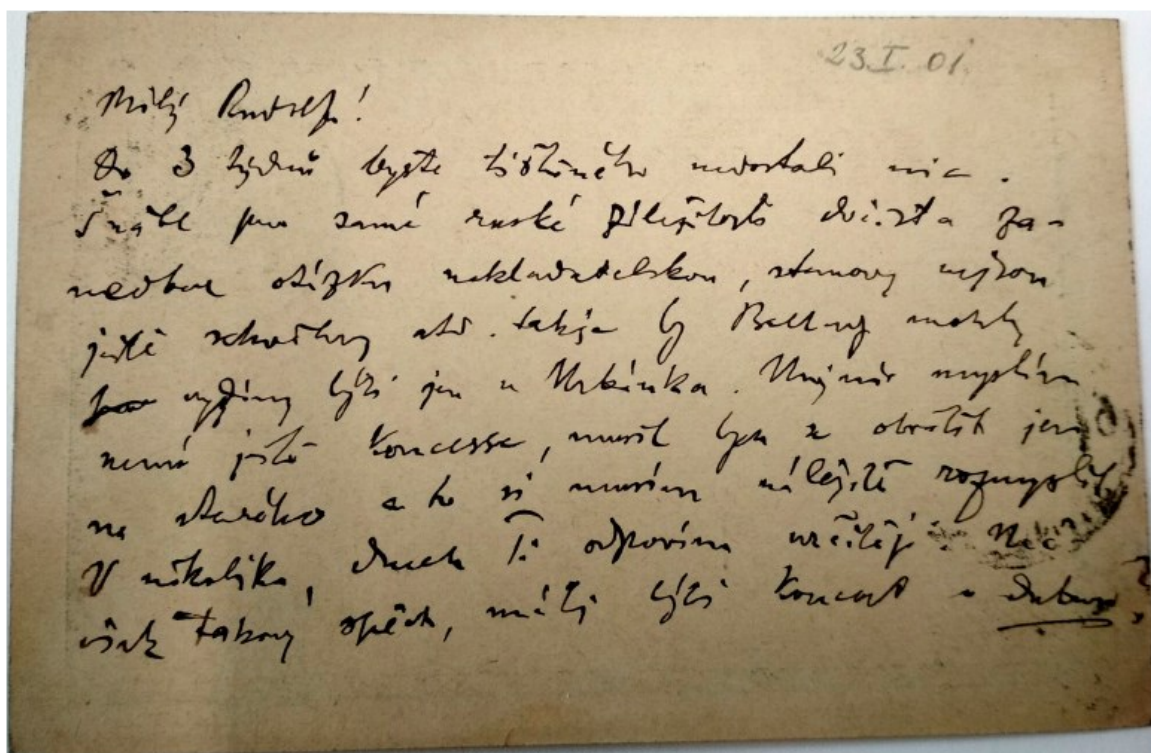
⁶¹ České muzeum hudby, S 143/inv.č. 133. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=257&soubor=3&razeni=datum&smer_razeni=vzestupne&set=5

⁶² NOVÁK (1970), s. 110.

⁶³ Viz kapitola 2 této práce.

⁶⁴ České muzeum hudby, S 143/inv.č. 138. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=262&soubor=3&razeni=datum&smer_razeni=vzestupne&set=5

musil bych se obrátit jen na starého a to si musím náležitě rozmyslit. V několika dnech Ti odpovím určitěji. Nač však takový spěch, má-li býti koncert v dubnu?“⁶⁵



Obrázek 1. Originál Novákova dopisu z 22.1.1901 (České muzeum hudby, S 143/inv.č. 141).

Zmíněné balady jsou jistě opus 23, protože opus 19 vyšel u nakladatele J. Otty již v roce 1899. Novák chtěl noty zřejmě původně vydat ve spolupráci se svým přítelem Boleslavem Schnablem Kalenským, který v této době působil v *Matici české*, nikdy k tomu ale nedošlo. Před vydáním u Františka Augustina Urbánka⁶⁶ („starého“) dával Novák zřejmě přednost nakladatelství Mojžíra Urbánka⁶⁷, které v této době začínalo se svou

⁶⁵ České muzeum hudby, S 143/inv.č. 141. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=265&soubor=3&razeni=datum&směr_razeni=vzestupne&set=6

⁶⁶ František Augustin Urbánek (1842-1919) byl český hudební nakladatel. Viz ČERNUŠÁK, Gracián: Urbánek, František Augustin. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha 1965, s. 818.

⁶⁷ Mojžíra Urbánek (1873-1919), syn F. A. Urbánka, v roce 1900 založil vlastní nakladatelství Edition M.U. Viz ČERNUŠÁK, Gracián: Urbánek, Mojžíra. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha 1965, s. 819.

činností. Klavírní verze Balad zde skutečně v roce 1901 vyšla. Zajímavá je také informace, že Reissig chystal premiéru původně již na duben 1901.

Ve stručném korespondenčním lístku posílá Novák Reissigovi další zprávu o Baladách, a to až 10.3.1901: „*Milý Rudolfe, dnes jsem obdržel korekturu ballad – zítra je odevzdám Urbánkovi. Pospíším si, aby co možná brzo (snad v týdnu) vyšly. Tvůj Viktor.*“⁶⁸ Novák tedy vydání, které bylo plánováno na období po 10. březnu 1901, autorizoval. Rozhodl se nakonec pro nakladatelství Urbánka mladšího, tedy Edition M.U.

Upřesnění přináší dopis o pět dní později, tj. 15.3.1901: „*Milý Rudolfe! Právě dnes odevzdám revisi ballad, takže mohou dojít, jen co je u Růdra otisknou, asi ve 3 dnech! Znovu jsem dostal Tvůj lístek – mrzí mne to trapně, protože jsem se velmi těšil a žádám Tě snažně, rozmysli si nešlo-li by to ještě! Koncert by se mohl o týden odložit snad předce? S Maryšou to nepůjde – dal jsem ji st. Urbánkovi a ten vydal dosud jen 4ruční úpravu a korekturu partitury jsem ještě nedostal. Jsem tak apatický a stísněný, jen by mi ta cesta do Brna byla velice vítaným osvěžením a povzbuzením k činnosti. Očekávám Tvoje rozhodnutí. Teď jdu hned k Mojmiru Urbánkovi, napřed mu vynadám a řeknu, aby pak do 3 dnů ballady byly tištěné. Celé to zdržení zavínil kopista, člen býv. divadelního orchestru, který tehda stávkoval, to je celé dny seděl u Tesaře na pivě a pak Mojmir sám, který také pro tu stávku zapomněl se starat o ballady, ačkoliv mi slíbil, že je do 3 týdnů vydá. Jsem celý nešťastný z toho a budu rozladěn na dlouhou dobu, nedojde-li k provozování ballad. Víím, žes též mrzut a v nemalých nesnázích – ale mohl bys toho snad předce docílit. Snad by to nebylo nemožno dávat koncert koncem dubna. Tvůj Viktor.*“⁶⁹ Vydání Balad se tedy zpozdilo, nejdříve mohlo být podle uvedených informací vytištěno 18. 3. Ohrozila se tím plánovaná premiéra, která měla být zřejmě na začátku dubna 1901. Novák prosí o odklad premiéry na konec měsíce, evidentně se jí chtěl sám zúčastnit a dosti mu na ní záleželo.

Další dochovaný dopis Reissigovi je datován až 2. 5. 1901. Novák se vyptává, jak dopadl poslední koncert, na kterém Beseda brněnská uváděla ouverturu *Maryša*, zřejmě v revidované verzi. Pravděpodobně se jednalo o koncert, na kterém měly být původně uvedeny i Balady, ale kvůli zpoždění vydání musely být z programu vyřazeny. O tom

⁶⁸ České muzeum hudby, S 143/inv.č. 142. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=266&soubor=3&razeni=datum&smer_razeni=vzestupne&set=6

⁶⁹ České muzeum hudby, S 143/inv.č. 143. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=267&soubor=3&razeni=datum&smer_razeni=vzestupne&set=6

svědčí i závěrečná věta dopisu: „*Včera mi poslal Mojmír Urb. první výtisky nových ballad, pošlu ti jeden.*“⁷⁰ Vydání se tedy nakonec uskutečnilo až na konci dubna 1901.

Korespondence s Reissigem pokračuje, o Baladách však mlčí až do krátké zprávy z 23.3.1903: „*Milý Rudolfe, přijedu předce asi v úterý ke 4. Začíná-li zkouška o 4., neber napřed ballady! Tvůj Viktor.*“⁷¹ Jedná se evidentně o zkoušku na koncert konaný 25.3.1903, na kterém zazněly Balady op. 23 v orchestrální verzi ve své brněnské premiéře, *Vražedný milý* ve svém úplně prvním provedení⁷². Novák byl provedení zřejmě osobně přítomen, přál si být přítomen i jejich zkoušení.

Pozdější korespondence přináší krátkou zmínku v dopise Reissigovi z 23.10.1907, který se týká přípravy premiéry nové verze symfonické básně *V Tatrách*: „*(...) V otázce programové nemohu s Tebou souhlasiti, jakkoli by mne provedení Nešč. vojny Vámi těšilo. 1) Nemohu si vyhrazovati 2 místa na jednom programu 2) Neščasná vojna dle mého přání se má dávatí vždy ve spojení s Vražedným milým 3) všechny 4 ballady chce letos provésti s orchestrem Vinohradský hlahol v mém koncertu.*“⁷³ Novák vyjádřil požadavek o provádění opusu 23 vždy jako celek. Tomuto požadavku nebylo vždy vyhověno, jak je patrné ze zpráv v tisku v následující kapitole. *Neščasná vojna* se etablovala i jako samostatný koncertní kus.

Zajímavý je dopis určený Emilu Hertzкови z 6. 12. 1920, kde se Novák zmiňuje o překladu Balad: „*Dieser Brief ist durch das erhöhte Interesse, welches seit der letzten zwei Jahren der tschechischen, insbesondere meiner Musik im Auslande entgegengebracht wird, veranlasst worden. Dieses Interesse hat sich in zahlreichen Aufführungen meiner Werke kundgegeben und es erwies sich die Notwendigkeit einiger Übersetzungen. So hat man den Liederzyklus „Das Tal des neuen Königsreiches“ für die Aufführungen in New York und Paris ins englische und französische, neuerdings die Chorbballaden für die*

⁷⁰ České muzeum hudby, S 143/inv.č. 144. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=268&soubor=3&razeni=datum&smer_razeni=vzestupne&set=6

⁷¹ České muzeum hudby, S 143/inv.č. 161. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=285&soubor=3&razeni=datum&smer_razeni=vzestupne&set=7

⁷² Podrobněji k premiérám viz kapitola 3.3 této práce.

⁷³ České muzeum hudby, S 143/inv.č. 179. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=304&soubor=3&adresat=reissig&razeni=id&smer_razeni=vzestupne&set=1

*geplanten Aufführungen in Lyon u. Strassburg ins französische übersetzt (...).*⁷⁴ Novák chtěl Hertzku spravit o úspěších svých skladeb v zahraničí a tím zřejmě zvýšit zájem o jeho díla ze strany nakladatelství. Pro překlad Balad byl tedy zřejmě přímý podnět ze zahraničí, plánovaná provedení v Lyonu a Štrasburku, zároveň dopis pomáhá určit dataci vzniku překladu (srov. výše s. 15-16).

3.3 Dobový tisk a provedení

Dobový tisk reflektoval premiéry i další provádění Novákových děl poměrně hojně, a to jak *Národní listy*, *Dalibor* apod., tak i menší lokální periodika. Zvláštní pozornost mu byla věnována v brněnské *Moravské orlici*. Z tisku se dozvídáme podrobnosti o provedeních a jejich recepci, nachází se zde také rozbory děl, které byly určeny pro dobové publikum. V recenzích je kladen důraz na spojení hudby a slova, posluchači měli obdivovat především práci zvukomalebnou a popis děje hudebními prostředky. Výchozí motiv moravských lidových písní byl samozřejmě kladem, díky němuž si dílo české publikum snáze přivlastnilo.

Národní listy reflektovaly premiéru první balady opusu 23 *Neščasná vojna*, která proběhla 24.11.1901 na koncertě pražského *Hlaholu* se sbormistrem Karlem Doušou. Na programu byl kromě balady výběr z *Deseti zpěvů pro ženský sbor na slova lidových písní slovanských* Josefa Suka, *Žalm č. 6* Edgara Tinela, *Hymnus* Heleny Munktell, *Rybáři Dunkerští* François-Auguste Gevaerta⁷⁵ a *Zlatá hodinka* Karla Bendla. *Národní listy* o premiéře uvádí:

(...) [Zazněla] „*Neščasná vojna*“, jež obratně pro smíšený sbor jsouc napsána, ukazuje talent skladatelův, jak invenční a národnímu rázu ohebně se zpodobující, tak dramatických akcentů schopný, v nejpříznivějším světle. Skladba přímo volá po orchestrálním průvodu; sesílil by její účinnost, neboť na klavíru mnohý zamýšlený tónomalebný efekt se ztrácí. „*Neščasná vojna*“ zdařile pokračuje v okruhu skladeb na lidovou epiku, zahájených op. 19 (...). V živém provedení jen ostřeji ještě vystoupí její razovitost.⁷⁶

Autor recenze volá po orchestraci, která by podle jeho názoru dovedla zesílit účinek použitých hudebních prostředků ve smyslu zobrazení mimohudebních skutečností.

⁷⁴ Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Handschriftensammlung, Nr. 129. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=1148&soubor=3&adresat=hertzka&razeni=datum&smer_razeni=vzestupne&set=2

⁷⁵ V originále *Les pêcheurs de Dunkerque*.

⁷⁶ Hudba. Koncerty. *Národní listy*. 1901, 41(329), 3.

V článku není řečeno, že se jednalo o premiéru, nicméně jiná recenze tohoto koncertu, která vyšla v *Rozhledech*, uvádí, že koncert uvedl „řadu novinek“⁷⁷.

Z dobových ohlasů je patrné, že klavírní verze byla vnímána spíše jako předstupeň k *dokonalejší* verzi orchestrální. Důvodem byla jistě zkušenost publika z předchozího opusu 19, který prošel stejným vývojem. Vnímání skladatele v tomto ohledu není známo. Netrpělivé očekávání orchestrální verze reflektuje také *Moravská orlice* v prosinci roku 1902 po benefičním koncertě k postavení pomníku skladatele Pavla Křížkovského, kde byl uveden opus 23 již jako celek, *Vražedný milý* tedy ve své premiéře:

*(...) Ze všech pak jeho skladeb po této stránce zase nejvíce vynikají obě v posledním koncertě Besedy brněnské provedené nové ballady, „Vražedný milý“ a „Neščasná vojna“, z nichž prvá dosud nikde provedena nebyla, jak se zdá, pro obtíže, které s nastudováním jsou spojeny, ač vůči velké ceně její obtíže tyto musí mizeti. Obě ballady jsou věnovány Besedě Brněnské a doufali jsme, že uslyšíme je s průvodem orchestrálním, neboť tak jsou skladatelem myšleny a průvod klavírní je tu skutečně jen odstínem toho, co Novák vložil ve průvod orchestrální. Než souhlasíme se zatímným provedením ballad s průvodem klavírním; jednak proto, že bylo nutno šetřiti, aby značnější částka odvedena byla na zřízení pomníku P. Křížkovskému, jinak i proto, že Beseda upozornila takto zatím na ballady a že obecnostvo připraveno, až uslyší je s průvodem orchestrálním. Jen bude třeba při nejbližší příležitosti je s orchestrem provést, neboť jinak by zmíněná příprava pozbyla významu. Z této příčiny odkládáme také podrobný rozbor ballad Novákových (...). Podotýkáme tentokrát jen, že v obou baladách osvědčil se býti Novák i znamenitým dramatikem.*⁷⁸

Podle Tematického katalogu⁷⁹ a Vladimíra Lébla⁸⁰ nebyly Balady op. 23 ani v orchestrální verzi premiérovány jako celek. Oba zdroje shodně uvádějí, že jako první byla provedena *Neščasná vojna* (24.3.1903) a *Vražedný milý* následně až o dva roky později (25.3.1905). Československý hudební slovník osob a institucí⁸¹ uvádí, že byly obě Balady premiérovány 25.3.1903. Při ověřování těchto informací v dobovém tisku bylo zjištěno, že se jedná o částečně chybné údaje. Je možné, že údaj o roku 1905 je pouhým překlepem v Léblově monografii, který následně přejal i Tematický katalog. Je zde ale také možnost, že autoři čerpali z Novákových pamětí, které uvádí: „*V období kolem Kovařovicova provedení Touhy a Vášně spadají brněnské premiéry Moravských balad*

⁷⁷ Hudba. *Rozhledy*. 1901, 12(9), 268.

⁷⁸ Hudba. Koncert ve prospěch pomníku P. Křížkovského. *Moravská orlice*. 1902, 40(294), 5.

⁷⁹ SCHNIERER, PEŘINOVÁ (1999), s. 148.

⁸⁰ LÉBL (1964), s. 396-397.

⁸¹ LÉBL, Vladimír. Novák, Vítězslav. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2., ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 197.

(1905) (...).⁸² Novák psal své paměti s časovým odstupem a je proto možné, že již přesný rok premiéry neměl v paměti. Na více místech také uvádí u jiných děl, že byla *skutečně premiérována* (tj. provedena podle jeho představ) až některým dalším provedením díla.

Datum kompozice a dokončení orchestrální verze není známo. Podle novinové reklamy nakladatele Mojmíra Urbánka, jejíž první výskyt v denním tisku byl objeven již ve vydání ze 17.5.1901⁸³ a dále se objevovala v různých periodikách až přibližně do roku 1907, měl Urbánek již v té době k dispozici orchestrální materiál k baladám v opisu (viz obrázek č. 2). Není jasné, z jakých důvodů se premiéra uskutečnila až o téměř dva roky později. Je možné, že orchestrální verze v této době ještě nebyla dokončena, i když její dodání Urbánkovi mohlo být již přislíbeno. Nakladatel tedy informaci možná uvedl v předstihu, aby nalákal potenciální interprety.



Obrázek 2. Urbánkova reklama v Lidových novinách (*Lidové noviny*. 1901, 9 (122), 5).

Jak můžeme vyčíst z korespondence i ze zmínek v pamětech, Novák se navíc potýkal v závěru roku 1900 s psychickými problémy, které sám popisuje jako *těžkou duševní depresi*⁸⁴. Možná i to mohlo zdržet přípravu instrumentace pro orchestr.

Nešťasná vojna byla podle dostupných informací skutečně premiérována jako první, a to 24.3.1903 ve dvoraně Průmyslového muzea v Chrudimi. Na koncertě účinkovala *Česká filharmonie* pod vedením dirigenta Viléma Zemánka společně s místním

⁸² NOVÁK (1970), s. 384.

⁸³ Edition M.U. *Humoristické listy*. 1901, 44(20), 7.

⁸⁴ NOVÁK (1970), s. 110.

pěveckým sborem *Hudební spolek Slavoj* (skladby se sborem zřejmě dirigoval sbormistr J. Souček). Na programu byly kromě *Nešťasná vojny* také díla *Olav Trygvason* Edvarda Griega, Symfonie č. 3 *Eroica* Ludwiga van Beethovena, Orchestrální úvod a monolog Vlasty z 1. jednání hudebního dramatu *Vlasty skon* Otakara Ostrčila, *Scherzo capriccioso* Oskara Nedbala a na závěr ouvertura *La Patrie* George Bizeta⁸⁵.

Recenzi na tento koncert přináší časopis *Dalibor*. Autor uvádí, že publikum bylo nadšeno, z výkonů vyzdvihuje především orchestr, sbor mohl podle něj ve svém počtu 120 zpěváků znít mohutněji a přesněji odstiňovat (zřejmě dynamicky). O samotné baladě uvádí: *Rozkošná a rázovitá ballada Novákova „Nešťasná vojna“ pro smíšený sbor a orchestr poskytla oddechu svou průzračností a velice se líbila.*⁸⁶

Co se týče balady *Vražedný milý*, její premiéra se podle informací v tisku neuskutečnila o dva roky později, jak uvádí výše zmíněná literatura, ale jen o den později, a to 25. 3. 1903 ve dvoraně Besedního domu v Brně⁸⁷. Koncert pořádaný *Filharmonickým spolkem Beseda brněnská* dirigoval Rudolf Reissig a zazněla na něm orchestrální suita *Pohádka* Josefa Suka, *Před klášterní branou*⁸⁸ Edvarda Griega, Píseň slepých guslarů z opery *Sněguročka* Nikolaje Rimskeho-Korsakova a na závěr obě *Balady op. 23* v orchestrální verzi. Ač se nikde explicitně neuvádí, že se jedná o vůbec první uvedení *Vražedného milého* s orchestrem, zjevně byl koncert velkou událostí, jejímž vrcholem byly *Balady op. 23*. Svědčí o tom i obsáhlý rozbor díla, který vyšel v den koncertu na první straně *Moravské orlice*⁸⁹ (úvodní část rozboru viz obrázek č. 3).

Zajímavé je, že se tento rozbor poprvé objevil již 14.9.1901 v časopise *Dalibor*, tedy více než dva měsíce před premiérou klavírní verze. Autor rozboru Otakar Nebuška⁹⁰

⁸⁵ Viz například Divadlo a hudba. *Národní politika*. 1903, **21**(77), 5.

⁸⁶ Dopisy. Z Chrudimi. *Dalibor*. 1903, **25**(18), 135.

⁸⁷ Denní zprávy. *Moravská orlice*. 1903, **41**(64), 2.

⁸⁸ V originále *Foran Sydens kloster*.

⁸⁹ Feuilleton. *Balady Vítězslava Nováka (op.23)*. *Moravská orlice*. 1903, **41**(69), 1. Jedná se o přetisk (bez notových příkladů) výkladu klavírní verze uveřejněného v *Daliboru*, viz Vítězslava Nováka op. 23. *Dalibor*. 1901, **23**(38), 293-295. Dostupné také z: <http://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:3b0dfa60-ff17-11e4-8ded-5ef3fc9ae867>

⁹⁰ Otakar Nebuška (1875-1952) byl hudební kritik a spisovatel. Viz HNÁTOVÁ, Kateřina. *Nebuška, Otakar*. In: Český hudební slovník osob a institucí [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2012 [cit. 2019-05-08]. Dostupné z:

přítom popisuje dílo již z hlediska orchestrálního zpracování. Pravděpodobně měl tedy už v této době k dispozici orchestrální partituru, která na své provedení ale následně čekala ještě více než rok. Můžeme díky tomu stanovit nejzazší datum dokončení orchestrace a také znovu poukázat na chápání klavírní verze jako pouhého předstupu k verzi orchestrální.

Vítězslava Nováka op. 23.

Dvě balady na slova lidové poesie moravské pro smíšený sbor s průvodem klavíru na 4 ruce (orchestr).
1. Vražedný milý, 2. Neschasná vojna.


Místo, které dějiny vykážou Novákovi v české hudbě, nebude jistě efemerkou. To možno říci již dnes, třeba že jen budoucí čas je způsobilý zcela přesně otaxťovat cenu umělce dle síly vlivu, jaký měl na své současníky i potomky. Novák je umělcem, jenž promluvil své vlastní, osobité slovo v koncert české hudby a takové lze snad nepochopiti, nikdy však mlčením pomínouti. Novák vnesl do naší hudby nové prvky a živly, vědomé — ne pouze instinktivně, — vyslé z něho samého, blízké však životnímu i hudebnímu ovzduší lidu moravského, z něhož Novák čerpal nejmocnější dojmy za svého častého moravského pobytu. Definovati tento Novákův stručně nazvaný „moravismus“ vyžaduje samo o sobě obsáhlou studii, která ukáže, jak Novák v tomto ovzduší sama sebe našel a jak již i v periodě bouře a kvasu, v níž spracovával v sobě různé cizí vlivy, nevědomky spěl sem k této metě, právě tak jako v prvých symfonických básních Smetanových (Richard III., Valdštýnův tábor, Hakon Jarl), jejichž forma i myšlenka stojí pod zřejmým vlivem Lisztovým, napadnou prvky budoucího velikého tvůrce české hudby.

Přítomné dvě balady jsou novým dokladem Novákovy postupu na jeho vlastní cestě a lze v nich tím spíše stopovati autora krok za krokem a vnikati v jeho ledví, ježto slova textu jsou stálým průvodcem orientujícím jak o formě, tak o výrazu hudebním.

Balada prvá — Vražedný milý — co do formy komponována takofka stroficky a nálada její dána je povšechným dojmem z textu: Jano zabil svou milou a světská moc dá již odplatu. Zevšad řítí se katastrofa. Odtud ty chmury přes celé baladické vyprávění,

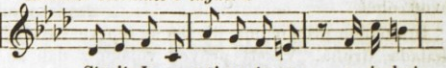
v němž hlasy sboru jsou jak vypravující bard. Naproti tomu balada druhá — Neschasná vojna — je formou své koncepcí kaleidoskopem obrázků, veselých i rmutných. Přímá jakás moderní renaissance plénkových dob opery, kdy nehybným vypravovatelem děje byl sbor a na scéně k tomu agiroval herec.

Truchlivá fanfára rohů

1. 

zahajuje krátký úvod balady první. Je to refrénovitě se opakující povzdech: „Bože můj!“ Spolu s interjekcí „eja hoj!“ protkávají celou baladu. Sbor vstupující v unisonu přináší stěžejný motiv, z něž utkáno celé hudební předivo.

Andante sostenuto e lugubre.

2. 

Sto-jí Ja-no při po-to-ce, e-ja hoj

umývá si z krvi ruce, bože můj!
Cós, Janěku, eos porobil, eja hoj!
že si's ruce zakrvavil, bože můj!

Figurace smyčců — jako tak zv. „cifra“ u hudeců — proplétají se nad průvodem sboru, v němž barvou převládají ponuré pozouny.

Nesměle (pp), ale přes s důvěrou, že mu bude dána víra (motiv 2. v F dur místo původního chmurného f moll), vypravuje Jáno (bas I. a tenor) a omlouvá se. Umlčuje vzrušující muka vlastního svědomí.

Postřilál jsem holubičku, eja hoj!
co sedala v okenečku, bože můj!
Ve dne v noci vrkútala, eja hoj!
mně smutnému spát nedala, bože můj!

Obrázek 3. Rozbor díla v dobovém tisku – úvodní část (*Dalibor*. 1901, 23(38), 293-295).

Rozbor dokazuje, jak významnou událostí uvedení balad v tehdejší koncertní životě bylo. Podobná pojednání o díle se opakovala i v dalších nejen hudebních periodikách. V mnoha člancích se píše také o tom, že společně s nákupem vstupenek v předprodeji dostanou diváci i rozbor díla, aby se mohli na koncert předem připravit. Jak uvádí např. periodikum *Žďár* k plánovanému provedení Neščasné vojny: (...) *Podrobný rozbor této skladby i texty ostatních připojeny budou k pozvání a bude tedy možno*

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5336

každému návštěvníku koncertu seznámiti se s nimi již doma.⁹¹ Potřeba výkladu byla v některých případech naplněna přednáškou některé lokální hudební osobnosti. Zobrazuje se tu chápání sborové balady jako dramatického žánru, o čemž bylo pojednáno v kapitole 2.

Recenze na výše zmíněný koncert *Besedy brněnské* vyšla v časopise *Dalibor*. Chválena byla především Reissigova dramaturgie a Novákovy Balady pak jako vrchol programu:

(...) Dosti bylo již theoretisováno o významu, samorostlosti a charakteristických podrobnostech moravské lidové hudby; v Novákových obou posledních balladách je theorie tato stělesněna. Nechceme říci poprvé, neboť již dřívější ballady, „Zakletá dcera a „Ranoša“ podobný ráz mají, ale vyvrcholena je věc teprve v „Neščasné vojně“ a „Vražedném milém“. Jako světlo měsíčné k intenzivnímu jasnému slunce, tak mají se obě starší ballady Novákovy k poslední složeným. Význam jejich získal částí orchestrální, bez níž vlastně nejsou myslitelné. Každé významné slovo je v orchestru Novákově akcentováno, nálada každé řádky orchestrem vystihnuta. Nepřeháním pravím-li, že dokonaleji nemůže se část orchestrální pojiti k části zpěvní, než stalo se v baladách Novákových. (...) I přítomnost skladatelova byla podnětem, aby dílo provedeno bylo ve formě co nejdokonalejší. To se také zdařilo. Ballady přijaty byly nadšeně, zanechaly hluboký dojem a skladatel několikrát vyvolán, aby přijal hold za skvostné dílo své. Beseda počtila skladatele velkým vavřínovým věncem⁹².

Recenze potvrzuje skladatelovu přítomnost, která byla již naznačena v korespondenci. Provedení určitě přispělo k budování již dříve zde zmíněného *novákovského* kultu na Moravě. Provedení reflektovala také *Moravská orlice* poměrně rozsáhlou recenzí na první straně, kde je akcentována mimo jiné svázanost s lidovou písní:

Závěrkou koncertu byly obě znamenité balady Vít. Nováka „Vražedný milý“ a „Neščasná vojna“. Provedeny byly tentokrát způsobem orchestrálním. Průvodem vlastně část orchestrální není; orchestr je tu samostatným činitelem, který stopuje krok za krokem vypravování sboru a líčí úchvatně děj obou balad, jak již po prvním provedení jsme řekli, ve „Vražedném milém“ subjektivně, v „Neščasně vojně“ objektivně. Rozbor obou balad uveřejněn byl před koncertem a bylo podotknuto v předmluvě, že hlavní význam balad Novákových spočívá v tom, že jsou ztělesněním vší theorie, která byla dosud výsledkem bádání o podstatě moravské lidové hudby. Studiím těm věnoval se i náš Novák po více let. Poznal hluboký význam, a vzácnou cenu lidových písní moravských, hlavně z východního kraje, kde žije lid náš ještě v neporušené původnosti, a výsledky bádání svého uložil již v několika dílech. (...) Vzbudily-li dřívější skladby Novákovy – zejména Ranoša a Zakletá dcera – všude kde byly poznány byly obdiv, stalo se tak nyní zvýšenou měrou. Obě posledně provedené balady jsou vrcholem dosavadního tvoření Novákova jsme skutečně dychtivi, co nám budoucnost přinese. Dojem balad v posledním koncertě provedených byl úchvatný. Část orchestrální je živou ilustrací slovní části; žádné slovo neujde pozornosti

⁹¹ Koncert. *Žďár*. 1911, 10(51), 3.

⁹² Dopisy. Brno. *Dalibor*. 1903, 25(19), 142-143.

skladatelově, každá podrobnost je hudbou věrně a případně tlumočena. A jak ovládá Novák orchestr! Jak zná všechny jeho taje, účinky kombinace nástrojů a výsledek její, stupňování síly výrazu, přizpůsobením barvitosti nástrojů, významu situace a j. v.! Zkrátka můžeme říci, že provedením balad Novákových s průvodem orchestrálním poznali jsme dílo v celém jeho významu, dílo, které po stránce hudební ceny postaviti se může po bok všem moderním dílům jiným, co do významu, jako dílo v duchu moravské hudby lidové složené, nemá však dosud sobě rovného. – O provedení můžeme jen s chválou se zmíniti. Bylo patrné, že vždy snaživý a také ctižádostivý dirigent, pan R. Reissig, tentokráte se zvýšeným úsilím pečoval o důstojné provedení krásného programu. (...) Skladatel Novák byl koncertu přítomen a přesvědčil se osobně o porozumění, s kterým hudba jeho u nás se setkává.⁹³

Máme mnoho dokladů v dobovém tisku, že následně byly balady prováděna hojně na různých místech. Ohlasy byly většinou velmi pozitivní, kvitováno bylo jak samotné dílo, tak i v podstatě všechna provedení. Zvláštní důraz je kladen na velká obsazení sborů, která jsou v ohlasech vyzdvihována. Balady jsou prováděny po boku dobových děl především českých a moravských skladatelů (Suk, Foerster, Ostrčil, Vendler aj.), mnohdy jako vrchol koncertní sezony pěveckých spolků. *Neščasná vojna* žila kromě fungování v rámci opusu 23 částečně samostatným životem a v nejednom článku byla označena za vzor moderní české (moravské) hudby⁹⁴.

V recenzi v Plzeňských listech z roku 1911 se nachází zmínka o Novákově přání provádět Balady op. 23 vždy jako celek, které bylo zmíněno také v korespondenci:

(...) Jinou ukázkou Novákovy tvorby byla ballada „Neščasná vojna“ pro smíšený sbor s průvodem orchestru, již předeslal skladatel J. Jindřich informativní výklad. Ballada „Neščasná vojna“ tvoří s balladou „Vražedný milý“ dvojici, označenou jako op. 23. (z r. 1900.). Po autorovu přání mají obě ballady vždy společně býti provedeny. Jsme však sobotnímu koncertu vděčni za interpretaci alespoň jedné z nich, protože zvláště dobře charakterisuje Novákovu podivuhodnou dovednost vystihnouti s plnou výrazností ráz moravské národní písně. Typické kroky melodiky, vedené sborem, provázeny jsou orchestrem podivuhodného složení, z něhož zní ozvuk cimbálu a houslí jak příznačných nástrojů moravské lidové hudby, jejíž složky vyhrocují se u Nováka v projev nejmohutnější tragiky.⁹⁵

Budivoj uvádí v prosinci roku 1907 článek o koncertu *Hlaholu českobudějovického*, který uvedl *Neščasnou vojnu* s klavírním doprovodem pod taktovkou Otakara Jeremiáše. Autor uvádí, že (...) *Novákova Neščasná vojna pro smíšený sbor jest pro průměrného koncertního posluchače poněkud nepřístupnou.; přes to docílila v dobrém provedení*

⁹³ Feuilleton. Hudba. *Moravská orlice*. 1903, 41(74), 1.

⁹⁴ Viz například Koncert. *Nová doba*. 1911, 16(51-52), 14.

⁹⁵ Hudba: Koncert Spolku českého učitelstva okresu plzeňského. *Plzeňské listy*. 1911, 47(111), 7.

dobrého úspěchu. ⁹⁶ V jihočeském koncertním prostředí nevzbuzovaly Balady zjevně takové nadšení, jako například na Moravě.

Recenze z *Našince* ze 4.11.1910 na koncert pěveckého sdružení *Nešvera* v Olomouci popisuje Neščasnou vojnu jako dramatickou operní scénu, i když na uvedeném koncertě zazněla pouze ve verzi klavírní:

(...) Nováka a jeho písňovu tvorbu velice šťastně representuje balada na slova lidové písně moravské „Neščasná vojna“, textovým motivem svým připomínající Křížkovského „Utonulou“ a přece tak odlišná. „Neščasná vojna“ jest malé, na nejnutnější zhuštěné hudební drama. S prudkým dramatickým spádem odehrává se děj, vyrostlý ne z lásky dvou milenců, ale z lásky sestry ku bratrovi. K vesnici blíží se hlouček verbířů. Slyšet již jak duní silnice pod jejich pádnými kroky. Trubky hlaholí svými úsečnými lákavými výzvami. Do toho vpadá rytmický rachot bubnů. Vždy silněji zalétá směsice zvuků, krev každého junáka bouřících do vsi. Lidé se sbíhají. Verbíři jdou už návsí. Sbor vpadá: „Hrajú, trúbjú i bubnujú, vojákové mašírujú.“ Přihlásil se hlouček statných mladíků, hotových jít v boj za císaře, postaviti se proti vnikajícím do země vojům francouzským. Vykonav svůj úkol verbířský, hlouček trubačů a bubeníků odchází. Octli se opět na širé silnici. Jen vítr zanášá do vsi vždy ve větší dále zanikající výskot polnic, hukot bubnů a dusot kroků. Mladík, krev a mléko, naslouchá jim dychtivě. Dokud verbíři zde byli, nehodlal se dáti na vojnu. Příklad soudruhů jím však nyní hnul. Touha vzkličila mu v srdci. Roztržit jde domů a vzdychne si: „Těže já bych mašíroval, dyby mi kdo koňa sedlal.“ Naklání hlavu do dlaní a provází v duchu soudruhy, jdoucí k císařskému vojsku. Otevřeným oknem úryvkovitě zalétá mu v sluch uder na buben a v akkord splynuvší hlasy trubek. (...)⁹⁷

Článek v *Národní politice* z prosince 1913 přináší charakteristiku Novákovy sborové tvorby, který dokládá jeho význam v tehdejší koncertním provozu:

*Nejstarší sborová lyrika Novákova počala se ve značné výši techniky, zpěvního vznosu a výraznosti ve zhudebnění slova. Novák nebyl nikdy popěvkářem, nikdy ani ton neobětoval libivosti. A přece líbí se, dojíká a zabavuje i ty, kdož nehorují pro modernismus v jeho projevech vyvrcholující. Tajemství této všeobecné, nikoho nevynechávající působivosti sborových zpěvů Novákových, i těch, jež vznikly v prvních a přechodných fásích jeho tvorby (*Ranoša, Neščasná vojna, Primula veris, Velebná noc*), i těch které jdou po nových cestách přiostrěného výrazu a stupňovaného požadavku na úkonnost sboru (např. „*Kyjov*“), najdeme v jejich procítěnosti, v duši, kterou k nám promlouvají, ovšem též v rázovitosti invence, jež jest značku záhy vzbuzené a stále více se upevňující osobitosti skladatelovy. Osamostatnění umělecké, jež slibovala tvorba Novákova od prvopočátku, stalo se skutkem. Dnes Novák je svým, k nikomu se nepřiklání, nikoho nepřipomíná, ve své vyspělosti ani sama sebe z dob minulých.⁹⁸*

⁹⁶ Koncert Hlaholu česko-budějovického. *Budivoj*. 1907, 43(98), 3.

⁹⁷ Koncerty Pepouše Bartoně v Olomouci. *Našinec*. 1910, 46(252), 2.

⁹⁸ Koncerty. *Národní politika: Příloha*. 1913, 31(331), 1.

Za zmínku stojí také svědectví v *Národních listech* o provedení orchestrálních Balad op. 23 ve Vídni pro české krajany za přítomnosti skladatele, i když se jedná spíše o ojedinělé uvedení mimo české země⁹⁹.

Tendence mizení Novákovy tvorby z koncertních programů po skladatelově smrti se Balad op. 23 týká jen částečně. Nepatří k nejprováděnějším sborovým skladbám, přesto je můžeme slyšet i na významnějších koncertech. Z poslední doby jmenujme alespoň uvedení Balad op. 19 a 23 na koncertě k 70. výročí založení *Pražského filharmonického sboru* společně s *Českou filharmonií* pod vedením Jaroslava Brycha¹⁰⁰ nebo uvedení *Neščasné vojny* na Slavnostním koncertě k otevření jubilejní 125. sezony *Národního divadla* s dirigentem Tomášem Netopilem¹⁰¹.

Beseda brněnská, které bylo dílo věnováno, uvádí dílo ve svém výročním almanachu, kde ovšem zpracovává pouze údaje o skladbách v rozmezí let 1931-1960. V tomto období byly Balady op. 23 uvedeny pětkrát (1931, 1944, 1949, 1955, 1960), nic podrobnějšího se zde ovšem nedozvíme¹⁰². Česká filharmonie Balady op. 23 uvedla celkem desetkrát, z toho naposledy v roce 1950¹⁰³.

3.4 Nahrávky

V průběhu přibližně šedesáti let, které dělí nejstarší a nejnovější zvukový záznam Balad op. 23, vzniklo celkem osm nahrávek. Ačkoliv živým prováděním vévodila spíše verze klavírní, u nahrávek se jedná především o verzi orchestrální, a to v podání našich předních profesionálních orchestrů společně s profesionálními i amatérskými sbory. Orchestrální verze se zřejmě jevila jako reprezentativnější pro nahrávání, verze pro čtyřruční klavír fungovala spíše v repertoáru regionálních amatérských těles, která se obvykle nevěnují nahrávací činnosti. Možná i z tohoto důvodu máme první záznam klavírní verze až z roku 1997.

⁹⁹ Koncert vídeňského „Lumíra“. *Národní listy*. 1913, 53(115), 2.

¹⁰⁰ 24. 10. 2004, Dvořákova síň, Rudolfinum.

¹⁰¹ 27. 9. 2007, Národní divadlo.

¹⁰² KOLÁŘ, Antonín et al. *Sto let filharmonického sboru besedy brněnské*. Krajské nakladatelství Brno, 1960.

¹⁰³ 24.3.1903 (dir. Vilém Zemánek), 19.2.1907 (dir. Milan Zuna), 25.2.1911 (dir. neuveden), 31.1.1917 (dir. Jaroslav Kříčka), 5.2.1917 (dir. Jaroslav Kříčka), 12.12.1920 (dir. Václav Talich), 4.12.1927 (dir. Václav Talich), 16.3.1928 (dir. Jaromír Herle), 13.12.1936 (dir. Otakar Jeremiáš), 8.12.1950 (dir. Karel Ančerl).

Největší část dostupného zvukového materiálu tvoří rozhlasové nahrávky, kterých lze nalézt celkem sedm. Nejstarší nahrávka pochází z roku 1952, vznikla tedy až přibližně padesát let po premiéře díla. Jedná se o živou nahrávku ze čtvrtého abonentního koncertu *Symfonického orchestru brněnského rozhlasu*¹⁰⁴ pod vedením šéfdirigenta Břetislava Bakaly, který k účinkování přizval svůj *Vachův sbor moravských učitelek* společně s *Akademickým pěveckým sdružením Moravan* sbormistra Josefa Veselky. Bakalova dramaturgie se výrazně zaměřovala na díla soudobých českých skladatelů (Janáčka, Nováka, Martinů)¹⁰⁵. *Československý rozhlas* navíc začíná od roku 1947 s projektem rozhlasového vysílání kompletního Novákova orchestrálního díla¹⁰⁶, v rámci něhož nahrávka pravděpodobně také vznikla. Titíž interpreti vytvořili o dva roky později nahrávku, která vyšla v roce 1957 na gramodesce¹⁰⁷. Jedná se tak o úplně první veřejně prodejnou nahrávku *Balad op. 23*, vedle nichž se na desce objevuje ještě kantáta *Máj* Josefa Bohuslava Foerstera.

První studiová rozhlasová nahrávka vznikla až v roce 1972 v *Československém rozhlasu* v Praze. Účinkovala na ní domácí rozhlasová tělesa *Pěvecký sbor Československého rozhlasu* (sbormistr Ladislav Černý) a *Symfonický orchestr Československého rozhlasu* pod vedením dirigenta Josefa Hrnčíře. Rozhlasové natáčení pod vedením Hrnčíře bylo opakováno ještě o deset let později, roku 1982¹⁰⁸.

Mezi tím vyšla v roce 1977 již druhá nahrávka balad na gramodesce¹⁰⁹. K *Symfonickému orchestru Československého rozhlasu* se připojuje tentokrát *Kühnův smíšený sbor* se sbormistrem Pavlem Kühnem. Nahrávku snímku *Československé televize* všech

¹⁰⁴ Koncert se konal 18.12.1952 v sále Stadionu Brno. Na programu zazněly všechny Novákovy sborové balady op. 19 i 23.

¹⁰⁵ Podrobněji o Bakalově činnosti viz: ZAPLETAL, Miloš. Bakala, Břetislav. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2011 [cit. 2019-05-01]. Dostupné z:

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1275

¹⁰⁶ KABOURKOVÁ, Kateřina. *Hudební vysílání brněnského rozhlasu v letech 1945-1958*. Brno, 2006. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.

¹⁰⁷ *Foerster: Máj. Novák: Čtyři moravské lidové balady* [zvukový záznam na LP]. Praha: Supraphon DV 5365, 1957.

¹⁰⁸ Sbormistrem *Pěveckého sboru Československého rozhlasu* byl v této době již Milan Malý.

¹⁰⁹ *Toman a lesní panna, op. 40* [zvukový záznam na LP]. Praha: Panton 110667, 1977.

čtyř Novákových sborových balad s dirigentem Vladimírem Válkem doplňuje snímek *Československého rozhlasu* symfonické básně *Toman a lesní panna* pod vedením dirigenta Josefa Hrnčíře. Interpretačně kvalitní nahrávka staví na dramatických zvratech. Jsou pro ni typické výrazné kontrasty, ať už výrazové a dynamické, tak také tempové, které podporují obsahové sdělení. Ne všechny mají ale oporu v původní partituře.

Další nahrávka vychází až o dvacet let později, v roce 1997. Jedná se o první nahrávku verze pro čtyřruční klavír. Pražský amatérský sbor *Vysokoškolský umělecký soubor Univerzity Karlovy* pod vedením sbormistra Jaroslava Brycha vydal vlastním nákladem CD s názvem *Láska a smrt*, na kterém prezentuje díla české sborové tvorby 20. století na lidové texty¹¹⁰. Nahrávky všech čtyř Novákových balad za klavírní spolupráce Jany Bartoňové a Jany Vychodilové charakterizuje poměrně rychlejší tempo než v nahrávkách orchestrálních. CD recenzovala Vlasta Reittererová, která vyzdvihuje počín a kvalitu jeho celkového zpracování, u samotné interpretace poukazuje na jistou intonační nejistotu, málo pregnantní výslovnost a nedostatek výrazu v sopránech. Na druhou stranu spatřuje v provedení jisté kouzlo a oceňuje práci sbormistra¹¹¹.

V roce 2007 vznikla zatím nejnovější rozhlasová nahrávka orchestrální verze Balad op. 23. *Plzeňská filharmonie* pod vedením dirigenta Jiřího Maláta ve spolupráci s *Pražským filharmonickým sborem* a sbormistryní Miriam Němcovou vytvořili nahrávku ve Dvořákově síni pražského Rudolfiny.

Posledním zvukovým záznamem je nahrávka v archivu ČRo z roku 2015, která zachycuje živé provedení balady *Neščasná vojna* na koncertě v rámci *Festivalu sborového umění Jihlava*. Amatérský pěvecký sbor *Gaudeamus Brno* se sbormistryní Martinou Kirovou za klavírního doprovodu Jitky Houflové a Dašy Karasové uvedli v sále Domu kultury Jihlava *Neščasnou vojnu* společně se *Zakletou dcerou* z Novákova opusu 19 a *Starodávným čarováním milému Petra Ebena*.

Souvislost sborové balady s hudebně dramatickým žánrem, která byla popsána v kapitole 2, vedla také k audiovizuálnímu zpracování. V roce 1974 vznikl v *Československé televizi* loutkový film zpracovávající všechny čtyři Novákovy Balady op. 19 a 23¹¹². Režisér Ivan Renč ve spolupráci se studiem Jiřího Trnky střídá loutkové scény

¹¹⁰ *Láska a smrt* [zvukový záznam na CD]. Praha: Nadace VUS UK a Nadace Martinů, 1997.

¹¹¹ REITTEREROVÁ, Vlasta. Recenze. *Láska a smrt*. *Harmonie*. 1998, (4), 50-51.

¹¹² *Balady* [TV film]. Režie Ivan Renč. Československá televize, 1974.

naivního charakteru s krátkými hranými vstupy, které znázorňují práci venkovanů v různých ročních obdobích (sekání obilí, dožínky, výlov rybníka apod.). Balady se objevují také v dokumentárním filmu režiséra Zdeňka Flídra *Vítězslav Novák a lidová píseň* z roku 2000¹¹³.

¹¹³ *Vítězslav Novák a lidová píseň* [TV dokumentární film]. Režie Zdeněk Flídr. Česká televize, 2000.

4 Analýza díla

Podrobnější analytický rozbor Novákových Balad v literatuře zatím chybí, jak bylo již naznačeno v předchozích kapitolách. Nejvýznamnějším příspěvkem v této oblasti je analýza Jaroslava Smolky v publikaci *Česká kantáta a oratorium*¹¹⁴. Užití termínu *kantáta* pro balady se ale může jevit jako problematické. Kantáta ve své původní podobě jako jeden z vůdčích žánrů vokální hudby v období baroka se typicky skládala z několika kontrastních (samostatných) částí¹¹⁵. V 19. století začal být tento termín aplikován na prakticky jakákoliv díla pro sbor a orchestr, často s absencí hlubšího spojení s jejím původním významem. Tato díla většinou obsahují i sólistické části, ale není to pravidlem¹¹⁶. Je tedy těžké odlišit kantátu od jiných vokálních děl, pokud nemá tento termín uveden přímo ve svém názvu (například Brucknerova *Festkantate* aj.). Z tohoto pohledu by se balady daly chápat i jako typ kantáty ve smyslu jejího fungování v 19. století. Nicméně po srovnání s podobnými díly tohoto žánru (například s *Kyticí* Bohuslava Martinů), je patrné, že Balady svými menšími rozměry, jedinou hudební plochou bez sóla a samostatných částí bude lépe charakterizovat skromnější žánr sborové balady.

Bližší podobnost s *Baladami op. 23* můžeme spatřovat v rámci českého hudebního kontextu například se Sukovými *Třemi zpěvy pro smíšený sbor op. 19* z roku 1900. Dílo vychází z lidových baladických textů a svým zpracováním se v mnohém Novákovým baladám blíží, i když rozsah díla je poněkud skromnější. Označení sborová balada ve svém názvu nenese, přesto mu nejspíše patřilo.

Většina analýz Novákových děl takzvaného *moravského období* se zaměřuje na deklarovanou lidovost a snaží se formu popisovat pomocí vyhledávání konkrétních prvků lidové hudby. Jak ale uvádí například Karel Janeček, hudební tvorba každého skladatele se nutně musí opírat o to, co již bylo vytvořeno, což se ustavičně znovu a znovu oživuje¹¹⁷. Skladatel navazuje na hudební kulturu minulých dob, ať již jejím přijetím či odmítnutím,

¹¹⁴ SMOLKA (1970), s. 157-161.

¹¹⁵ TIMMS, Colin et al. Cantata. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford, 2013 [cit. 2019-06-01]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com>

¹¹⁶ TIMMS, Colin et al. Cantata. The cantata since 1800. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford, 2013 [cit. 2019-06-01]. <https://www.oxfordmusiconline.com>

¹¹⁷ JANEČEK, Karel. Hudební kultura a lidová píseň. In: PADRTA, Karel a Bohumír ŠTĚDRONĚ, ed. *Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky k 100. výročí narození*. Jihočeské muzeum České Budějovice, 1972, s. 34.

vždy se k ní nějak vztahuje, a lidová hudba není výjimkou. Novák se rozhodl tvůrčím způsobem reagovat na moravskou a slovenskou lidovou píseň, kterou dále přetváří například doprovodem nebo originální harmonizací.

Následující analýza Balad se bude dělit na dvě části – analýzu lidového textu jako samostatného celku a následně analýzu hudební.

4.1 *Vražedný milý*

4.1.1 Textová stránka

Hlavním tématem textu první balady opusu 23 je zločin a následný trest. Pojednává o mladíkovi, který zabil svou milou a za svůj čin byl následně oběšen na šibenici. Text čerpal Novák s největší pravděpodobností ze sbírek Františka Bartoše *Písně moravské v nově nasbírané*¹¹⁸ nebo z výboru písní vycházejícího z předchozí sbírky *Kytice z moravských lidových písní*¹¹⁹. Zápis písně je stejný, jediným rozdílem je uvedení koruny na poslední notě nápěvu v zápisu v *Kytici*. Vzhledem k tomu, že se jedná o táhlou píseň a koruna se v zápisu vyskytuje již na konci první fráze, je její užití logické a pravděpodobně by bylo interpretováno i bez jejího explicitního uvedení. Balada je v *Kytici* navíc označena názvem *Milenec vrah*.

Text je členěn na 7 slok, přičemž každá sloka obsahuje citoslovečný refrén obsahující úplný rým: *eja hoj – Bože můj*. *Eja hoj* charakterizuje zvolání v předvětí, *Bože můj* povzdechnutí až zděšení nad řečeným v závětí sloky.

Každou sloku lze rozdělit na tři části: úvodní předvětí se skladbou 8 + 3 slabiky (refrén), následuje doslovné opakování úvodních 8 slabik, tentokrát již bez refrénu, a závětí opět se skladbou 8 + 3 slabiky (refrén). Bartoš baladu zapisuje ve třech řádcích, kdy citoslovečný refrén přímo přiřazuje k předchozí sloce. Bylo by možné ho ale chápat i samostatně, jak to uvádí například Dušan Holý¹²⁰.

¹¹⁸ BARTOŠ, František. *Písně moravské v nově nasbírané*. Brno: Maticе moravská, 1889, s. 1.

¹¹⁹ BARTOŠ, František, Leoš JANÁČEK. *Kytice lidových písní*. (Revidovali Alois Gregor a Bohumír Štědroň.) 4. zrevid. vyd. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1953, s. 118. (1. vyd. Telč, 1890).

¹²⁰ HOLÝ, Dušan. *Zpěvní jednotky lidové písně, jejich vztahy a význam*. Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1988. Spisy Univerzity J.E. Purkyně v Brně, Filozofická fakulta. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/122299>

V předvěti sloky zaznívá typicky informace spíše neutrálního charakteru (*stojí Jano při potoce; nebyla to holubička*), která opakováním získává naléhavý charakter. V závěti zazní informace zásadní, která přehodnotí neutrální význam předchozích slov (*umývá si z krvi ruce; než to byla frajírečka*). V úvodní sloce je konstatována situace, kdy si Jano umývá ruce od krve v potoce, přeneseně řečeno se snaží smýt nějaký hřích, svou vinu. Blíže neurčený mluvčí se dotazuje na jeho hřích a Jano vypráví příběh o zastřelení holubičky, která mu nedala spát. Holubička zde může fungovat jako symbol nevinnosti a zvyšuje kontrast k brutálnímu činu vraždy. V páté sloce přichází odhalení skutečného činu, kterým byla vražda ženy. Není jasné, jestli přiznání činí sám Jano nebo obecný mluvčí. Závěrečné dvě sloky již směřují k trestu za spáchaný zločin, když Jano spatřuje šibenici.

Zápis Františka Bartoše: Milenec vrah

Stojí Jano při potoce, eja hoj,
stojí Jano při potoce,
umývá si z krvi ruce, Bože můj!

Cos Janičku, cos porobil, eja hoj,
cos Janičku, cos porobil,
že sis ruce zakrvavil, Bože můj!

Postřílál sem hoľubičku, eja hoj,
postřílál sem hoľubičku,
co sedała v okénečku, Bože můj!

Ve dně v noci vrkútała, eja hoj,
ve dně v noci vrkútała,
mně smutnému spat nedała, Bože můj!

Nebyła to hoľubička, eja hoj,
nebyła to hoľubička,
než to byla frajírečka, Bože můj!

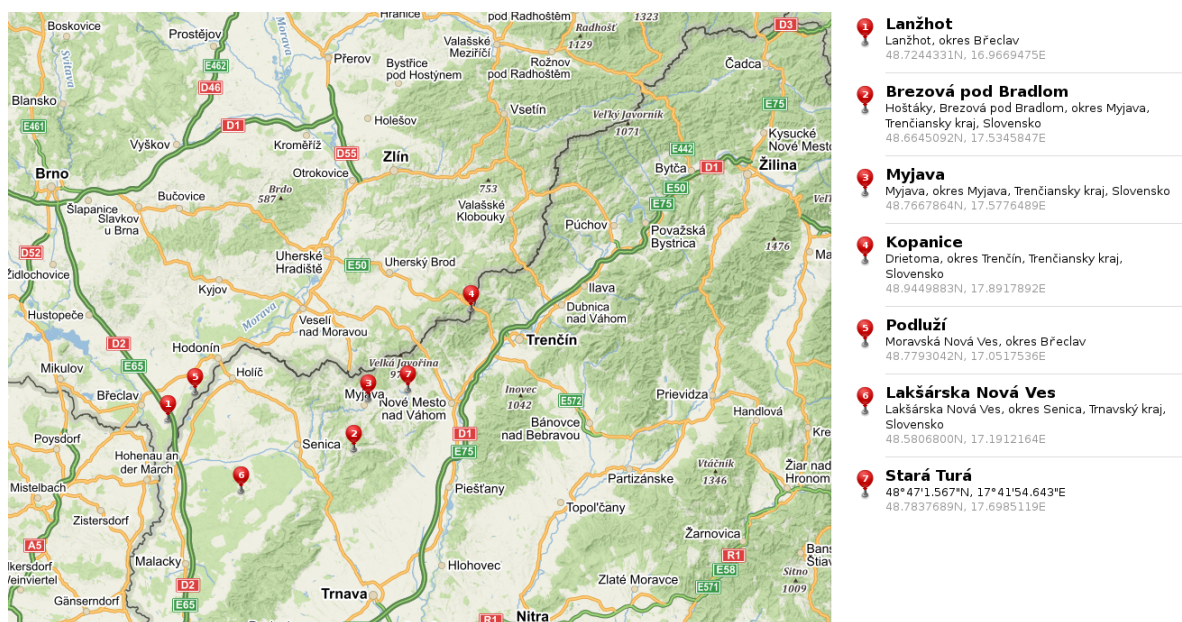
Jed' ty, Jano, v čiré pole, eja hoj,
jed' ty, Jano, v čiré pole,
co tam vidíš, všecko tvoje, Bože můj!

Vid'ěl on tam dvě horičky, eja hoj,
vid'ěl on tam dvě horičky,
a to byly šibeničky, Bože můj!

V baladě se vyskytují některé nářeční výrazy, typické je také použití měkkých *l*, které Bartoš ve svých zápisech důsledně uvádí¹²¹. Vítězslav Novák použil v baladě *Vražedný milý* téměř identický text. Jedinou změnou je nahrazení měkkých *l* běžnými *l* a v závěrečné sloce nahrazení výrazu *vid'ěl* jeho běžnou podobou ve spisovném jazyce: *viděl*.

Bartoš zapsal baladu s označením *od Lanžhota* (menší město jihovýchodně od Břeclavi). Lze ji ale nalézt i v zápisech dalších sběratelů, jejichž výčet zde určitě nemusí být vyčerpávající. Každopádně se pokusí stanovit alespoň částečně oblast rozšíření písně, která je pro lepší představu následně zobrazena na soudobé mapě v obrázku č. 4.

Nejstarším nalezeným zápisem balady, který vyšel dokonce ještě před prvním vydáním Bartošovy sbírky, je zápis ve *Slovenských Spevech*¹²². Lébl ve své monografii uvádí, že Novák při svém studiu lidových písní této sbírce věnoval zvláštní pozornost a vyznačoval si v ní písňové varianty, které objevil v jiných sbírkách¹²³. Balada (uvedena jako *od Starej Turej*) obsahuje textové a nářeční rozdíly, ale jinak poměrně přesně odpovídá zápisu Bartošově. V závěrečných třech slokách se objevuje navíc motiv zvonících kostelních zvonů, které ohlašují Janovu popravu.



Obrázek 4. Mapa výskytu balady podle zápisů v dobových sbírkách.

¹²¹ Viz předmluva A. Gregora a B. Štědronek ke 4. vydání *Kytice*. BARTOŠ, JANÁČEK (1890, 1953), s. 5-11, 120.

¹²² ROYOVÁ, Mária a Kristína ROYOVÁ. Píseň č. 307. BAZOVSKÝ, Pavol et al. *Slovenské Spevy*. Turč. Sv. Martin: Kníhtlačiarisky Účastinársky Spolek, 1880, s. 344.

¹²³ LÉBL (1964), s. 63.

Baladu zahrnul do sborníku *Slovanstvo ve svých zpěvech*¹²⁴ také Ludvík Kuba, který ji ovšem převzal od Bartoše. Sbírká *Záhorácké pjesničky*¹²⁵ slovenského operního pěvce a sběratele Janka Blaha obsahuje pouhé torzo balady (zapsané u *Lakšárské Nové Vsi*), a to sloky 2-4. Úplně zde tedy chybí základní pointa příběhu. Dva zápisy (z *Kopanic* a z *Podluží*) nalezneme ve sbírce *Slovácké pjesničky*¹²⁶ právníka a amatérského sběratele Jana Poláčka. Prvně zmíněný neobsahuje úvodní sloku stejně jako zápis Blahův, ale zbytek balady je již kompletní. Druhý zápis téměř přesně odpovídá zápisu Bartošově. Zvláštní podobu má zápis v myjavské sbírce Miloše Smetany¹²⁷. Kromě chybějící první sloky je zde také narušena typická rytmická struktura textu. Zápis uvádí tři sloky, z nichž třetí přináší do balady nový motiv – koně, kteří ublížili dívce (možno chápat jako snahu vyvinít se).

Zápis nejnovějšího data byl nalezen ve sbírce *Piesne z Brezovej*¹²⁸ Olgy Kovačičové Húskové. Tato verze balady je také nejdelší, uvádí 11 slok, přičemž pouze první čtyři odpovídají Bartošově zápisu. V páté sloce se objevuje stejně jako v zápisu Smetanově motiv koní, který je zde rozšířen do plochy třech slok. Závěrečné čtyři sloky jsou promluvou dívky, která se bojí, že již nedožije večera.

Všichni zde uvedení sběratelé zapsali baladu v oblasti, kterou bychom mohli označit z národopisného hlediska jako *Slovácko*. I když se v různých verzích vyskytují změny, je patrné, že se jedná stále o jeden baladický základ. Vznikla tedy pravděpodobně v tomto kraji a získala si v něm i největší oblibu, o čemž svědčí množství zápisů.

Některé části balady se však zdá se postupně osamostatnily a začaly fungovat jako samostatné celky v rámci jiných balad. O tom svědčí například zápis balady *Vrah* ve sbírce Františka Sušila¹²⁹. Dvě verze (zapsané u *Příbora*) s textovým incipitem *Žala trávu u potoka* vypráví příběh znásilnění a následné vraždy dívky, kterou se vydávají hledat bratři.

¹²⁴ Stojí Jano při potoce. KUBA, Ludvík. *Slovanstvo ve svých zpěvech: Kniha II. Písňe moravské*. Pardubice: nákladem autora, 1888, s. 183.

¹²⁵ Cos', Janošku. BLAHO, Janko. *Záhorácké pjesničky*. Bratislava: Krúžek Skaličanů, 1952, s. 31.

¹²⁶ Čos to, Jano. POLÁČEK, Jan. *Slovácké pjesničky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 24, 124.

¹²⁷ Čos' Janičko, čos porobel. SMETANA, Miloš. *Na Mijave na rínečku*. Bratislava: Opus, 1979, s. 128.

¹²⁸ Chodí Janko po potoce. KOVAČIČOVÁ HÚSKOVÁ, Olga. *Piesne z Brezovej*. Bratislava: Opus, 1986, s. 150-151.

¹²⁹ SUŠIL, František. *Moravské národní písňe s nápěvy do textu vřaděnými*. 3. vyd. Bedřich Václavek, Robert Smetana (ed.). Praha: Čin, 1941, s. 174-175. (Brno 1835¹, Brno 1860², Praha 1941³, Praha 1951⁴, Praha 1998⁵).

Při setkání s vrahem, který si myje v potoce zkrvavené ruce, zaznívá: *Indriášku, cos to zabil, žes si ruce okrvavil?* a následující tři sloky jasně kopírují zde zkoumanou baladu. Zajímavé je, že dvě podobné verze této balady zapsal na *Prácheňsku* také Karel Jaromír Erben¹³⁰ jako *Zabitě děvče* a *Zabitá sestra* s incipitem *V černém lese na pasece a V Černovicích v hustém lese*. Příběhy se zde odvíjí analogicky jako v Sušilově verzi, motiv se objevuje se slovy: *Co jsi, Janku, co jsi zabil, že's šavličku okrvavil?*, v druhém případě: *Co jsi zabil, myslivečku, že máš zbarvenou flintičku?*. Části balady se vyskytují dokonce i v polskojazyčných sbírkách¹³¹.

Můžeme tedy konstatovat, že silné jádro balady migrovalo v rámci většího zeměpisného území, zatímco balada samotná zůstávala především na Slovácku.

K baladě patří také nápěv, u kterého je souvislost v rámci různých verzí menší než u textu. V nápěvech se většinou vyskytuje typický prvek, kterým je tečkovaný rytmus. Charakterem jsou všechny verze spíše táhlé a tudíž pravděpodobně interpretovány s typicky volným tempem¹³².

4.1.2 Hudební zpracování

Novákova sborová balada *Vražedný milý* na ploše 143 taktů hudebně sleduje stupňování dramatu k vrcholu, kterým je moment odhalení vraždy. Po následném ztišení se staví další oblouk ke zděšené reakci na předchozí tvrzení. Závěr balady s jakýmsi odstupem konstatuje popravu vraha. Závěrečný akord ve fortissimu jako by byl samotným momentem popravu.

Forma balady respektuje písňovou formou lidového textu a jeho členění na strofy. Jednotlivé strofy jsou ale variačně obměňovány a zároveň sledují konkrétní textový a výrazový obsah zpívaného textu, můžeme tedy říci, že balada je v rámci zachování strofičnosti původní písně prokomponovaná. Její vnitřní soudržnost zajišťují motivy, které se v tonálních, intervalových i rytmických variacích stále vrací.

Forma jednotlivých slok je dvoudílná (malá písňová forma – schéma *ab*). Díl *a* zahrnuje čtyři takty a textově odpovídá prvnímu verši, délka dílu *b* je proměnlivá. V první a třetí sloce zahrnuje šest taktů, v kterých se zopakuje první verš společně s druhým.

¹³⁰ ERBEN, Karel Jaromír. *Prostonárodní české písně a říkadla*. Praha: Evropský literární klub, 1937, s. 393.

¹³¹ Podrobněji viz sborník *Prace i materjaly etnograficzne*. Krakov: Polská akademie umění, 1925, s. 89-93.

¹³² Pro podrobnější analýzu problematiky nápěvů na tomto místě není prostor, práce se věnuje primárně materiálu, který použil Vítězslav Novák, a tím je pouze text balady.

Druhá, čtvrtá, pátá (její první uvedení) a sedmá sloka mají díl *b* o dva takty prodloužený díky zopakování slov *Bože můj!* na závěr sloky. Výjimku tvoří pátá sloka, která je v taktech 81-86 uvedena podruhé. Je strohou výpovědí, kde se nic neopakuje, čemuž odpovídá i její formální členění na 2 (*a*) + 4 (*b*) takty. Druhou výjimkou je šestá sloka, která je svým rozsahem 28 taktů dvojnásobná oproti ostatním. Všechny části textu se v ní opakují dvakrát, díl *a* je tedy prodloužen na 8 taktů a díl *b* na celkem 20 taktů.

Jak již bylo řečeno, skladatel odstiňuje konkrétní obsah zpívaného textu a zároveň navazuje na jeho lidový původ. První verš je přednášen většinou nejprve unisono vybranými sborovými hlasy na způsob předzpěvu, následně je zopakován v celém sboru s využitím kánonických nástupů. Slova *Bože můj!* jsou opakována na závěr sloky na způsob refrénu. Toto schéma je částečně narušeno po páté sloce, která je zopakována dvakrát, podruhé již rovnou v celém sboru jako potvrzení vyřčeného – zabita byla opravdu dívka. Kanonické nástupy v šesté sloce jsou postupně potlačeny ve prospěch sborové kantilény. Závěrečná sloka se opět vrací k původnímu schématu.

Skladatel diferencuje jednotlivé hlasové skupiny podle povahy zpívaného textu, v mužských hlasech využívá kombinaci druhých tenorů a prvních basů pro přímou řeč Jana, které střídá se samostatnou tenorovou skupinou ve vyšších hlasových polohách. Nižší mužský a ženský hlas vystupuje samostatně v méně dramatických místech, vyšší hlasy pak podporují gradaci i rozsahově.

Sborové strofy jsou prokládány kratšími instrumentálními mezihrami, které vychází z inspirace lidovou muzikou (Smolka poukazuje především na nápodobu hudeckého cifrování a cimbálových běhů¹³³). Mezihry člení sborový přednes zpočátku po dvou slokách, v druhé polovině skladby se vyskytují již po každé sloce. Vycházejí většinou z hlavního tématu, postupně je ale jejich tematický potenciál redukován na ostinátní figury. Délka mezihry je proměnlivá, nejčastěji je to 3 nebo 6 taktů, delší mezihra je před závěrečnou slokou (8 taktů). Instrumentální část celou skladbu také otevírá a posléze opět uzavírá, v úvodních devíti taktech přednesením tematického materiálu, který se následně v celé skladbě variačně obměňuje, v závěru posledními ozvěnami hlavního tématu na ploše tří taktů a třítaktovou kodou, posledním dynamickým a výrazovým vzepětím.

Harmonie je bohatá, dostává se často i do vzdálenějších tónin. Výchozí tóninou je *f moll*, v které se často vyskytuje citlivý tón *e*. Hned v úvodu se výrazně uplatňuje také

¹³³ Smolka (1970), s. 157.

lydická kvarta (zaznívá v houslích a klarinetu). Především v hlubších nástrojích se vyskytují delší prodlevy, nad kterými se odehrává samostatný harmonický pohyb. Melodické hlasy jsou vedeny spíše lineárně a tvoří výsledný zvukový dojem proplétajících se barevných ploch.

Instrumentačně vychází Novák z klavírní sazby, což je logické vzhledem k původní verzi pro čtyřruční klavír. Promítá se to do vedení hlasů i typu figurací. V orchestru mají zásadní úlohu tematickou i doprovodnou smyčcové nástroje, které hrají prakticky bez jediné delší pauzy (kromě několika taktů v kontrabasu). Bohatě se v nich uplatňují drobné figurační běhy, při nárůstu zvuku přechází do rychlých opakovaných triol a sextol, které jsou nositeli pohybu i zvuku. Jejich melodické linky jsou zdobeny drobnými hodnotami připomínajícími hru primáše lidové muziky, který si melodii improvizovaně zdobí. Proti smyčcům jsou postaveny nástroje žesťové, které spíše dobarvují určitá místa a podporují zvuk v gradaci. Podobnou funkci mají i dřevěné dechové nástroje, které v některých místech navíc doplňují figurace smyčců. Dlouhé flétnové trylky mohou připomínat holubičku, která *ve dne v noci vrkútala*. Jinak se Novák spíše vyhýbá sólistickému využití nástrojů, ve většině případů využívá jejich kombinací.

Jak již bylo naznačeno, skladatel s oblibou využívá polyfonního vedení hlasů. Různé barevné elementy orchestru se tak navzájem proplétají, objevují se kanonické pasáže, imitace i samostatně vedené protihlasy. V dramatických vrcholech se pak hlasy soustřeďují do mohutných unison, která působí monumentálně. Typické jsou dynamické oblouky a postupné gradace, v kterých narůstá i sazba. Po vrcholech následují ztišení, orchestrální doprovod je zredukován na stále se opakující rytmické vzorce. Sazba se ale postupně znovu zahušťuje a spěje k dalšímu vzepjetí. Závěr skladby je strohé mollové sforzato v orchestrálním tutti.

Hlavním motivem balady je povzdech *Bože můj!*, který je zhudebněn klesajícím postupem malé sekundy, následovaným velkou sekundou a čistou kvartou. Nejprve je tichým tušením katastrofy, následně zděšeným povzdechem. Ve sborových slokách má funkci refrénu. Proniká i do orchestrálních hlasů, v kterých je téměř stále přítomen, baladu otevírá v předeře a v diminuendu doznívá i v dohře (viz obrázek č. 5).



Obrázek 5. Hlavní motiv *Bože můj!*

S motivem skladatel pracuje, rozvíjí ho i dělí na nejmenší části. Klesající i stoupající malá sekunda se stále opakuje v různých hlasech a je jakýmsi pojítkem mezi motivy. Zároveň je motiv reakcí na zvolání *eja hoj!* na konci prvního verše, které zůstává otevřené na znepokojující zvětšené kvartě (viz obrázek č. 6).



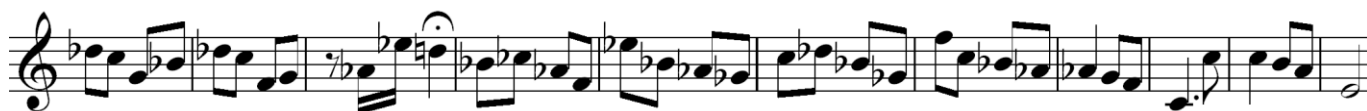
Obrázek 6. Motiv *eja hoj!*

Hlavní motiv je ve sborových hlasech součástí melodie, která může připomínat lidovou píseň. Melodika vychází z cikánské mollové stupnice, do které by z tónového materiálu melodie nepatřil pouze tón *es* (viz obrázek č. 7)¹³⁴.



Obrázek 7. Výchozí melodie balady – 1. sloka (takty 10-19).

Melodie zaznívá poprvé v taktu 10 v altu, po třech taktech přechází do sopránu. Je členitelná na třítaktové předvětí a šestitaktové závětí, přičemž závětí lze rozdělit na dvoutaktové segmenty. Všechny tyto prvky následně vstupují do variačního procesu, aby byly různě kombinovány a obměňovány. Jako příklad práce s melodií je uveden v obrázku č. 8 zápis melodie druhé sloky. Předvětí vychází ze závětí první sloky, závětí se naopak vrací k postupům původního předvětí, ale intervalové skoky v rámci melodie jsou rozšířeny. Rozsah sloky je o dva takty větší, protože závěrečný refrén *Bože můj!* je znovu s větší naléhavostí zopakován o tercii výše.



Obrázek 8. Melodie druhé sloky (takty 20-31).

¹³⁴ Notové příklady, které zobrazují melodie, jsou v rámci této práce uváděny v zjednodušené formě zápis (bez volných taktů, ligatur apod.).

Celou baladu otevírá devítitaktová předejhra, která je členitelná na trojtaktí. Prvních šest taktů přináší tematický materiál, následující tři takty jsou již jakousi náladovou introdukcí k první sloce. Hned na začátku se objevuje rázně v hlasitém unisonu hlavní motiv. Po dvou taktech se dynamika prudce zlomí do *piana*, ale postupně opět narůstá přidáváním dalších hlasů. Výchozí motiv se bez závěrečné kvarty přesouvá do spodních nástrojů a postupně klesá stále níže až k akordu *Ces dur* na první době sedmého taktu, který vzápětí stoupá o malou sekundu na dominantní septakord *C dur*. Z hlavního motivu zůstává již pouze úvodní postup do malé sekundy, který se v inverzi naléhavě opakuje ve smyčcích v posledním trojtaktí předejhy.

V desátém taktu vstupují nenápadně nižší sborové hlasy – alt a bas. Do klidné melodie v nižší poloze přinášejí prvek napětí violoncellové trioly. V taktu 14 se přidává celý sbor a v kanonickém vedení hlasů dosloví myšlenku první sloky. Dynamika narůstá přidáním pozounů a houslových vyhrávek, které mohou připomínat hru lidových hudebníků. Druhá sloka plynule navazuje ve stále se stupňující gradaci, v taktu 19 se přidávají dřevěné nástroje a smyčce zvyšují intenzitu zvuku opakovanými sextolami. Sbor v roli vypravěče tentokrát již v plném obsazení naléhavě zjišťuje, co se stalo. V taktu 24 se dynamika opět vrací do *piana* a se strachem z odpovědi se opakuje otázka vygradovaná do refrénu, který se tentokrát ve fortissimu opakuje dvakrát se stoupající intenzitou.

Šestitaktová orchestrální mezihra přináší tematický materiál předejhy, který je zintenzivněn vyšší dynamikou i polohou. Vynecháním původních legat a přidáním akcentů tvoří dramatickou variantu úvodního motivu. Ve stejném duchu se nese i následující třítaktová introdukce, která přechází do třetí sloky. Přímou řeč Jana doprovázenou zprvu jen zjednodušeným rytmickým pohybem introdukce přednáší pouze druhý tenor a první bas, tedy hlasy barytonové polohy. Barytonové unisono v nízké dynamice podpořené smyčci jemně sděluje, co se vlastně stalo. Plynulý přechod do čtvrté sloky přináší gradaci, která dále roste postupným přidáváním dechových nástrojů. Baryton s předepsaným výrazem *passionato* dále rozvádí, proč zabil holubičku. V taktu 52 se odpojuje první bas a melodie pokračuje v celém tenoru. Důvodem je nejspíše vrchol melodické linky – tón *as'*, který by mohl být pro nižší hlasy polohově obtížný. V taktu 58 reaguje na promluvu celý sbor vygradovaným *Bože můj!*

Následující tři takty jsou orchestrální spojkou. Nad prodlevou v dechových nástrojích se objevuje vzrušený sestupný pohyb ve smyčcích v opakovaných triolách. V taktu 63 do něj vstupuje opět baryton s pátou slokou. Faktura se postupně zahušťuje

figuračními pohyby ve smyčcích a posléze v dřevěných nástrojích, s gradací se dospěje až k přiznání k vraždě dívky. Povzdech *Bože můj!* je zde zvýrazněn kanonickým opakováním se střídáním altu a tenoru s basem a sopránem. V taktu 73 se poprvé objevuje rytmická figura v nižších smyčcích, fagotech a žestích, která může připomínat údery bubnu a již předvídat popravu vraha (viz obrázek č. 9).



Obrázek 9. Rytmičtý motiv (takt 73).

Opakující se rytmus doplňuje v následné orchestrální mezihře figurace dřev a hlavní téma zaznívající střídavě v hornách a smyčcích. V taktu 79 utichne, aby dal prostor sestupnému modulačnímu pohybu smyčců, který v taktu 81 vyústí do akordu *b moll*. Ostinátní rytmická figura se vrací v zjednodušené podobě ve smyčcích kromě kontrbasu, který se poprvé odmlčuje. Sbor komentuje situaci opakováním páté sloky, tentokrát homofonně v celém sboru – hrůzná skutečnost je potvrzena. Následující spojku k šesté sloce tvoří znovu ostinátní rytmus, který se dále objevuje v redukované podobě na hlavu tématu až do taktu 114. V taktu 93 zaznívá další melodickorytmický prvek, který se v různých tonálních obměnách opakuje během celé šesté sloky¹³⁵ (viz obrázek č. 10).



Obrázek 10. Motiv v taktu 93.

Šestá sloka představuje centrální část celé skladby. Kontrapunkticky vedené sborové hlasy rozezpívávají melodii v neustálé gradaci, která je podpořena narůstáním orchestru. Spojí se v taktu 106, ale gradace narůstá až do taktu 114, kde zazní nejvypjatější refrén *Bože můj!* a vrchol s nejvyšším tónem skladby (*as''* v sopránu).

Orchestrální mezihra radikálně zjednodušuje fakturu, nad žest'ovou prodlevou zaznívají krátké *vzlyky* ve smyčcích a flétnách. Smolka je považuje za náznak zvukomalby

¹³⁵ Nápadná je zde souvislost z baladou Neščasná vojna, kde se tento motiv objevuje také.

vyzvánění umíráčku před blížící se popravou¹³⁶. Do nich vstupují alty a basy s poslední slokou, která sazbu zpočátku připomíná sloku úvodní. Od taktu 130 hlasy již sylabicky konstatují popravu Jana. Zjednodušený doprovod v orchestru v taktu 134 přináší reminiscenci na motiv přede hry v dřevěných nástrojích a smyčcích, která se rozvine v hlavní téma. Opakováním slábne, až se úplně vytratí. Vygradované tremolo v předposledním taktu s následným prudkým nárazem mollového sforzata tvoří závěr skladby. Může připomínat samotnou popravu.

Použitý baladický text byl na počátku 20. století mezi skladateli poměrně oblíben. Ladislav Vycpálek zhudebnil text z Bartošova zápisu v rámci *Moravských balad op. 12* v roce 1915. Píseň pro sólový hlas a klavír využívá jako hlavní téma melodii ze sběratelova zápisu, dramatický průběh reflektuje především v klavírních mezihrách. V klavíru se objevuje podobný prvek jako v Novákově zpracování, a to zdvih složený z šestnáctinových not v závěru meziher. Leoš Janáček zařadil píseň *Milenec vrah* vycházející z Bartošova textu i nápěvu do *Moravské lidové poezie v písních*.

Ve sborové sazbě text zhudebnil také Novákův a Janáčkův žák Jan Kunc. Čtyřhlasý mužský sbor a cappella v rámci *Mužských sborů na lidové texty op. 4* z let 1904-1907 využívá chromatické postupy i polyfonní vedení hlasů (možná i po vzoru Nováka).

4.2 Neščasná vojna

4.2.1 Textová stránka

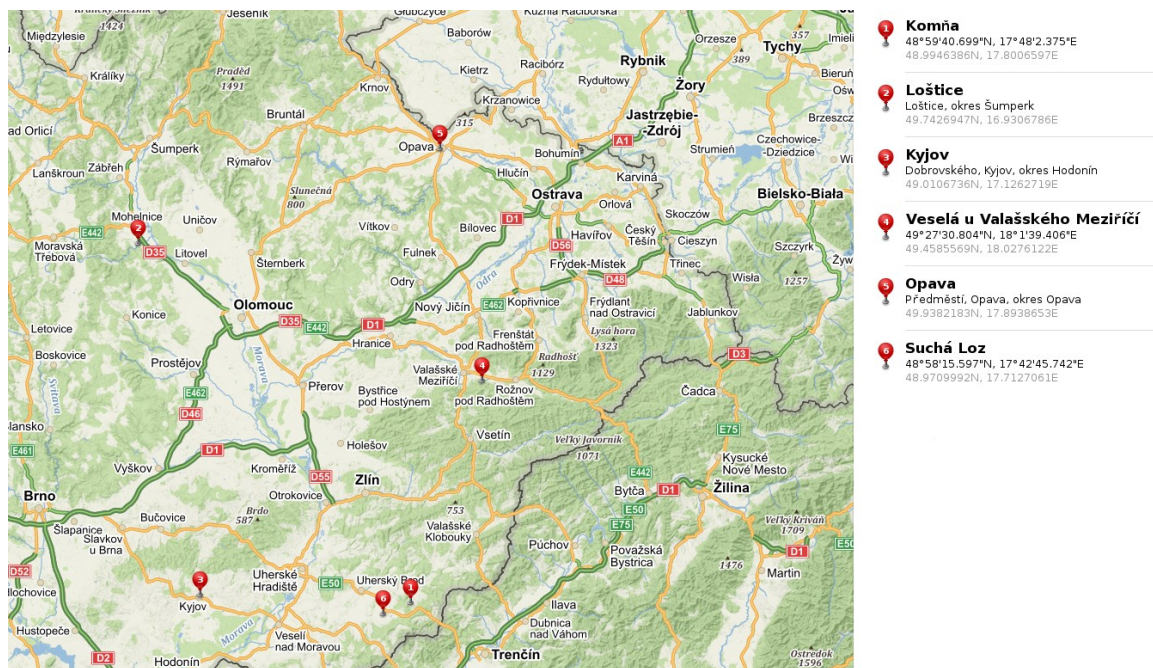
Balada o mladíkovi, který se vypravil na vojnu, ale už se z ní nevrátil, se nachází ve sbírkách lidových písní Františka Sušila¹³⁷. František Bartoš tuto baladu do svých sbírek nezařadil. Od Sušila také čerpal text pro svou *Nešcasnou vojnu* s největší pravděpodobností Vítězslav Novák, i když přesnou podobu textu, tak jak zaznívá ve sborové baladě, ve sbírce nenajdeme.

Balada je v Sušilově sbírce označena názvem *Vyhlídaný z vojny*. Uvádí celkem 6 různých textových verzí a 4 varianty melodické. U každé verze je uvedeno místo sběru, jedná se o obce *Komňa, Loštice, Kyjov, Veselá u Valašského Meziříčí, Opava* a *Suchá Loz*.

¹³⁶ Smolka (1970), 158.

¹³⁷ SUŠIL (1835), s. 161-163.

Všechny zmíněné jsou zobrazeny na následující soudobé mapě, z které je patrný poměrně široký okruh rozšíření.



Obrázek 11. Mapa výskytu balady podle zápisů v dobových sbírkách.

Ústředním motivem balady je nešťastný osud vojáků odcházejících do války i jejich rodin, které marně čekají na návrat svých blízkých. Tento motiv je ve všech variantách zachován. Společně s ním také základní forma. Až na jedinou malou výjimku¹³⁸ se jedná o strofy složené ze dvou osmislabičných veršů, které se rýmují dle schématu *aa*, ve většině případů se jedná o úplný rým. Variantami prochází i jednotlivé samostatné motivy, které jsou v konkrétních případech různě spojovány. Jedná se především o motiv vyprovázení ženy (ať už dívky, matky či sestry) muže na vojnu a následného návratu vojska domů bez tohoto hlavního hrdiny, motiv rozhovoru vojáka a jeho koně (před bitvou nebo i po ní, kdy je voják již mrtvý) a motiv vojáků v bitvě, a to často v konkrétní historické situaci.

František Sušil uvádí ve své sbírce u písně odkazy na několik dalších dobových sbírek lidových písní, ve kterých lze najít podobnou píseň. Jedná se o jeden z dokladů migrace balad v rámci Evropy, jak o něm podrobněji píše Oldřich Sirovátka¹³⁹. Ale i při

¹³⁸ Druhá varianta, šestá a osmá sloka.

¹³⁹ SIROVÁTKA, Oldřich. Srovnávací studie o české lidové slovesnosti. Brno: Akademie věd Česká republiky, 1996.

zkoumání samotného Sušilova zápisu a jeho variant je patrné putování baladického motivu napříč časem i prostorem.

První varianta (č. 363)¹⁴⁰ od obce *Komňa* (u Uherského Brodu) je sestavena ze dvou částí, které mohou fungovat jako dva samostatné celky. Prvních jedenáct slok popisuje situaci vojska, následujících pět slok je individualizovaný příběh vojáka. Tři úvodní sloky nastiňují situaci vojska postupujícího do bitvy. Navozená nálada je spíše melancholická (*tichý větr pofukuje, koník smutný jede*). Následujících pět slok je rozhovor mezi vojákem a jeho koněm, který zobrazuje nepohodlí a celkově smutek z vojenského tažení. Tři závěrečné sloky první části se vztahují ke konkrétní historické události (podle souvislosti s baladou zapsanou J. Kollárem se pravděpodobně jedná o bitvu u Rivoli Veronese, města poblíž Verony, 14. ledna 1797¹⁴¹). Druhá část balady obsahuje jen pět slok. Jedná se o motiv vyprovázení na vojnu, sestra bratra vypravuje a při návratu vojska se dozvídá, že bratr v bitvě zahynul. V této variantě je i konkrétně zmíněno, že jeho tělo leží u Verony, čímž se vztahuje k předchozí části balady.

Druhá varianta (č. 364) v Sušilově sbírce je označena jako *od Loštic* (u Mohelnice). I v této variantě se objevují všechny tři hlavní motivy, ovšem v jiném pořadí než ve variantě předchozí. Úvodních pět veršů se věnuje konkrétní historické situaci (zřejmě stejné, jako v případě varianty č. 363), která je zde konkretizována (povolání vojáků z Moravy na pomoc císaři ve špatné situaci). Následující část je funkčně samostatným celkem. Jedenáct slok zobrazuje motiv vyprovázení na vojnu a návratu vojáků bez bratra, který zemřel v bitvě. Z formálního hlediska je pozoruhodná šestá a osmá sloka, které obsahují jako jediné ze všech variant tři verše (schéma *aaa*). Šestnáctou slokou balada přechází do závěrečného motivu rozhovoru koně se svým pánem, který zahynul na bitevním poli.

Třetí varianta (č. 365), uvedená jako *od Kyjova*, obsahuje pouze šest slok, ale i tak jsou v ní zachovány alespoň v náznaku všechny tři hlavní motivy. První dvě sloky nás uvádějí do historické situace, tentokrát ovšem do bitvy u Slavkova, která se odehrála v roce 1805. Motiv vyprovázení a návratu z vojny je přítomen v následujících dvou slokách. První část motivu o odchodu je vynechána, objevuje se tu až od momentu hledání bratra a

¹⁴⁰ Číslování variant je uvedeno dle nejnovějšího 5. vydání Sušilovy sbírky.

¹⁴¹ Viz s. 49 této práce.

následné zprávy, že zahynul v bitvě. Závěrečné dvě sloky jsou prostorem pro motiv koně, který lituje svého pána.

Čtvrtá varianta (č. 366) z *Veselé od Valašského Meziříčí* patří také k těm kratším. Je v ní úplně vynechán motiv rozhovoru koně a pána, balada začíná přímo bez úvodních veršů vypravováním bratra na vojnu. Ve čtvrté sloce se již objevuje motiv návratu bez mrtvého bratra. K určení historické situace zde slouží pouze obecnější zmínka v šesté sloce „na tém francúzském pomezí“.

Varianta pátá (č. 367) začíná textovým incipitem přímo vybízejícím ke zvukomalebnému zpracování, které využil i Novák (*Trubju, hraju i bubnuju*). V této variantě, označené jako *od Opavy*, úplně chybí text vztahující se k dějinné události nebo místu. Vojenskou atmosféru navozuje úvodní sloka, po níž následuje vyprovázení na vojnu. Tentokrát vyprovázejí tři sestry, číslo tři se objevuje i v páté a šesté sloce („už tři leta pomijaju“) a může přeneseně poukazovat až k náboženské symbolice. Po osmé sloce, kde se sestry dozvídají o smrti bratra, následuje motiv koně promlouvajícího ke svému mrtvému pánovi.

Poslední uvedená varianta (č. 368) ze *Suché Lozy* (u Uherského Brodu) akcentuje motiv marného očekávání návratu muže z vojny. Tentokrát se jedná o matku, která vyprovází syna. Znovu se objevuje symbolika čísla tři, když syn v páté sloce slibuje, že se vrátí za tři rána. Následujících šest slok popisuje matčinu neblahou předtuchu, že je syn mrtvý, když se jí každé ráno zjevuje (nejdříve červený, pak bílý a nakonec černý). Ve dvanácté sloce se tušení potvrzuje. Závěrečné dvě sloky jsou promluvou koně, který zůstal po smrti pána opuštěný. I v této variantě chybí konkrétní dějinné určení.

Co se týče nářevů, většina zápisů je mollových. Melodicky i formálně se poměrně výrazně liší, v některých verzích se neopakuje žádná část textu, v jiných první verš a někdy zaznívá dvakrát i celá sloka. Novák ve svém zhudebnění konkrétní lidový nářev nepoužil, takže problematiku ponecháme pro účely této práce stranou.

František Sušil si všiml, že se tato balada vyskytuje i ve sbírkách jiných národů. Odkazuje hned na několik významných dobových sbírek, které ji zaznamenaly. Jazykově nejbližší jsou zápisy ve sbírce Jána Kollára *Národné spievanky*¹⁴², který zaznamenával texty písní *Slováků v Uhrách* (jak uvádí v podtitulu své sbírky). Bohužel místa zápisu

¹⁴² KOLLÁR, Jan. *Národné spievanky, 1. díl*. Bratislava: SVKL, 1834, s. 43, 391.

jednotlivých písní chybí. Sušil zde upozorňuje hned na dva texty bezpochyby vycházející ze stejného základu jako Sušilovy zápisy, příbuznost lze spatřovat v obsahu i formě.

Píseň *Verona* (v novějším vydání označená jako č. 40: *Pod Veronou*)¹⁴³ vykazuje největší podobnost se Sušilovými variantami č. 363 a 364, které se týkají nanejvýš pravděpodobně stejné historické události. Zmíněnou událost Kollár v poznámce označil letopočtem 1797 a postavu prince Karla (Karola) identifikoval jako syna Leopolda II. Z těchto informací bychom mohli předpokládat, že se jedná o Bitvu u Rivoli (14. ledna 1797), kde se střetla francouzská a rakouská vojska, jedním z velitelů na rakouské straně byl také arcivévoda Karel. Rakousko utrpělo porážku, balada tudíž pochopitelně zachycuje smutný návrat poraženého vojska domů.

Druhou odkazovanou písní je č. 391 *Brat* (v novějším vydání označená jako č. 117: *Hory, hory*)¹⁴⁴). Tento zápis balady je nejbližší Sušilově variantě č. 368 díky motivu neblahé předtuchy matky (v případě Kollárova zápisu sestry), které se po tři rána zjevuje syn (bratr) padlý v bitvě.

Sušil si všiml paralely i v polskojazyčných sbírkách. Odkazuje na sbírku textů lidových písní z oblasti Haliče, kterou vydal Pauli Żegota pod názvem *Pieśni ludu polskiego w Galicyi*¹⁴⁵. Balada je zde zapsána s titulem *Wyprawa pod Kamieniec Podolski*¹⁴⁶ a je zapsána v polštině, u výrazu *promieniami* autor uvádí následující vysvětlivku: „*Czesi nazywają do dziś dnia rzeczulkę, pramynek*“. Jedná se tedy o výraz z češtiny, což by mohlo poukazovat na možný vztah k české verzi. Zároveň autor uvádí i odkaz na ruskou verzi. Formálně i obsahově je píseň velmi podobná českojazyčným verzím. Motiv historické události je tentokrát přenesen na jinou bitvu, z které se vojáci nevrací domů, a to pravděpodobně na vpád Osmanských vojsk do Kamence Podolského roku 1672. Autor sbírky uvádí, že je píseň pravděpodobně založena na historickém základě a pochází již ze středověku. Polský badatel Tomasz Ujazdowski objevil dle autora zápis

¹⁴³ KOLLÁR, Ján: *Národné spievanky I – Spevy historicky pamätne*. Zlatý fond denníka SME 2009, [cit. 22. 4. 2019]. Dostupné z: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1078/Kollar_Narodnie-spievanky-1-Spevy-historicky-pamatne/22

¹⁴⁴ KOLLÁR, Ján: *Národné spievanky I – Vojna*. Dostupné z: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1087/Kollar_Narodnie-spievanky-1-Vojna/8

¹⁴⁵ ŻEGOTA, Pauli. *Pieśni ludu polskiego w Galicji*. Lwów: Nakładem Kajetana Jabłońskiego, 1838, s. 66–70.

¹⁴⁶ Kamienec Podolský je město v dnešní jihozápadní Ukrajině, centrum historického regionu Podolí, od roku 1352 součást Polského království.

verze této balady již z roku 1584, která se podle Žegoty vztahuje k vojenskému tažení do Varny roku 1444¹⁴⁷.

Sušil odkazuje také na sbírku Waclawa z Oleska *Piesni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego*¹⁴⁸, která obsahuje dvě verze balady. První celý původní příběh rozšiřuje o další motivy (žoldnéři, hrůzy války), druhá se soustředí jen na rozhovor koně s mrtvým pánem¹⁴⁹.

Sušil si všímá rozšíření balady i dál na jih a východ ve sbírkách srbských lidových písní Vuka Stefanoviće Karadžiće¹⁵⁰ a ruských lidových písní Ivana Petrovice Sacharova¹⁵¹. Polští badatelé podrobněji zkoumali tyto analogie a našli celkem 23 zápisů různých variant této balady především v polskojazyčných, ale i dalších sbírkách (Sušilovy českojazyčné varianty zde však zmíněny nejsou)¹⁵². I zde autoři připojené studie poukazují na její původ ve středověké rytířské písni.

Různé podoby této balady nebo jejích částí se vyskytují i v mnoha dalších sbírkách, a to nejen moravských, ale i českých (především Erbenova sbírka, z těch novějších například sbírka písní z Podještědí Václava Havla¹⁵³).

Můžeme tedy říci, že všechny zmíněné verze lze zařadit pod jeden baladický typ¹⁵⁴, který byl rozšířen pravděpodobně ve velké části střední a východní Evropy. Zpěváci text přizpůsobovali aktuálním zážitkům společnosti v rámci zachování základních formálních parametrů (osmislabičný verš, rým dle vzoru *aa*) a základních motivů. Různé verze se obsahově liší, ale hlavní osa zůstává stejná. Případ této balady tedy podporuje teorii o

¹⁴⁷ Bitva u Varny se odehrála 10. listopadu 1444, Evropani (také Češi) se střetli s Osmany. Osmanská říše drtivě zvítězila, v bitvě zemřel i král Vladislav III. Jagellonský.

¹⁴⁸ Waclaw z Oleska. *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*. Lwów: Franciszek Piller, 1833.

¹⁴⁹ Lze zde najít ještě jednu vzdáleněji příbuznou verzi na straně 488.

¹⁵⁰ KARADŽIĆ, Vuk Stefanović. *Narodne srpske pjesme*. 1833.

¹⁵¹ SACHAROV, Ivan Petrovic. *Pesni russkago naroda*. Typographie Sacharow's, 1839.

¹⁵² Idzie żołnierz borem, lasem. *Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki* [online]. 2019 [cit. 2019-04-30]. Dostupné z: https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Idzie_zolnierz_borem_lasem

¹⁵³ HAVEL, Václav. *Lidové písně z Podještědí*. Praha: Plot, 2016.

¹⁵⁴ Ve smyslu, jak ho definoval O. Sirovátka. Viz K srovnávacímu studiu lidových balad. SIROVÁTKA, Oldřich. *Srovnávací studie o české lidové slovesnosti*. Brno: Akademie věd České republiky, 1996, s. 102-121.

migraci písní (oproti teorii, podle níž písně vznikaly samostatně a nezávisle na sobě, ale podobají se vlivem podobných životních podmínek)¹⁵⁵.

Ve většině verzí balady se objevují tři hlavní motivy: úvodní, popisující situaci vojáků, střední část je hlavním bodem písně a popisuje loučení žen s mužem a jejich smutek. Třetí závěrečná část popisuje zvěst o vojákově smrti a hrůzy války, které se v některých verzích spokojí s jedním veršem, v jiných tvoří i celou polovinu rozsahu balady. V různých verzích se opakuje nápadná symbolika čísla 3 (3 sestry, 3 roky ve válce atp.).

Novák si pro své zhudebnění vybral text, který putoval staletími a stále znovu se stával aktuálním s dalšími ztracenými životy vojáků v bitvách. Použil dvě textové varianty ze Sušilovy sbírky, které zkombinoval. První část balady je z verze označené v Sušilově sbírce jako *od Opavy*¹⁵⁶. Od sedmého verše se jedná o verzi označenou jako *z Veselé od Valašského Meziříčí*¹⁵⁷. Níže je uvedeno srovnání textu použitého v opusu 23 v porovnání se zápisy v Sušilově sbírce¹⁵⁸:

V. Novák: Neščasná vojna

*Hrajú, trubjú i bubnujú,
vojáckové maširujú.*

*Téže já bych maširoval,
dyby mi kdo koňa sedlal.*

*Starší sestra uslyšela,
bratrovi koňa sedlala.*

*Ta prostřední šablu dala,
ta nejmladší zaplakala.*

*Neplačte, sestry, neplačte o bratra
a on přijde za tři léta.*

F. Sušil: Vyhlídaný z vojny (od Opavy)

*Trubju, hraju i bubnuju,
vojačkove maširuju.*

*Težcic bych ja maširoval,
dyby mi hdo koňa sedlal.*

*Starši sestra uslyšela,
bratrovi koňa sedlala.*

*Ta prostředni šablu dala,
ta najmladši zaplakala.*

*Něplačce, sestry, o bratra
a on přijdzě za tři leta.*

¹⁵⁵ Podrobněji o šíření balad a metodologii jejich porovnání viz SIROVÁTKA (1996), s. 9-20.

¹⁵⁶ SUŠIL (1835), s. 161.

¹⁵⁷ SUŠIL (1835), s. 162.

¹⁵⁸ Kurzívou jsou označeny rozdílné výrazy v obou verzích. Interpunkce je pro účel této práce ponechána stranou.

Už tři léta pomíjajú,
sestry bratra vyhlídajú!

Už tři leta pomíjaju,
sestry bratra vyhlídaju. (...)

F. Sušil: verze „z Veselé od Valašského Meziříčí“

Všecí páni z vojny jedú,
mého bratra koňa vedú!

(...) Všecí páni z vojny jedú,
mého bratra koňa vedú.

Ptám *sa* já vás páni milí,
kde ste mého bratra dělí?

Ptám *se* já vás, páni milí,
kde ste mého bratra dělí?

Na *francúzském* na pomezí,
tvého bratra hlava leží,

Na *tém francúzkém* pomezí
tvého bratra hlava leží.

leží, leží *porubaná*,
podkovama rozšlapaná!

Leží, leží *porúbaná*,
podkovama rozšlapaná.

Jak je ze srovnání patrné, Novák s lidovým textem pracoval poměrně volně, původní podoby se striktně nedržel. Měl zřejmě představu o kostře příběhu, kterou následně sestavil ze dvou verzí. Verze od Opavy pokračuje v druhé části scénou z bitvy, kde leží mrtvý hlavní hrdina (bratr) a jeho kůň k němu promlouvá. Tento závěr nahradil Novák závěrem verze z Veselé od Velkého Meziříčí. První část této verze sestává z pouhých třech veršů, v kterých již sestra vypravuje bratra na vojnu, takže by zde byl menší prostor pro vystavění dramatického příběhu.

Co se týče konkrétních textových změn, jedná se o tři typy úprav. Prvním typem je prodloužení krátkých hlásek v textové verzi od Opavy (např. ve slovech *hrajú, starši* atp.), druhý typ změn se týká některých výrazů z nářečí, které Novák upravil do srozumitelnější podoby (např. výrazy *prijdzě, něplačcě*). Jako třetí typ změn můžeme označit prohození slov v rámci verše. Motivací je v tomto případě jednoznačně spojení textu a hudby, kterému lépe vyhovovalo pozměněné pořadí slov (jedná se o následující verše: *Trubju, hrajú i bubnuju; Na tém francúzkém pomezí*).

4.2.2 Hudební zpracování

Balada *Neščasná vojna* je nejrozsáhlejší ze všech Novákových sborových balad. Na ploše 333 taktů se rozkládá čtyřdílná forma, jejíž členění vychází z použitého textu a má výraznou dramatickou funkci. Nový díl přináší vždy kontrastní změnu nálady a oddělení

předchozí dějové scény od následující, tematicky spolu ale jednotlivé díly souvisí. První dvě části představují tematický materiál na větší ploše (přibližně dvě třetiny celkové rozlohy skladby). Druhá část skladby je zhuštěnější a rychleji spěje k dramatickému vrcholu skladby.

V literatuře bývá často poukazováno na to, že Novák pracoval pouze s lidovými texty a lidové melodie nepřevzal. *Nešťasná vojna* je ale jedním z příkladů, pro které toto tvrzení úplně neplatí. Bohumír Štědroň poukazuje na to, že téma závěrečné části balady melodicky odpovídá lidové písni *V mikulášskej kompanii leží milý, porúbany*¹⁵⁹. Tato slovenská zbojnická píseň vyšla poprvé již v roce 1881 ve sbírce *Slovenské spevy*¹⁶⁰, kterou měl Novák také ve své knihovně a mohl z ní tedy nápěv čerpat (viz obrázek č.12).

Andantino Slovenské spevy (1881), Píseň č. 449



V mi-ku-láš-skej kom-pa-ni-i le-ží mi-lý po-rú-ba-ný,
le-ží, le-ží za-bi-tý, roz-ma-ri-nom pri-kry-tý.

Obrázek 12. Nápěv balady (*Slovenské spevy*, s. 599).

Nápěv ho zřejmě zaujal, a tak se k němu znovu vrátil ještě v roce 1923. Píseň zařadil do třetího sešitu *Slovenských spevů*¹⁶¹ a pravděpodobně v témže roce také do *Kytice slovenských lidových písní* pro klavír s podloženým textem¹⁶², která vyšla ovšem až v roce 1950. Jedná se o stejnou úpravu lidové písně, která je v *Kytici* jen nepatrně upravena a rozepsána do dvou systémů pro čistě klavírní provedení.

Nápěv má podobu malé dvoudílné písňové formy s opakováním druhého dílu, charakteristická je pro něj mollová tónina se zvýšeným sedmým stupněm. V *Nešťasně vojně* nalezneme tuto melodii poprvé v taktu 291. První čtyři takty uvádí v nezměněné

¹⁵⁹ ŠTĚDRŇ, Bohumír. Slovácká svita. In: PADRTA, Karel a Bohumír ŠTĚDRŇ, ed. *Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky k 100. výročí narození*. Jihočeské muzeum České Budějovice, 1972, s. 98.

¹⁶⁰ GALKO, L. *Slovenské spevy: I. diel*. Bratislava: Opus, 1972. s. 599.

¹⁶¹ NOVÁK, Vítězslav. *Slovenské spevy: Sešit 3*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1923, s. 24-25.

¹⁶² NOVÁK, Vítězslav. *Kytice slovenských lidových písní*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1950, s. 14-15.

podobě, pátý takt je transponován o velkou sekundu výše. Díl *b* již vychází z předlohy spíše volně, ve svém závěru navíc moduluje. Oba nápěvy vychází z mollové harmonické stupnice, nápěv v *Nešťasně vojně* je navíc rytmicky obohacen o synkopy (viz obrázek č. 13)¹⁶³. Při podrobnějším zkoumání ostatních témat balady můžeme zjistit, že téměř všechna s touto melodií souvisí nebo z ní alespoň přebírají určitý prvek rytmický či tonální.



Obrázek 13. Verze melodie v podobě, v které se vyskytuje v baladě *Nešťasná vojna*.

První díl balady (takty 1-100) charakterizují vojenské pochodové motivy, které symbolizují příchod vojáků do vesnice, v druhém dílu se v intimnější a melancholické atmosféře odehrává vypravování bratra na vojnu a následně očekávání jeho návratu (takty 101-229). Třetí díl přináší návrat k tematickému materiálu prvního dílu, který symbolizuje návrat vojáků do vesnice (takty 230-288), zde ale již se stupňujícím se napětím. Závěrečný díl se částečně vrací ke zpěvné melodice druhého dílu, ale s výrazným tragickým přídechem, který symbolizuje nemilosrdné svědectví o smrti bratra ve válce (takty 289-333).

S formou jednotlivých slok je již pracováno volněji než v baladě předchozí, není dodrženo žádné jednotné schéma. Rozloha slok se řídí spíše konkrétní dramatickou situací, v rámci které sloka figuruje. Třetí a čtvrtá sloka, a stejně tak devátá a desátá, jsou zpracovány jako celek, čímž respektují rozvržení textu v lidové písni *V Mikulášské kompanii* na rozdíl od zápisu v Sušilově sbírce, která uvádí sloky jako dvojverší. Nejrozsáhleji je zpracována pátá sloka (na ploše 48 taktů), s klidnou zpěvnou melodií tvoří kontrast k dramatu následujícímu v dalších slokách.

¹⁶³ Notové příklady, které zobrazují melodie, jsou v rámci této práce uváděny v zjednodušené formě zápis (bez volných taktů, ligatur apod.).

I v této baladě skladatel využívá diferenciaci jednotlivých postav vystupujících v ději pomocí střídání obsazení sboru. Zároveň tímto způsobem zabarvuje charakter výpovědi (vypjatá pasáž je svěřena sopránům, zatímco klidnější místa altům atp.). V místech s charakterem vyprávění je využíváno především kanonického vedení hlasů.

Instrumentačním východiskem je i v této baladě klavírní sazba. Oproti *Vražednému milému* je instrumentace propracovanější a zvukově barevnější. Větší prostor mají dřevěné dechové nástroje (především klarinety), naopak smyčce již nejsou hlavním nositelem tematického materiálu. Samostatnou smyčcovou pasáží je pouze mezihra mezi pátou a šestou slokou, jinak sazbu spíše doplňují. Spodní smyčce mají především doprovodnou funkci, často v ostinátních rytmických figurách na dlouhých prodlevách. Housle jsou partnerem dřevěných nástrojů, které zvukově doplňují, ve vyšší dynamice zesilují doprovodné pasáže spodních smyčců, vyskytují se v nich ale také figurační pasáže. V částech s prvky vojenského pochodu mají výraznější roli trubky. Pro účely těchto částí je také rozšířen instrumentář bicích nástrojů oproti první baladě, a to o malý a velký buben.

Kromě velkých tutti, kde se různé nástrojové skupiny spojují do mohutných unison, se v baladě vyskytují také pasáže s polyfonním vedením hlasů, kanonické postupy a imitace, i když jejich využití není tak časté jako v baladě první. Faktura je také více proměnlivá, nástroje se postupně přidávají a zase mizí, aby daly vyniknout pasážím vyloženě subtilním, případně sboru a cappella. Pro vedení hlasů, které zrovna nepřednáší melodii, jsou typické chromatické postupy (především pro fagoty).

Harmonizace je autonomní složkou balady, která se v některých místech osamostatňuje od melodického dění. Stejně tak dlouhé prodlevy v basu tvoří často podklad samostatnému harmonickému průběhu. Novák využívá chromatických postupů, prázdných akordů i oscilace mezi durovou a mollovou tonalitou. Melodické linky jsou zpěvné s patrnou nápodobou lidové melodiky, typické jsou pro ně kvartové skoky a půltónové postupy na zvýšený sedmý stupeň mollové tóniny. Skladatel bohatě využívá tónomalbu k charakteristice různých situací zmíněných v textu (pochod vojáků, nárek sester atd.). Plastičnost frází tvoří dynamické oblouky a postupné gradace.

Baladu otevírá orchestrální předehra čítající 28 taktů. Úvodní čtyři takty jsou jakousi rytmickou introdukcí, která navozuje náladu vojenského pochodu přicházejícího v následujících taktech, vojsko jako by se pomalu blížilo z dálky. V pianissimu se ozývá na pozadí bicích nástrojů strohé pizzicato ve violoncellech a violách, které tóninově osciluje

mezi dur a moll. V taktu 5 se k ostinátnímu rytmu smyčců přidávají horny a fagoty, zatímco klarinety přináší hlavní téma v tónině *h moll* nad prodlevou *d* ve violoncellech.

Osmitaktové téma lze rozdělit na dvě části. Předvětí se skládá ze dvou identických dvoutaktů, závětí přináší čtyřtakt vycházející z hlavního písňového motivu, respektive jeho prvních čtyřech taktů. Tonálně se liší pouze v závěrečném tónu, který se uzavírá v tónině *a moll*, není tedy zvýšen. Rytmicky přináší typické synkopy (viz obrázek č. 14).



Obrázek 14. Hlavní téma v klarinetu (takty 5-12).

Téma zaznívá zatím v nízké dynamice, ale je již ostře rytmizováno (v klavírní verzi s pokynem *ben ritmico*). Jeho první zaznění v obou klarinetech unisono následuje druhé uvedení od taktu 13 v tónině *fis moll*. Klarinety přednáší téma s pomalu rostoucí dynamikou ve vyšší poloze v terciích. V předvětí jsou obě dvoutaktí rozšířena na třítaktí a melodie je doplněna drobnými melodickými ozdobami, v závětí se vrací opět do unisona. Doprovodné pizzicato přechází do kontrabasů, zatímco violoncella doplňují harmonii dlouhými drženými tóny.

V taktu 23 hudební proud rázně naruší výrazný vstup horen a viol. Disonantní souzvuk *b c*, který zní jak prodleva až do taktu 35 na pozadí violového tremola, rytmizují horny výraznou pochodovou rytmickou figurou (viz obrázek č. 15). Charakter podporuje také tremolo malého bubnu.



Obrázek 15. Rytmická figura v hornách (takt 23).

Trubky s motivem vojenské fanfáry vstupují v taktu 25. Třítaktový motiv je uveden dvakrát identicky, následně je v diminuci postupně redukován až na pouhé dva tóny v taktu 33. Hlavní písňový motiv se zde připomíná synkopami (viz obrázek č. 16).



Obrázek 16. Motiv v trubkách (takty 25-27).

V taktu 30 poprvé nastupuje sbor ve výrazném forte. Tematicky vychází z předchozí trubkové fanfáry, čímž zvukomalebně podtrhuje zpívaná slova *Hrajú, trubjú i bubnújí*. Pod kontrapunktickými nástupy jednotlivých sborových hlasů zaznívá od taktu 38 hlavní téma ve smyčcích společně s hobojem a klarinetem. Sbor se k melodii hlavního tématu přidává v taktu 46 spolu s ostatními dřevěnými nástroji na text druhého verše.

Po doznění melodie následuje orchestrální mezihra, která je doslovným opakováním taktů 23-37 z předehty, jedná se o disonantní rytmizovanou prodlevu viol a horen a následně trubkovou fanfáru.

V taktu 71 začíná druhá sloka. Přednáší ji hlavní mužská postava balady, jejímž mluvčím je první bas. Na zpěvnou melodii prvního verše navazuje třítaktí vycházející opět z motivu lidové písně a hlavního tématu, paralelně zaznívá hlavní téma také v klarinetech. Sloka je uvedena znovu od taktu 79, tentokrát celá na melodii hlavního tématu. S dozněním sloky se zjednodušuje faktura, poslední rytmický pulz ve violoncellech se pomalu vytrácí, až zbývá pouze prodleva na tónu *a* v hornách, která již signalizuje začátek druhé části balady.

Druhý díl přináší odlehčení faktury (bicí nástroje společně s žesťovými a kontrabasem mají tacet), zpomalení melodického i harmonického pohybu a zpěvnější charakter. V taktu 101 začíná v tónině *F dur* třetí sloka, v níž nižší ženské hlasy přednáší text o starší sestře za skrovného doprovodu smyčců. Po zaznění slov *koňa sedlala* se v taktu 107 objevuje zvukomalebný motiv připomínající cval koně ve smyčcích a následně v hoboji. Čtvrtá sloka plynule následuje, tentokrát již homofonně v celém sboru. Typická je pro ni sestupná melodie, která symbolizuje nářek nejmladší sestry. Ten je také centrální myšlenkou následujícího úseku kontrastujícího k předchozí jásavé radosti z příchodu vojáků. Můžeme si ale všimnout motivické příbuznosti s tématem fanfár z předchozího dílu (viz obrázek č. 17). Melodie v sopránu je hlavou tématu fanfár uvedená v račím postupu, v taktech 109 a 113 vzhledem k mollové tónině s počátečním intervalem malé sekundy.



Obrázek 17. Melodie čtvrté sloky v taktech 109-120.

V taktu 117 utichne orchestr a sbor *a cappella* přednáší první dva takty tématu v původním melodickém postupu i se závěrečnou velkou sekundou, následně melodie stoupá ještě o malou tercii výše, aby zdůraznila slovo *zaplakala*. Je zhudebněno sestupem velké a malé sekundy zakončeným sestupnou kvintou uzavírající se v akordu *Es dur*, s kterým vstupuje opět orchestrální doprovod. V této podobě se opakuje celkem třikrát, pokaždé s nižší dynamikou a o tercii nižší polohou. Mezitím se v taktu 120 a 124 ozývá v klarinetu a fagotu stísněný motiv v sestupných sekundách.

Postupně klesající melodie se pomalu vytrácí, až ji v taktu 131 nahradí vstup čtyřhlasého mužského sboru společně s nižšími orchestrálními nástroji s pátou slokou v tónině *G dur*. Nejrozsáhlejší sloka balady (48 taktů) symbolizuje dlouhé čekání sester na bratrův návrat a naději v dobrý konec. Uplatňují se v ní kanonické postupy i homofonní sazba. Postupně se začíná objevovat pohyb i v orchestru, v taktu 141 v dřevěných nástrojích a následně od taktu 151 i ve vrchních smyčcích. Nejedná se o pohyb motivický, jde spíše o figurační běhy, akordické rozklady s ozdobnými skupinkami a později také doprovod na způsob příznávek. Do vážné kantilény sboru vnaší veselou, až rozvernou náladu. Melodicky se jedná o jednoduchou, pravidelně členěnou jedenáctitaktovou písňovou melodii s typickým využitím intervalu kvarty. Předvětí tvoří dva takty složené ze sekundových kroků a závěrečné kvarty, které jsou následně zopakovány v transpozici o velkou tercii výše. Závětí vychází z inverze motivu předvětí, po dvou taktech je transponováno o velkou tercii níže a v závěru doznívá zopakováním hlavy tématu v inverzi (viz obrázek č. 18).



Obrázek 18. Melodie páté sloky v taktech 131-141.

Do závěrečného akordu v taktu 141 již nastupují ženské hlasy se stejnou melodií za doprovodu dřevěných nástrojů a již kompletních smyčců, které přináší barevné rozjasnění.

Mužské hlasy se hned v následujícím taktu přidávají kanonicky. Postupně se osamostatňuje závěti motivu, které se stále znovu vrací, až se v postupném diminuendu vytrácí. Naposledy zazní v hornách *con sordino* v taktu 179, hned do něj ale vstupují smyčce taktě *con sordino* připravující nástup šesté sloky. Stoupání houslí do vysoké polohy je doprovázeno pouze prodlevou v kontrabasu, postupně se přidávají i violy a violoncella. Klidná pasáž přináší názvuky na tematický materiál následující pasáže. Mezihra slouží jako dějové oddělení popisovaného dlouhého čekání a současnosti, kdy čekání již pominulo a nadchází období návratu vojáků.

V taktu 208 přináší sbor v kanonickém vedení hlasů šestou sloku. Melodie připomíná hlavní písňové téma, malé sekundy v melodii zvyšující dramatický neklid výpovědi o nedočkavém vyhlížení bratra. Oscilace mezi tónem *ais* a *a* směřuje charakter buď k *cikánské moll* nebo k *mollové harmonické*, z které vychází i písňový nápěv (viz obrázek č. 19).



Obrázek 19. Melodie šesté sloky začínající v taktu 208.

Formu melodie bychom mohli označit jako *aaba*, úvodní třítaktový motiv se zopakuje celkem třikrát. Díl *b* může postupem do kvarty následovaném velkou sekundou připomínat motiv fanfár. Doprovod je stále ponechán pouze na smyčcové skupině s prodlevou v basu a nyní i v sólových prvních houslích na drženém flažoletu na tónu *e'''*.

Po doznění sloky se v taktu 226 ozvou výrazně rohy, violy a violoncella. Do prázdné harmonie přináší s výrazným akcentem zmenšený septakord, jehož napětí již předvídá neblahý konec (viz obrázek č. 20).



Obrázek 20. Motiv horen v taktu 226.

Následně je postup zopakován o dva takty později ve fagotu a violoncellech s uzavřením v dominantním septakordu *Fis dur*, který již směřuje jako zvýšený sedmý stupeň do následující tóniny *g moll*. Společně s ní se vrací vojenský pochod z úvodu.

Tak 230 otevírá třetí díl balady, který je, jak již bylo řečeno, návratem k tematickému materiálu prvního dílu. Zaznívá v poněkud zhuštěné podobě jako znamení navracejícího se vojska. Začíná uvedením klarinetového hlavního tématu, po jehož doznění hned následuje téma trubkových fanfár. Společně s trubkami nastupuje i sbor, který kanonicky ohlašuje příchod vojáků na melodii fanfáry. Ve spodních smyčcích se objevuje ostinátní rytmický doprovod stavící trioly ve violách vůči osminám ve violoncellech a kontrabasech, zatímco v houslích se pracuje s hlavou hlavního tématu, která se postupně zrychluje a rozkládá na jednotlivé prvky. Smolka zde poukazuje na disonující basovou prodlevu, která je zdrojem napětí v harmonii¹⁶⁴.

Po dvojitém opakování trubkového motivu ve sboru se od taktu 248 první verš sloky opakuje znovu na melodii ze závěti druhého uvedení hlavního tématu z předešlé, který byl následně použit ve sboru na text *vojáckové maširují*. Po doznění v mužském sboru téma zaznívá také v ženských hlasech.

Náhlé fortissimo v celé faktuře v taktu 254 přináší zlom v dosavadní optimistické náladě. Zlé tušení naznačené již v předchozí části dostává konkrétnější podobu – ženské hlasy v sestupné melodii sdělují, že vojáci vedou bratrova koně. Další narůstání dynamiky podpoří nástup trombónů v taktu 258, smyčce stupňují vzrušenou náladu opakovanými notami ve vysoké poloze. Ostatní nástroje zpracovávají téma sestupné melodie ženských hlasů, na kterou navazují soprány v taktu 262 osmou slokou.

Dvanáctitaktová sloka složená ze třech čtyřtaktů přináší ve vypjaté sopránové poloze otázku sester vojákům s neblahou předtuchou. Tematicky vychází ze sestupného motivu předchozí sloky. Po zaznění celé sloky je ještě jednou se zvýšeným napětím opakován druhý verš začínající na nejvyšším tónu balady v sopráně – tónu *a''*. Po úderu činelu na první dobu taktu 274 orchestrální dohra polohově klesá sestupnými kroky. Pohyb zastaví až generálpauza v taktu 278. Melodický potenciál je redukován na strohé čtvrtěové dvojice souzvuků, které nejprve zazní v žestích, po další generálpauze odpovídají smyčce pizzicato. Část se uzavírá v nízké dynamice s drženým zvětšeným akordem spodních smyčců a dřev, který je již přímou předzvěstí závěrečného dílu.

¹⁶⁴ SMOLKA (1970), s. 161.

V taktu 291 ho otevírá držený tón *f* v hornách společně s tichým tympanovým tremolem. Zlověstnou prázdnotu po dvou taktech prolomí mužský sbor se slovy osmé sloky. Nad basovou prodlevou zpívají mužské hlasy unisono konečně celou melodií odvozenou z lidové písně, kanonicky jim odpovídá první fagot. Hrůzná předtucha je naplněna – bratr byl zabit na bitevním poli. Chmurné drama se vystupňuje v taktu 299, tentokrát již v plné čtyřhlasé sazbě mužského sboru. V doprovodu se přidávají v nízké poloze violy a klarinety, hudební proud spěje ke slovům *rozšlapaná*, při jejichž druhém opakování se mužské hlasy spojují opět v unisono. Následující výrazně akcentovaný orchestrální vstup připomíná pasáž z taktu 226, tentokrát ale zaznívá již v plnější sazbě.

V taktu 310 se rozvíjí poslední sborová fráze skladby, kde sbor již v tutti obsazení opakuje text přednesený mužským sborem v úvodu této části. Kanonické nástupy střídavě vyšších mužských i ženských hlasů a nižších kromě dlouhých prodlev doprovází také figurace v houslích, které s rostoucí dynamikou spějí až k fortissimu v taktu 318. Plná orchestrální faktura (kromě pikoly) zde přináší poslední vrchol skladby. V dechových nástrojích se objevují postupy vycházející ze sestupného motivu slov *rozšlapaná*, a to jak v původní rytmické podobě, tak v augmentaci. Poslední sloka doznívá v taktu 325, závěrečný motiv je následně v maximální dynamice přednesen v orchestru. Sbor vstupuje naposledy v taktu 328 v rázném unisonu za doprovodu až hrubých secco akordů v orchestru. Slova *rozšlapaná* ještě jednou potvrdí hrůzný konec příběhu. Závěrečná koda třemi úsečnými akordy uzavírá skladbu ve výchozí tónině *h moll*.

Píseň *V mikulášskej kompanii* byla inspirací i dalším skladatelům. Pavel Haas použil text písně ve svém cyklu pro sólový hlas a klavír (orchestr) *Šest písní v lidovém tónu op. 1* v letech 1918-1919. Ve sborové sazbě najdeme nápěv i text v úpravě pro smíšený sbor v díle Jaroslava Křičky.

5 Edice orchestrální partitury

Při edici orchestrální partitury Balad op. 23 nemůžeme vycházet z autografu, protože ten je neznámý. Máme k dispozici partituru uloženou v archivu *České filharmonie* (dále jen archiv ČF) a *Archivu Českého rozhlasu* (dále jen Archiv ČRo), spolu s nimi také rukopisné party jednotlivých nástrojů. K porovnání může sloužit vydaná verze pro čtyřruční klavír a sbor a samostatné sborové hlasy.

Primárním pramenem, z kterého edice vychází, je rukopisná partitura uložená v *České filharmonii*. Z ní bylo dílo pravděpodobně premiérováno, skladatel byl dle svědectví v dobovém tisku na premiéře přítomen¹⁶⁵.

5.1 Ediční zásady

Přepis byl prováděn v notačním programu *Sibelius*. Pro každý nástroj je v přepisu vyhrazená samostatná notová osnova, aby byl zápis přehlednější. Bylo potřeba stanovit některé zásady přepisu především co se týče grafické stránky, které jsou použity v rámci celé partitury.

V rukopisné partituře se vyskytuje namísto číslování taktů číslování úseků. Je psáno červenou tužkou zřejmě patřící dirigentovi, který si takto skladbu rozdělil na menší úseky. Každý číselný oddíl má jiný počet taktů a vychází především z členění textu ve sborových hlasech. Číslování bylo pro potřeby přepisu vynecháno, partitura uvádí čísla taktů a vzhledem k poměrně malé rozloze skladby je možné se orientovat bez větších problémů. Jistící odrážky, béčka a křížky byly v některých místech vypuštěny, jinde doplněny dle konkrétní situace se snahou o co nejjednoznačnější vyznění. V případech, kde byla dynamika uvedena mezi notovými osnovami, ale platí evidentně pro více nástrojů, byla zapsána ke všem osnovám. Takty, které byly ponechány prázdné, byly doplněny pomlčkami v odpovídající délce. Ve sborových hlasech byla doplněna legata všude tam, kde se váže jedna slabika přes více not. Crescendo a diminuendo se v partituře vyskytuje označené především slovně. Co se týče crescenda, rozlišují se zde ještě dva stupně, crescendo a crescendo molto. Grafická označení pomocí vidlic pak slouží především k modelaci frází a také na místech, kde se dynamika zvyšuje postupně (*piano*, *mezzoforte*, *forte*). Grafická označení jsou v mnoha místech dopsána barevnými pastelkami, zde se

¹⁶⁵ Viz Dopisy. Brno. *Dalibor*. 1903, 25(19), 142-143.

zřejmě jedná o interpretaci dirigenta a tato označení nebyla do přepisu zahrnuta. Rozlišení grafické i slovní bylo v rámci přepisu zachováno dle partitury.

Rukopisná partitura využívá některých písařských zkratk v notovém zápisu, například zjednodušení zápisu opakovaných not. Tato místa byla rozepsána dle běžných zvyklostí dnešního zápisu. V některých případech se nabízí otázka, zda zápis počítá například při opakovaných sextolách se *simile* v následujících taktech nebo zda se v těchto místech již o sextoly nejedná. V přepisu vycházíme z toho, že se pravděpodobně jedná o *simile*. Na některých místech partitura vůbec neuvádí číselné označení triol, kvintol a sextol, v přepisu jsou doplněny. Především v baladě *Vražedný milý* se objevují v některých rytmicky složitějších taktech nepřesnosti zápisu, tato místa byla po srovnání s party opravena tak, aby odpovídala rozvržení do dvoučtvrtého taktu.

Všechny zkratky v zápise byly rozepsány v plném znění (například *con sordino* apod.). Zápis využívá také několika hudebních zkratk, která se v zápise orchestrálních partů na mnoha místech zaměňují, a to *sf* (*subito forte*) – *sff* (*subito fortissimo*) – *sfz* (*sforzato*) – *sffz* (*sforzatissimo*) – *fz* (*forzato*). V přepisu je proto ve všech případech, kdy se jedná o označení pomocí výrazu *subito* tento výraz napsán slovy. Záměrem rukopisného zápisu pravděpodobně nebylo poukázat na zvukové rozlišování mezi *fz* a *sfz*, v přepisu byla však tato označení zachována.

Partitura obsahuje místa psaná v oktávových transpozicích (zápis označený symbolem *8va* – tóny znějí o oktávu výše než je v notovém zápise) pro lepší čtení vysokých poloh především flétny a houslí. Tyto transpozice jsou v přepisu až na výjimky zachovány. V některých místech je jejich rozsah upraven tak, aby byla v transpozici celá fráze a nepůsobila pro hráče rušivě¹⁶⁶. Je také využíváno změny klíčů (např. u violy a violoncella) v rámci lepší čitelnosti krajních poloh, i zde je ve většině případů zachováno, ale místy v upraveném rozsahu.

Trubky a lesní rohy jsou v rukopisné partituře uvedeny jako jediné bez předznamenání, veškeré posuvky jsou psány přímo u not. Pro snazší orientaci dirigenta v partituře se jevil jako praktičtější zápis všech nástrojů se stejným předznamenáním, který byl v přepisu také použit. V rámci obou balad byly lesní rohy a trubky zapsány v jednotném ladění, a to lesní rohy *in F* a trubky *in B*.

¹⁶⁶ Například v baladě *Vražedný milý* v partu flétny v taktech 22-23.

Při srovnání partitury a rukopisných partů vznikají na mnoha místech nejasnosti, a to ať už v dynamice, artikulaci nebo i drobné intonační odchylky. Všechna tato místa byla samostatně posouzena a porovnána. Ve většině případů bylo v přepisu vycházeno ze zápisu v partituře, ale je třeba mít na paměti, že při premiérách a dalších provedeních znělo to, co bylo zapsáno v partech.

5.2 *Vražedný milý*

5.2.1 Rukopisné provozovací materiály

Při přípravě edice partitury k baladě *Vražedný milý* je možné vycházet pouze z provozovacích materiálů, které jsou uloženy v archivu *České filharmonie* pod signaturou 1621. Jedná se o rukopisnou partituru a party pro kompletní obsazení orchestru¹⁶⁷.

Partitura o rozměru 340 x 265 mm obsahuje celkem 18 listů tužšího papíru s 26 notovými osnovami na každé stránce. Notový papír má v levém dolním rohu značku německého výrobce *J. E. & Co., Protokoll Schutzmarke, No. 8a*. Papír je značně opotřebovaný, v rozích a na okrajích lehce potrhaný. Materiál neobsahuje dataci ani jméno případného autora opisu. Partitura je psána černým inkoustem, písmo je poměrně úhledné a ve většině případů dobře čitelné. V původní partituře zřejmě nebyl uveden text u sborových hlasů. Ten je doplněn jiným písmem než zbytek partitury. V partituře se nachází také poznámky červenou a modrou pastelkou, které pochází pravděpodobně od dirigenta, který připravoval provedení. Kromě toho jsou zde poznámky tužkou týkající se především dynamiky a artikulace.

Partitura obsahuje titulní list, který uvádí název díla a autora: *Archiv České filharmonie, Praha. [razítko] Archiv České filharmonie v Praze, Čo. 1621 / Vítězslav Novák: / „Vražedný milý“. / Ballada. / Čo. 1621*. Následující strana je první stranou partitury. Jednotlivé nástroje jsou označeny částečně italskými, částečně českými názvy¹⁶⁸: *Flauto / Fl.piccolo / Oboi / Klarinetti B / Fagotti / Corni F (1., 2., / 3., 4.) / Trubky F /*

¹⁶⁷ Materiály v následujících počtech: Rukopisná orchestrální partitura: 1 originál a 1 kopie, vydání klavírní verze z roku 1901 M.U.: 1, vydané sborové hlasy M.U.: soprán 64, alt 46, tenor 35, bas 36; orchestrální hlasy: 2 [1.picc] 2 2 2 – 4 2 3 1 – tmp, piatti – str [6 6 4 4 3]

¹⁶⁸ Některé výrazy jsou uvedeny chybně, například *Klarinetti* (správně italsky *Clarinetti*), *Posauni* je německý výraz, v italštině se používá *Tromboni*...

Posauni / Pos. a Tuba / Timpani / Una Piatta / Sbor (Soprani, Alti / Tenori, Bassi) / 1ⁿⁱ Housle / 2^{hé} Housle / Viola / Violoncello / Contrabasso. Pro větší přehlednost je několik notových osnov v rámci zápisu vynecháno, konkrétně osnova následující po fagotech, po trubkách, po pozounu a tubě, po bicích nástrojích a po sborových hlasech jsou vynechány osnovy dvě. V následujících 35 stranách partitury již názvy nástrojů uváděny nejsou, výjimkou jsou pouze bicí nástroje, které se v rámci dvou osnov střídají.

Rukopisná partitura je ve své původní podobě primárním pramenem. Společně s ní jsou v archivu ČF uloženy také rukopisné party pro orchestr, které byly již zmíněny v úvodu. Party jsou zjevně pořízeny opisem z partitury. Notové papíry jsou u různých partů rozdílné, jednotlivé party jsou zjevně psány různými opisovači (především u smyčcových nástrojů), možná přímo orchestrálními hráči. V partech se nachází v mnohých místech doplňující poznámky týkající se frázování nebo dynamiky, které ne vždy mají oporu v původní partituře. Může se jednat o požadavky dirigenta konkrétního provedení nebo interpretaci partitury samotného opisovače. Oproti partituře se vyskytují ale i zásadnější rozdíly (například v notových výškách), které mohou být chybou v opise nebo naopak cílenou opravou chybného znění v partituře.

Nabízí se zde samozřejmě také srovnání s vydanou verzí pro čtyřruční klavír. Ta vznikla jako první a orchestrální verze z ní poměrně přesně vychází. Přepis partitury nebude ovšem kontaminován verzí klavírní, proto byly všechny rozdíly pečlivě analyzovány, zda se může jednat o chybu v partituře, která by měla být v přepisu opravena nebo zda naopak uvedená verze může být legitimní.

Zvláštním případem jsou sborové hlasy. Protože neexistují v rukopisné podobě jako party orchestrální, je nanejvýš pravděpodobné, že bylo počítáno s interpretací z vydané klavírní verze, případně samostatných sborových hlasů, které jsou také uloženy v archivu ČF. Tyto vydané materiály se ale v některých místech liší od zápisu v partituře. Kromě rozdílů týkajících se dynamiky a artikulace, které v přepisu ve většině případů vycházejí ze zápisu v partituře, jsou zde i drobné rozdíly intonační a textové.

Co se týče textu, jak již bylo řečeno, v rukopisné partituře je doplněn dodatečně jinou osobou, než která psala partituru. Byl doplněn pravděpodobně především pro lepší orientaci dirigenta v partituře, jeho znění proto nepovažujeme za závazné. V přepisu je tudíž použit text z klavírní verze vydané M.U., který je, až na označené drobnosti, stejný

jako zápis lidové balady Františka Bartoše¹⁶⁹ a zápis ve vydání samostatných sborových hlasů¹⁷⁰. V následující revizní zprávě již tyto opravy nejsou uvedeny. Konkrétní rozdíly jsou patrné z následujícího porovnání textů (rozdíly jsou označeny kurzívou¹⁷¹). Jedná se především o nedůsledné zachycení výrazů z nářečí, které opisovač do partituru zapsal zřejmě jen přibližně podle poslechu.

Zápis v partituře ČF

Stojí Jano při potoce eja hoj!
Stojí Jano při potoce,
Umývá si z krvi ruce, Bože můj!

Cos Janičku, *cos porobil* eja hoj!
Cos Janičku, *cos porobil*,
že *sis* ruce zakrvavil, Bože¹⁷² můj!

Postřílil sem holubičku, eja hoj!
Postřílil sem holubičku,
co sedala v *okenečku*, Bože můj!

Ve *dne* v noci vrkútala, eja hoj!
Ve *dne* v noci vrkútala,
mně smutnému spat nedala, Bože můj!

Nebyla to holubička eja hoj!
Nebyla to holubička,
než to byla frajřečka¹⁷³ Bože můj!

Jed' ty Jano v *širé* pole eja hoj!
Jed' ty Jano v *širé* pole
co tam vidíš všecko tvoje Bože můj!

Viděl on tam dvě horičky eja hoj!
Viděl on tam dvě horičky,
a to byly šibeničky, Bože můj!

Zápis ve vydání M.U.

Stóji Jano při potoce, eja hoj!
stóji Jano při potoce,
umývá si z krvi ruce, Bože můj!

Co 's, Janičku, *co 's porobil*, eja hoj!
co 's, Janičku, *co 's porobil*,
že *si 's* ruce zakrvavil¹⁷⁴, Bože můj!

Postřílál sem holubičku, eja hoj!
Postřílál sem holubičku,
co sedala v *okénečku* Bože můj!

Ve *dně* v noci vrkútala eja hoj,
ve *dně* v noci vrkútala,
mně smutnému spat nedala, Bože můj!

Nebyla to holubička eja hoj!
Nebyla to holubička
než to byla frajřečka Bože můj!

Jed' ty, Jano, v *čiré* pole, eja hoj!
Jed' ty, Jano, v *čiré* pole,
co tam vidíš, všecko tvoje Bože můj!

Viděl on tam dvě horičky, eja hoj!
Viděl on tam dvě horičky,
a to byly šibeničky, Bože můj!

¹⁶⁹ Zápis Františka Bartoše se liší v zápisu písmena „l“, které uvádí ve všech případech jako měkké „l“.

¹⁷⁰ V samostatných sborových hlasech je ve výrazech užívajících apostrof uveden vždy až na konci slova (*cos 's*, *sis 's*).

¹⁷¹ Problematika interpunkce je ponechána stranou.

¹⁷² V taktu 28 je uvedeno v ženských hlasech jako *Bóže*.

¹⁷³ V taktu 70 uvedeno jako *frajřečka*.

¹⁷⁴ V taktu 28 uvedeno jako *zakrvavil*.

Co se týče rozdílů v tónových výškách, nejvýraznějším je úsek čítající takty 114-115, kde jsou jednotlivé hlasy vedeny rozdílně oproti klavírní verzi (viz obrázek č. 21). V souzvuku v taktu 114 úplně chybí tón *as*, ale zdá se, jako by byl v partituře slabě dopsán tužkou nebo původně uveden a pak změněn. V basu chybí tón *f*, který ovšem přebírá druhý tenor. Rozdílně je veden také alt, který má v klavírní verzi v taktech 114-115 pouze tón *as*, v partituře začíná na ligaturovaném *f* a pak pokračuje na *g* a *as*.



Obrázek 21. Porovnání taktů 114-117 v rukopisné partituře ČF a ve vydání M.U.

5.2.2 Revizní zpráva

Na základě podrobného porovnání rukopisné partitury, partů i vydaných materiálů byl vytvořen přepis zbavený zjevných chyb a nepřesností. Veškeré zásahy a změny oproti výchozímu materiálu, kterým je rukopisná orchestrální partitura, byly zaneseny do následující tabulky. V samotné partituře jsou doplněná znění (dynamika atp.) označena hranatou závorkou. Partitura je přílohou této práce.

Hlas	Takt/Znak	Pramen	Edice
fag I, II	3/1	-	<i>p</i>
vl II	4/1	-	<i>p</i>

Hlas	Takt/Znak	Pramen	Edice
vla, vcl	4/1	<i>p</i>	-
vla	13/4	-	<i>staccato</i>
T	14/3	des´	d´
tbn III	15/3-4	-	es, d
vla	16/1	-	<i>crescendo</i>
vcl	20/1	<i>f</i>	<i>ff</i>
vl II	22/1-18	as´´, c´´´	as´´, ces´´´
vla	24/1	-	<i>p</i>
vcl	25/1	<i>f</i>	<i>fp</i>
S	26/4	ges´	g´
vl II	26/9	gis´	g´
T, B	28/3	-	<i>p</i>
ob I, II cl I, II	29/1	<i>p</i>	-
cor I, II, III, IV	29/1	<i>crescendo</i>	<i>crescendo molto</i>
vl II	29/1	-	<i>ligatura</i>
T, B	30/1	-	<i>ff</i>
tbn I, II, III, tb	32/1	-	<i>akcent</i>
vl I, vl II	32/2-3 33/2-3 34/2-3	dvaatřicetinové	čtyřiašedesátinové
vl II	32/5-6, 8-10	-	<i>staccato</i>
vcl	34/2,3	-	<i>staccato</i>
vl II	34/3,5,7,9	h´	b´
vla, vcl	34/7	-	<i>akcent</i>
vla	34/8,9	.	<i>staccato</i>
vcl	39/1	osminová	šestnáctinová
vl I	43/1-5, 7-11	šestnáctinové	dvaatřicetinové
cb	46/1	-	<i>p</i>
fl	50/1	-	posuvka u trylku
T	52/3	a	as
fag I	53/2	a	as
cor IV	53/2	-	<i>p</i>
vl I	55/6,10	d´´´	des´´´

Hlas	Takt/Znak	Pramen	Edice
vl II	55/6,10	d''	des''
vl II	55/7	šestnáctinová s tečkou	šestnáctinová
ob II	58/1	-	<i>akcent</i>
tr I, II	58/1	-	<i>f</i>
S, A, B	58/1	-	<i>ff</i>
vla	60/8	a'	gis'
fag I, II, ob II	64/1	-	<i>p</i>
vl II	65/9	šestnáctinová	dvaatřicetinová
fag I, II	67/3	<i>crescendo</i>	<i>crescendo molto</i>
T	69/1	-	„Tenori tutti“
cor I	70/1	f'	g'
cor III	72/1	es	e
cor IV	72/1	a	as
S, T	72/1	-	<i>f</i>
vla	87/2	-	<i>ligatura</i>
cb	89/1-4	As, As'	A, A'
fl	93/2-4	dvaatřicetinová	šestnáctinová
S	95/2	b'	as'
fag I, II	102/1	-	<i>crescendo</i>
A, T, B	103/1	-	<i>crescendo</i>
S	112/1	a''	as''
tr I, II	112/6	-	<i>ligatura</i>
vla	114/1-4	<i>nečitelné</i>	c'', des'', es'', f''
tbn I, II, III, tb	137/1	-	<i>ff</i>
vla	135/2	-	arco

5.3 Neščasná vojna

5.3.1 Rukopisné provozovací materiály

Při přípravě partitury k druhé baladě z opusu 23 můžeme vycházet, stejně jako v případě balady první, z provozovacích materiálů uložených v archivu *České filharmonie*¹⁷⁵. Kromě toho máme ale k dispozici také partituru a opisy partů uložené v *Archivu Českého rozhlasu* pod signaturou O 6459¹⁷⁶. Jedná se o rukopisný provozovací materiál, který je dostupný v katalogu materiálů k půjčení.

Materiály z ČF tvoří celek s baladou č. 1 *Vražedný milý*, jsou uloženy pod stejnou signaturou a jejich obecné znaky jsou stejné (jak v případě partitury, tak v případě orchestrálních partů)¹⁷⁷. Zápis balady čítá 24 listů notového papíru, má vlastní titulní list s uvedením názvu díla a autora: *Vítězslav Novák, op. 23. / „Neščasná vojna“.* / *Ballada*. Následující strana je první stranou partitury. Jednotlivé nástroje jsou označeny částečně italskými, částečně českými názvy, podobně jako v případě balady první: *Piccolo / Flauto / Oboi / Klarinetti A / Fagotti / Corni D (1., 2., / 3., 4.) / Trubky F / Posauni 1/2 / T. Pos. a Tuba / Timpani / Tamb. piccolo / Cassa e Piatti / Sbor (Soprani, Alti / Tenori, Bassi) / Iⁿⁱ Housle / 2^{hé} Housle / Viola / Violoncello / Contrabasso*. Shodně jsou vynechány některé osnovy pro lepší orientaci v partituře, tentokrát ovšem po sborových hlasech pouze jedna, protože *Neščasná vojna* využívá o jednu osnovu navíc pro bicí nástroje oproti baladě *Vražedný milý*.

Orchestrální party jsou v archivu ČF dostupné v opisech, stejně jako u balady předchozí. Vyskytuje se v nich množství nepřesností a nesrovnalostí, a to nejen v artikulaci a dynamice, ale i v tónových výškách, které nemají oporu v partituře (nesrovnalostí je například *ritardando* v taktu 169 ve všech partech, pro které není opora v partituře ani v klavírní verzi a které je tedy zřejmě *úpravou* dirigenta aj.).

¹⁷⁵ Materiály v následujících počtech: Rukopisná orchestrální partitura: 1 originál a 1 kopie; 2. vydání klavírní verze M.U.: 1; vydané sborové hlasy M.U.: soprán 64, alt 46, tenor 35, bas 36; orchestrální hlasy: 2 [1.picc] 2 2 2 – 4 2 3 1 – tmp, piatti, tamb, grancassa – str [6 6 4 4 3].

¹⁷⁶ Materiály v následujících počtech: Opis orchestrální partitury: 1; 1. vydání klavírní verze M.U.: 3; 2. vydání klavírní verze M.U.: 3; 1. vydání sborových hlasů M.U.: soprán 0, alt 3, tenor 15, bas 9; 2. vydání sborových hlasů M.U.: soprán 30, alt 46, tenor 32, bas 44; strojový opis sopránu: 10; orchestrální hlasy: 2 [1.picc] 2 2 2 – 4 2 3 1 – tmp, piatti, tamb, grancassa – str [6 4 3 3 2].

¹⁷⁷ Rozbor viz kapitola 5.2 této práce.

Důležitým pramenem je také již výše zmíněná partitura z Archivu ČRo. Partitura o rozměru 335 x 255 mm obsahuje 26 listů notového papíru s 24 notovými osnovami na stránce bez uvedení výrobce. Papír je mírně opotřebený. Partitura je psána černým inkoustem, notopis je spíše zběžný. Zápis textu u sborových hlasů je v tomto případě psán zřejmě stejnou rukou jako zbytek partitury. Oproti partituře z archivu ČF využívá znatelně silnějších čar, především při psaní trámců. V partituře se vyskytují poznámky a přípisky tenkou šedou a výraznou černou tužkou. Kromě toho obsahuje partitura poznámky a znaménka psané červeným inkoustem. Na páté straně partitury v levém dolním rohu se nachází tímto inkoustem psaná vysvětlivka uvádějící: „*znaménka červeně označená souhlasí s klav. výtahem.*“

Orchestrální party jsou psány zřejmě přímo orchestrálními hráči, kteří se v mnohých případech na konec partu podepsali. V některých partech je uvedena také datace roku 1925. Zajímavé je, že se zde kromě čtyř partů lesních rohů vyskytuje ještě úprava skladby pro pouze dva lesní rohy, autor úpravy není znám.

Partitura uvádí dvě jména, z nichž jedna osoba je nejspíše autorem opisu a druhá revize. Na titulním listu je v pravém dolním rohu uvedeno: *Lamač Jan prof. / Žatec, 1925.* Na poslední straně partitury za posledním taktem je uvedeno: *Ela Maříková / III. roč. 1925.* K identifikaci osob pomohou podpisy opisovačů na orchestrálních partech. Kromě jména je v některých partech totiž uveden také ročník studia a název školy, například v partu violoncella: *F. Vavera / II. roč. uč. úst. Žatec.* Poznámky o Žatci se nachází také v některých tištěných sborových partech uložených pod stejnou signaturou. Můžeme tedy stanovit, že se jedná o materiály vytvořené v *Českém koedukačním ústavu učitelském v Žatci*, který fungoval v letech 1920-1948. Materiály mohly vzniknout v rámci přípravy koncertního provedení školním tělesem.

Co se týče prvního jména uvedeného v partituře, jedná se s největší pravděpodobností o profesora ústavu Jana Lamače¹⁷⁸. V dostupné *Výroční zprávě ústavu* lze zjistit, že byl pedagogem zpěvu, hry na housle a hry na klavír. Kromě toho byl „*vedoucím zdejší České hudební školy při Okres. sboru osvětovém a dirigentem jeho*

¹⁷⁸ Jan Lamač, narozen 8.5. 1889 v Oudrnících u Jičína, hudební pedagog a autora několika hudebních článků a skladeb. Viz Lamač, Jan. Národní knihovna ČR: Souborný katalog České republiky [online]. 2014 [cit. 2019-04-27]. Dostupné z: <https://aleph.nkp.cz>

orchestrálního sdružení, které účinkovalo při slavnostní akademii dne 27. října 1928; spolupůsobil jako hlavní činitel v hudebním životě zdejší české menšiny (...).“¹⁷⁹

Zjevně měl tedy projekt provedení *Neščasné vojny* na starosti a koncert následně také sám dirigoval. O tom svědčí i poznámky na většině rukopisných partů: *revidováno dle klavírního výtahu Lamač J., případně pouze rev. Lamač J.* Profesor zřejmě zadal studentům opisy jednotlivých partů z partitury, kterou opsal sám s kontrolou dle vydané klavírní verze studentky Ely Maříkové.

K materiálu není dostupná žádná informace v přírůstkovém katalogu Archivu ČRo ani záznamy o provádění, je možné tudíž čerpat pouze z vydaných katalogů. *Katalog hudebních archivů Čs. rozhlasu*¹⁸⁰ uvádí všechny notové materiály přítomné v rozhlase do roku 1936. Balady op. 23 zde nalezneme pouze ve verzi se čtyřručním klavírním doprovodem¹⁸¹. Aktualizací tohoto staršího katalogu je *Katalog orchestrálních notových materiálů uložených v archivech Čs. rozhlasu*¹⁸², který uvádí pouze orchestrální materiály nacházející se v archivu do konce roku 1963. Ten zaznamenává z balad pouze *Nešcasnou vojnu*, konkrétně se podle katalogu v pražském archivu nacházela rukopisná partitura a veškeré provozovací materiály¹⁸³. Partitura se do Archivu ČRo dostala ze Žatce tedy zjevně až po roce 1936.

Partitura obsahuje titulní list, který uvádí následující informace: *[razítko] O 6459 Československý rozhlas Praha – Hudební archiv / V. Novák / „Nešcasná vojna“ / balada / op. 23 II. / partitura. / Lamač Jan prof. / Žatec, 1925.* Následující první strana partitury označuje nástroje ve stejném pořadí jako partitura ČF, ovšem názvy jsou použity již výhradně italské¹⁸⁴: *Flauto piccolo / Flauto / Oboi / Clarinetti A / Fagotti / Corni in D (1., 2., / 3., 4.) / Trombe in F / Tromboni / e Tuba / Tympani D. A. / Tamb. piccolo / Gr. Cassa e Piatti / Sopráni, Alti / Tenori, Bassi / Violino 1^{mo} / Violino 2^{do} / Viola / Violoncello / Basso.* Členění v rámci partitury, i co se týče vynechaných osnov, je stejné jako v případě partitury ČF.

¹⁷⁹ *Druhá výroční zpráva Českého státního koed. ústavu učitelského v Žatci.* Žatec, 1929, s. 18, 29.

¹⁸⁰ VETTERL, Karel. *Katalog hudebních archivů Čs. rozhlasu.* Praha: Radiojournal, 1938.

¹⁸¹ Uvedeno pod signaturou PaSb302/303.

¹⁸² HRADECKÝ, Emil a Milada RUTOVÁ. *Katalog orchestrálních notových materiálů uložených v archivech Čs. rozhlasu.* svazek 2. Praha: Čs. rozhlas, 1965, s. 101.

¹⁸³ Uvedeno pod signaturou O 6459.

¹⁸⁴ Ani v tomto případě ovšem názvy nejsou bez chyb, např. chybně uvedeno *piccolo*.

Rukopisná partitura z archivu ČF bude ve své původní podobě považována za primární pramen. Jedná se s největší pravděpodobností o původní materiál pocházející nejpozději z roku 1903, kdy z něj byla skladba *Českou filharmonií* premiérována. Partitura z Archivu ČRo vznikla opisem tohoto pramene v roce 1925. Zápisy budou pečlivě porovnány a vzájemné rozdíly individuálně posouzeny, zda se jedná o opravu chyby v původním zápisu nebo chybu opisovače.

Sborové hlasy ani v tomto případě nemají svou rukopisnou podobu, v obou archivech se nachází exempláře vydání M. U., z kterého měly být sborové party pravděpodobně interpretovány. Zápis sboru v partiturách, podobně jako v případě balady *Vražedný milý*, obsahuje rozdíly, které se většinou týkají dynamiky a artikulace (edice ve většině případů vychází ze zápisu v partituře ČF). Drobné rozdíly textové jsou uvedeny v následujícím srovnání. Nejvíce je jich v zápisu v partituře ČF, jedná se většinou o změněné jednotlivé hlásky¹⁸⁵. Tyto rozdíly již nejsou uvedeny v revizní zprávě. Rozdíly v interpunkci byly pro účely této práce ponechány stranou.

Zápis v partituře ČF a ČRo

Hrajú, trubjú i bubnujú,
vojáčkové mašírujú.

Téži (ČF) já bych mašíroval,
dyby mi kdo *koně* (ČF) sedlal.

Starší sestra uslyšela,
bratrovi *koně* (ČF) sedlala.

Ta prostřední šablu dala,
ta nejmladší zaplakala.

Neplačte, sestry, neplačte o bratra
a on *přijde* (ČF) za tři léta.

Už tři léta pomíjajú,
sestry bratra vyhlídajú!

Všeci (ČRo) páni z vojny jedú,
mého bratra koňa vedú!

Zápis ve vydání M.U.

Hrajú, trubjú i bubnujú,
vojáčkové mašírujú.

Téže já bych mašíroval,
dyby mi kdo koňa sedlal.

Starší sestra uslyšela,
bratrovi koňa sedlala.

Ta prostřední šablu dala,
ta nejmladší zaplakala.

Neplačte, sestry, neplačte o bratra
a on přijde za tři léta.

Už tři léta pomíjajú,
sestry bratra vyhlídajú!

Všeci páni z vojny jedú,
mého bratra koňa vedú!

¹⁸⁵ V prvním sloupci jsou v textu označena kurzívou slova rozdílná oproti znění ve vydání M.U. Za každým výrazem je uvedeno, v kterém zápisu se tento rozdílný výraz vyskytuje.

Ptám se (ČF) já vás páni milí,
kde jste (ČRo) mého bratra dali (ČF)?

Na francouzském (ČF) na pomezí,
tvého bratra hlava leží,

leží, leží porubaná,
podkovama rozšlapaná!

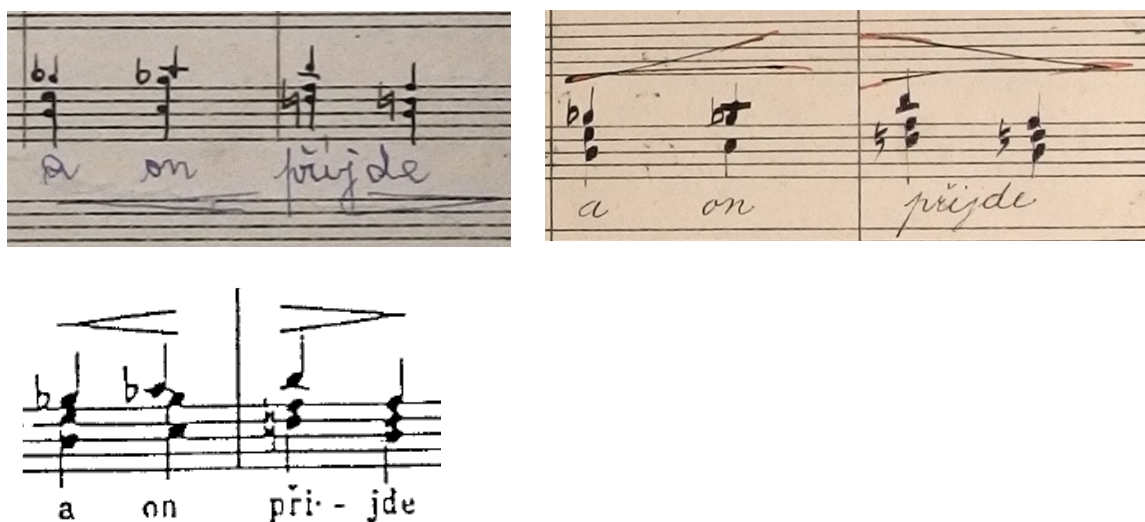
Ptám sa já vás páni milí,
kde ste mého bratra děli?

Na francúzském na pomezí,
tvého bratra hlava leží,

leží, leží porubaná,
podkovama rozšlapaná!

Přepis využívá, stejně jako v případě balady *Vražedný milý*, text z vydání M.U.¹⁸⁶ Jedná se o text vycházející ze zápisu ve sbírce Františka Sušila, který je podrobněji rozebrán v kapitole č. 4. V jednom případě se jedná také o rozdílné podložení textu, a to v tenoru v taktách 171-172. Obě rukopisné partitury uvádí shodně v tomto místě text *a on*. Vydání M.U. uvádí *při-jde*. Přepis v tomto případě respektuje verzi partitur.

Co se týče rozdílů intonačních, jedná se především o takt 137 v tenoru. V rukopisných partiturách je v tomto taktu na druhé době uvedeno pravděpodobně *c* (posuvka se vztahuje nejspíše k notě *b*, která je v prvním basu). Klavírní verze v tomto místě ovšem uvádí posuvku jasně u noty *c*, z kterého se tudíž stává *ces* (viz obrázek č. 22). Vzhledem k vedení melodie i harmonii se zdá *c* jako logičtější, v přepisu je tudíž uvedena verze partitur.



Obrázek 22. Zápis taktů 137-138 v partituru ČF, ČRo a vydání M.U.

¹⁸⁶ Tento text je stejný jako ve vydání samostatných sborových hlasů.

5.3.2 Revizní zpráva

Na základě podrobného porovnání obou rukopisných partitur, partů i vydaných materiálů byl vytvořen přepis zbavený zjevných chyb a nepřesností. Veškeré zásahy a změny oproti výchozímu materiálu, kterým je rukopisná orchestrální partitura z archivu ČF, byly zaneseny do následující tabulky. V samotné partituře jsou doplněná znění (dynamika atp.) označena hranatou závorkou. Partitura je přílohou této práce.

Hlas	Takt/znak	Pramen ČF	Pramen ČRo	Edice
cl I, II	5/1	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>
cl	5/1, 19/1	„a 2“	-	„a 2“ (rozepsáno)
fag I, II	6/1	-	<i>staccato</i>	<i>staccato</i>
fag I, II	10/1, 11/1	<i>staccato</i>	-	<i>staccato</i>
cb	11/1	-	<i>pp</i>	<i>pp</i>
fag I, II	13/1	-	<i>p</i>	-
cl I, II	15/3-4, 18/3-4	<i>staccato</i>	-	<i>staccato</i>
vcl	16/1	-	<i>crescendo poco a poco</i>	<i>crescendo poco a poco</i>
fag I, II	16/2	-	<i>crescendo poco a poco</i>	<i>crescendo poco a poco</i>
cl I, II	16/3	-	<i>staccato</i>	<i>staccato</i>
fag I, II	18-22	-	<i>staccato</i>	<i>staccato</i>
vcl	19-22	-	<i>legato</i>	-
cl I, II	20/1 21/1	<i>staccato</i>	-	<i>staccato</i>
cl I, II	20/2	<i>akcent</i>	-	<i>akcent</i>
grancassa, piatti	21/1	<i>mf</i>	-	<i>mf</i>
vcl	23/1	-	ces, d; divisi	-
vla	23/1	b, c'	-	b, c'
vla	23/1	-	-	arco
tr I, II	29/2	<i>p</i>	-	<i>p</i>
cor I-IV	30/1	<i>p</i>	-	<i>p</i>
S, A	33/1	triola	-	triola
tr I, II	34/1	<i>akcent</i>	-	<i>akcent</i>
T	34/1	triola	-	-

Hlas	Takt/znak	Pramen ČF	Pramen ČRo	Edice
tr I, II	34/2	-	<i>akcent, ligatura</i>	-
tamb	38/1	-	<i>mf</i>	-
cb	38/1	-	-	arco
vl I	42/2	šestnáctinová pauza	osminová pauza	šestnáctinová pauza
vl II	42/2	šestnáctinová pauza	osminová pauza	šestnáctinová pauza
cl I	43/2	<i>akcent</i>	-	<i>akcent</i>
ob I	44/1	-	<i>staccato</i>	<i>staccato</i>
cl I	44/2	-	-	<i>akcent</i>
vl I	44/3	-	<i>akcent</i>	-
ob I, cl I	45/1	<i>crescendo</i>	-	<i>crescendo</i>
vla	45/1	e půlová	e osminová	e osminová
vla, vcl, cb	45/1	-	<i>crescendo</i>	-
cl I	45/2	<i>legato 2-3, 4-7</i>	-	<i>legato 2-3, 4-7</i>
ob I, II, cl I, II	46/1	<i>f</i>	-	<i>f</i>
fl	46/1	-	-	<i>f</i>
vl I, II	46/1	-	„divisi“	-
ob II	46/3	<i>g''</i>	<i>gis''</i>	<i>gis''</i>
ob I, II	47/3	<i>staccato</i>	-	<i>staccato</i>
ob II	51/4	<i>a'</i>	<i>h'</i>	<i>a'</i>
vl I	51/4	<i>a', fis''</i>	<i>h', fis''</i>	<i>a', fis''</i>
vla	54/1	-	<i>staccato</i>	<i>staccato</i>
ob I, II	54/2	<i>akcent</i>	-	<i>akcent</i>
tr I, II	58/1, 2 60/1, 2 61/1, 2	-	<i>staccato, akcent</i>	-
tr I, II	59/1 62/1	-	<i>akcent</i>	-
tr I, II	63/1 64/1,3 65/1,3	<i>staccato</i>	-	<i>staccato</i>
cb	71/1 73/1	-	<i>ligatura</i>	-

Hlas	Takt/znak	Pramen ČF	Pramen ČRo	Edice
	75/1			
cor III, IV	73/1	-	-	<i>p</i>
cl I, II	77/2	<i>ligatura</i>	-	<i>ligatura</i>
cb	84/1	-	H'	H'
timp	87/1	<i>pp</i>	<i>ppp</i>	<i>pp</i>
cb	87/1	-	arco	arco
vcl	87/1	-	„divisi“	-
vcl	88/1	A osminová; cis, e půlová	A osminová; d půlová	A osminová; d půlová
A	103/2	-	<i>crecendo</i>	-
A	105/2	-	risoluto	-
vcl	107/4	<i>ligatura</i>	-	<i>ligatura</i>
ob I	109/1	-	<i>akcent</i>	-
ob I	111/1	<i>ligatura</i>	<i>tenuto</i>	<i>ligatura</i>
vl I	112/2	-	<i>tenuto</i>	<i>tenuto</i>
vl II	115/1	-	-	<i>tenuto</i>
S, A, T, B	115/1	-	poco ritardando	-
vcl	116/1	es	f	f
S, B	119/1	-	<i>akcent</i>	-
vl I, vcl	120/2	<i>akcent</i>	-	<i>akcent</i>
cl I	122/4	cis''	c''	cis''
fag I	122/4	cis'	c'	cis'
vcl	129/1	<i>p</i>	<i>p</i>	-
cor III, IV	131/1	„in D“	„in F“, tužkou připsáno „in D“	-
cor III	131/1	-	-	senza sordino
cb	133/1	-	arco	arco
B I	134/3	čtvrťová	osminová	čtvrťová
T, B	135/1	-	<i>p</i>	-
vcl	139-140	-	<i>legato</i>	<i>legato</i>
fag II	140/1-2	<i>legato</i>	-	<i>legato</i>
fl	141/1	-	-	leggiero
fl.picc	141/4	-	<i>staccato</i>	-
ob I, II	141/1	-	<i>pp</i>	-

Hlas	Takt/znak	Pramen ČF	Pramen ČRo	Edice
fag I, II	141/1	-	<i>pp</i>	<i>pp</i>
ob I	142/1	-	leggiero	leggiero
cl II	142/1	-	-	leggiero
T, B	142/1	-	<i>pp, crescendo</i>	-
S, A	142/2-3	<i>crescendo</i>	<i>decrescendo</i>	<i>crescendo</i>
fl	143/1	-	<i>poco crescendo</i>	<i>poco crescendo</i>
cb	143/1	<i>poco crescendo</i>	-	<i>poco crescendo</i>
fl	145/1-4	<i>legato</i> 1-3	<i>legato</i> 1-2, 3-4	<i>legato</i> 1-3
fl.picc	145/1-4	<i>legato</i> 1-3	<i>legato</i> 3-4	<i>legato</i> 1-3
ob II, cl I	145/1	<i>legato</i> 1-3, 7-9	<i>legato</i> 1-2, 3-4, 7-8	<i>legato</i> 1-3, 7-9
vla	145/1	-	„unis“	„non divisi“
cor III	145/2	-	<i>legato</i>	-
fl.picc	145/10	staccato	-	staccato
fl.picc	146/2	e''''	es''''	e''''
fl	146/2	e'''	es'''	e'''
ob I, cl I	146/2	e''	es''	e''
ob I	146/9	staccato	tenuto	staccato
ob I, cl I	146/1-5	<i>legato</i> 1-5	<i>legato</i> 1-4	<i>legato</i> 1-5
cl II	147/1	-	<i>diminuendo</i>	<i>diminuendo</i>
fl, fl.picc, ob II, cl II	147/7	<i>legato</i> 7-9	<i>legato</i> 7-8	<i>legato</i> 7-9
fl, fl.picc, ob I, cl II	148/1	<i>legato</i> 1-5	<i>legato</i> 1-4	<i>legato</i> 1-5
fl, fl.picc, ob I, II	149-150	<i>legato</i> 1-3, 5-7	<i>legato</i> 1-2, 5-6	<i>legato</i> 1-3, 5-7
vcl	149/2	-	<i>legato</i>	<i>legato</i>
vla	149/7-12	dvaatřicetinová	šestnáctinová sextola	šestnáctinová sextola
vla	150/1	dvaatřicetinová	dvaatřicetinová sextola	šestnáctinová sextola
fl, fl.picc, ob I, II, cl I, II	151/1	<i>staccato</i>	-	<i>staccato</i>
fag I, II	151/1	-	<i>f</i>	<i>f</i>
cor III	151/1-2	-	e', fis'	-

Hlas	Takt/znak	Pramen ČF	Pramen ČRo	Edice
cor IV	151/1-2	g, a čtvrt'ová	a půlová	g, a čtvrt'ová
vl I	151/4	-	<i>akcent</i>	-
T, B	151/1	-	f	-
cor III	152/1-2	d' půlová	g', d' čtvrt'ová	d' půlová
cor IV	152/1	h půlová	gis čtvrt'ová	h půlová
cor III	153/1-2	-	c', d' čtvrt'ová	-
cor IV	153/1-2	e, fis čtvrt'ová	-	e, fis čtvrt'ová
vla	155-156	dvaatřicetinové sextoly	dvaatřicetinové sextoly	šestnáctinové sextoly
vl I, vl II	155/1-3 156/1-3	<i>legato</i>	<i>legato 1-2</i>	<i>legato</i>
fag I, II	155/2-3	-	<i>legato</i>	-
vl II	156/6	c', d'	c', f'	c', d'
vcl	157/1	-	<i>ligatura</i>	-
T, B	158/1	-	<i>crescendo</i>	<i>crescendo</i>
cor II	159/1	<i>legato</i>	-	<i>legato</i>
vl II	159/1,2-160/1	<i>legato</i>	-	<i>legato</i>
vl II, vla, vcl, cb	159/1	-	<i>crescendo</i>	-
vl II, vla, vcl, cb	160/1	-	f , <i>decrescendo</i>	-
cor I	160/1-3	<i>legato 2-3</i>	<i>legato 1-3</i>	<i>legato 2-3</i>
fl	161/6	osmina s dvěma tečkami	osmina s tečkou	osmina s tečkou
vl II, vla, vcl, cb	161/1	-	p	-
ob I	163/1	<i>crescendo</i>	-	<i>crescendo</i>
vl II, vla, vcl, cb	163/1	-	<i>crescendo</i>	-
ob I	164/1	<i>decrescendo</i>	-	<i>decrescendo</i>
cor II	164/1	-	<i>legato</i>	-
vl II, vla, vcl, cb	164/1	-	f , <i>decrescendo</i>	-
vl II	164/1-3	<i>legato 1, 2-3</i>	<i>legato</i>	<i>legato 1, 2-3</i>
fag I, II	165/1	-	p	p
cor I, II	165/1	-	-	p
fl.picc	166/1	piu p	p	p
fl.picc	166/4-5, 168/4-5	<i>staccato</i>	-	<i>staccato</i>

Hlas	Takt/znak	Pramen ČF	Pramen ČRo	Edice
fl	168/1	-	<i>piu p</i>	<i>piu p</i>
vl I	168/3	-	<i>legato</i>	-
cor III	169/1	<i>c'</i>	b	b
cor III, IV	169/1	<i>pp</i>	-	<i>pp</i>
vla	169/1	-	<i>legato</i>	-
fl.picc	170/4-5	-	-	<i>staccato</i>
fl	171/1	-	<i>pp</i>	<i>pp</i>
ob I	171/4 172/4	<i>tenuto</i>	<i>akcent</i>	<i>tenuto</i>
cor III, IV	171/1	g šestnáctinová	g osminová	g šestnáctinová
A	174/1	„při“	„jde“	„jde“
T	175-176	„za tři“	„přijde“	„za tři“
vla	175/1	-	„divisi“	„divisi“
cor I, II	179/1	<i>pp</i>	-	<i>pp</i>
cb	179/1	-	„divisi“	-
cor I	180/1	<i>legato</i>	-	<i>legato</i>
vl II	181/1	-	„divisi“	„divisi“
vl I	182/1		„divisi“	„divisi“
vl I	186/2, 188/2	<i>akcent</i>	-	<i>akcent</i>
vl II	190/2	<i>akcent</i>	-	<i>akcent</i>
vla	194/1	-	„divisi“	-
vla	194/1	<i>pp</i>	-	<i>pp</i>
vcl	198/1	-	con sordino	con sordino
vcl	202/1	<i>legato</i>	-	<i>legato</i>
vcl	202/2	<i>akcent</i>	-	<i>akcent</i>
vla, vcl	208/1	<i>staccato</i>	-	<i>staccato</i>
vcl	212/1	<i>staccato</i>	-	<i>staccato</i>
T	219/1	<i>d'</i>	<i>dis'</i>	<i>dis'</i>
cor I-III	226/1	<i>fp, staccato</i>	<i>ff</i>	<i>fp, staccato</i>
cor III	226/1	<i>legato</i>	-	-
vla, vcl	226/1	<i>staccato</i>	-	<i>staccato</i>
cor I-III, vla, vcl	226/2	<i>akcent</i>	-	<i>akcent</i>

Hlas	Takt/znak	Pramen ČF	Pramen ČRo	Edice
cor I	227/1	<i>ligatura</i>	-	<i>ligatura</i>
fag I	228/1	<i>fp</i>	<i>ff</i>	<i>fp</i>
fag I	228/1	<i>staccato</i>	-	<i>staccato</i>
cb	229/1	F	F', F	F
fag II	230/1	<i>ligatura</i>	-	<i>ligatura</i>
grancassa, piatti	230/1	<i>pp</i>	-	<i>pp</i>
fag I	232/1	-	<i>legato</i>	-
vla	234/1	d, b	d, a	d, b
fag I	236/1	<i>staccato</i>	-	<i>staccato</i>
cl I, II	236/2	<i>ligatura</i>	-	<i>ligatura</i>
tamb	237/1	<i>p</i>	-	<i>p</i>
tamb	238/1	-	<i>appoggiatura</i>	-
cb	238/1	-	<i>arco</i>	<i>arco</i>
cor III, IV	239/2	-	<i>staccato</i>	-
vla	239/1	-	<i>crescendo</i>	-
tr I, II	239/2 240/1	<i>staccato</i>	-	<i>staccato</i>
vl II	239/3	<i>crescendo poco a poco</i>	- (až v taktu 240)	<i>crescendo poco a poco</i>
timp, tamb, grancassa, piatti	240/1	<i>crescendo poco a poco</i>	<i>crescendo</i>	<i>crescendo poco a poco</i>
vl I	241/2	dis''	a', dis''	dis''
vl II	242/1	<i>akcent</i>	-	<i>akcent</i>
cl I, II	243/1 247/1	-	<i>staccato</i>	-
cl I, II	243/2 247/2	-	<i>akcent</i>	-
tr I, II	246/1,3 247/1	-	<i>staccato</i>	-
tr I, II	246/2, 4 247/2	-	<i>akcent</i>	-
vl II	247/4	osminová	osminová s tečkou	osminová
B	248/2	g	gis	gis
fl	248-250	<i>trylek</i>	-	<i>trylek</i>

Hlas	Takt/znak	Pramen ČF	Pramen ČRo	Edice
vl II	248-250	-	<i>staccato</i>	-
cl II	252/2	d'	e'	e'
vl II	254/2	-	„divisi“	-
vla	256/4-6	e', g'	e', g', h'	e', g'
cor III	258/1	-	ais půlová	-
tbn III	258/1	f	-	f
vcl	258/2	-	<i>legato</i>	-
timp	259/1	F	Fis	Fis
cor II	260/1	půlová	osminová	půlová
timp	262-263	F	Fis	Fis
S	262/1	-	disperato	-
fl.picc	267/2	<i>staccato</i>	<i>staccato, legato</i>	<i>staccato</i>
ob I	267/2	-	<i>staccato</i>	-
cor III, IV	268/1	<i>ligatura</i>	-	<i>ligatura</i>
fl.picc	269/2	-	<i>staccato, legato</i>	<i>staccato</i>
ob I	269/2	-	<i>staccato</i>	-
vcl, cb	271, 272	<i>legato</i>	-	<i>legato</i>
cor II	274/1	h	cis	h
tbn I-III, tb, timp	274/1	f	ff	f
grancassa	274/1	-	čtvrťová	-
piatti	274/1	ff	fffz	ff
ob II	277/1	a'	h'	h'
cor IV	277/1-2	fis', eis'	gis', e'	fis', eis'
cor II	277/2	eis'	e'	eis'
tb	279/2	GIS'	HIS'	GIS'
cb	281/2-3	A', C osminová	C čtvrťová	A', C osminová
vcl, cb	284/2	p	p, crescendo	p
timp	287-288	F	Fis	Fis
orch	289	4/8 takt	2/4 takt	4/8 takt
fag II vcl, cb	291/1	p	-	p
timp	291/2	-	„Fis muta in E“	-
T, B	293/2	<i>decrescendo</i>	-	<i>decrescendo</i>

Hlas	Takt/znak	Pramen ČF	Pramen ČRo	Edice
fag I	294/1	<i>legato</i>	-	<i>legato</i>
vcl, cb	294/1	-	<i>ligatura</i>	-
fag I	298/1	<i>legato</i>	-	<i>legato</i>
fag I, II	298/1 307/1	<i>staccato</i>	-	<i>staccato</i>
cl II	299/1-2	<i>legato</i>	-	<i>legato</i>
vla	299/1	-	-	arco
cb	299/1	<i>f espresso</i>	<i>f</i>	<i>f espresso</i>
cb	299/1	<i>legato</i>	-	<i>legato</i>
vcl	299/1	<i>f</i>	<i>f espresso</i>	<i>f</i>
vcl	299/1	<i>ligatura</i>	-	<i>ligatura</i>
vcl	301/1	<i>espressivo</i>	-	<i>espressivo</i>
cb	301/1	-	<i>espressivo</i>	-
cl I, II	307/1	<i>staccato</i>	-	<i>staccato</i>
cb	307/2	<i>akcent</i>	-	<i>akcent</i>
cor I-III	308/1	con sordino	senza sordino	senza sordino
vl I, vl II	308/1	-	-	arco
vl I, vl II, vla	308/1	<i>f</i>	-	<i>f</i>
vla	308/1	-	„divisi“	-
timp	308-309	F	Fis	Fis
cor II	309/1	-	h	h
cor II	309/2	-	ais	ais
vla	310-314	šestnáctinové	šestnáctinové trioly	šestnáctinové trioly
S, T	310/2 314/2	<i>crescendo</i>	- (o takt později)	<i>crescendo</i>
vl I, vl II, vla, vcl, cb	312/1	<i>crescendo molto</i>	<i>crescendo</i>	<i>crescendo molto</i>
vla, vcl, cb	314/1	-	<i>p</i>	<i>p</i>
vcl	317/3	H	E	H
fl	318/1	-	poznámka a2	-
timp	318/1	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p</i>
grancassa	318/1	-	<i>mf</i>	-
cb	318/1	<i>f</i>	-	<i>f</i>
vla	318/7-12	d	e	e

Hlas	Takt/znak	Pramen ČF	Pramen ČRo	Edice
tr I	319/1	-	<i>ligatura</i>	-
tamb	320/1	-	<i>f</i>	-
cb	320/1	<i>sempre piu f</i>	-	<i>sempre piu f</i>
S, T	320/4	<i>ligatura</i>	-	<i>ligatura</i>
S	323/1	<i>e''</i>	<i>g''</i>	<i>e''</i>
B	324/2	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>
orch	329/1, 331/1, 332/1, 332/2	<i>sff</i>	<i>sffz, ff</i>	<i>sff</i>
vl I	332/1,2	<i>akcent</i>	-	<i>akcent</i>

6 Závěr

Cílem této práce byla analýza jednoho z dodnes poměrně často uváděných děl, které však nebylo muzikologicky až na drobné výjimky podrobněji zkoumáno. Balady op. 23 byly představeny ve světle dostupných pramenů a literatury a díky tomu se podařilo objasnit některé detaily ohledně vzniku skladby, premiér a stavu notových materiálů.

Díky shromážděným ohlasům v tisku a korespondenci byla přesněji stanovena data premiér, o kterých se informace v literatuře rozcházely. Balady nebyly premiérovány jako celek, v klavírní verzi se prvního provedení dočkala *Nešťasná vojna* 24.11.1901, společně s *Vražedným milým* zazněly 14.12.1902. *Nešťasná vojna* měla v orchestrální verzi premiéru 24.3.1903, obě balady zazněly poprvé 25.3.1903. Všechna provedení byla velmi pozitivně reflektována v dobovém tisku, což svědčí o pozici Balad v tehdejší koncertním životě a jejich recepci.

Práce popisuje stav všech dostupných notových pramenů a snaží se odpovědět alespoň na některé otázky týkající se jejich vzniku. Autografy Balad jsou neznámé, zřejmě se ztratily z nakladatelství nebo z Novákovy pozůstalosti. První vydání klavírní verze vzniklo u pražského nakladatele Mojžíra Urbánka na konci dubna roku 1901. Vydání bylo autorizováno, ale jeho dokončení se zpozdilo a kvůli tomu musela být odložena premiéra. Někdy mezi léty 1920-1924 vznikl překlad textu obou Balad do francouzštiny, který zveřejnil Urbánek v druhém vydání opusu 23 v tomto období. Součástí obou vydání byly také samostatné sborové hlasy, které pak vyšly ještě potřetí mezi léty 1954-1961 v Ústředním domě lidové tvořivosti.

Již od premiéry klavírní verze volalo publikum po orchestrálním zpracování po vzoru opusu 19. Orchestrální verze byla dokončena nejpozději v září 1901, nebyla ale nikdy vydána. Zachovala se v opise společně s rukopisnými party v Archivu České filharmonie. V roce 1925 vznikl opis partitury a partů v rámci Českého koedukačního ústavu učitelského v Žatci. Autorem opisu byl profesor ústavu Jan Lamač, jednotlivé party opisovali studenti s následnou Lamačovou revizí. Tento materiál se dostal po roce 1936 do Archivu Českého rozhlasu, kde je uložen dodnes a je k dispozici k zapůjčení interpretům.

Co se týče nahrávek Balad op. 23, v současné době je jich k dispozici osm. Nejstarší orchestrální je z roku 1952, první nahrávka klavírní verze vznikla až v roce 1997. Existuje také jedno audiovizuální zpracování z roku 1974.

Analytická část práce se zaměřuje jednak na lidové texty, které byly zkoumány v kontextu dobových sbírek lidových písní a jejich rozšíření. Hudební analýza zpracovává

Novákovo zhudebnění, zaměřuje se především na orchestrální verzi s průběžným srovnáním s verzí klavírní.

Součástí práce je také počítačový přepis orchestrální partitury, která byla dosud dostupná jen v opisech. Edice srovnává všechny varianty a klade si za cíl opravit některé zjevné chyby a nepřesnosti zápisu, aby mohl být pro interprety co možná nejjasnější.

7 Seznam použité literatury

AXMAN, Emil. *Morava v české hudbě XIX. století*. Praha: Matice česká, 1920.

BAJGAROVÁ, Jitka. *Hudební spolky v Brně a jejich role při utváření „hudebního obrazu“ města 1860-1918*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005.

ČERNUŠÁK, Gracián: Beseda brněnská. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha: Editio Supraphon 1965.

ČERNUŠÁK, Gracián: Reissig Rudolf. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha: Editio Supraphon 1965.

ČERNUŠÁK, Gracián: Urbánek, František Augustin. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha 1965.

ČERNUŠÁK, Gracián: Urbánek, Mojmir. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha 1965.

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

FUKAČ, Jiří, Bohuslav BENEŠ a Jiří VYSLOUŽIL. Balada. In: *Slovník české hudební kultury*, ed. FUKAČ, Jiří, Jiří VYSLOUŽIL a Petr MACEK. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997.

FUKAČ, Jiří. Recepce díla Vítězslava Nováka jako problém vědecký a praktický. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*. Brno, 1989, (14).

HNÁTOVÁ, Kateřina. Nebuška, Otakar. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2012 [cit. 2019-05-08]. Dostupné z:

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5336

HOLÝ, Dušan. *Zpěvní jednotky lidové písně, jejich vztahy a význam*. Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1988. Spisy Univerzity J.E. Purkyně v Brně, Filozofická fakulta. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/122299>

- HOLZKNECHT, Václav. K uměleckému profilu Vítězslava Nováka. In: PADRTA, Karel a Bohumír ŠTĚDRŮŇ (ed.). *Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky k 100. výročí narození*. Jihočeské muzeum České Budějovice, 1972.
- HOLZKNECHT, Václav. *Národní umělec Vítězslav Novák*. 1. vyd. Praha: Vydavatelství ministerstva informací, 1948.
- HRADECKÝ, Emil a Milada RUTOVÁ. *Katalog orchestrálních notových materiálů uložených v archivech Čs. rozhlasu*. Svazek 2. Praha: Čs. rozhlas, 1965.
- CHADOVÁ, Anna. *Vítězslav Novák: inventář fondu*. Praha: Muzeum české hudby, 1985.
- Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki [online]. 2019 [cit. 2019-04-30]. Dostupné z: https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Idzie_zolnierz_borem_lasem
- JANEČEK, Karel. Hudební kultura a lidová píseň. In: PADRTA, Karel a Bohumír ŠTĚDRŮŇ (ed.). *Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky k 100. výročí narození*. Jihočeské muzeum České Budějovice, 1972.
- JARCZYK, Michael. *Die Chorballe im 19. Jahrhundert*. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler, 1978.
- JINDŘICH, Jindřich. Rok studia u Vítězslava Nováka. In: VOMÁČKA, Boleslav a Stanislav HANUŠ, ed. *Sborník na počest 60. narozenin Vítězslava Nováka*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1930.
- KABOURKOVÁ, Kateřina. *Hudební vysílání brněnského rozhlasu v letech 1945-1958*. Brno, 2006. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.
- KOLÁŘ, Antonín et al. *Sto let filharmonického sboru besedy brněnské*. Krajské nakladatelství Brno, 1960.
- KŘUPKOVÁ, Lenka. *Korespondence Vítězslava Nováka v letech 1890-1949. Ediční zpráva* [online]. Olomouc, 2007, s. 21 [cit. 2019-05-08]. Dostupné z: <http://letters.musicologica.cz/data/Edicni%20zprava.pdf>
- KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006.
- KUNDERA, Ludvík. *Janáček a Klub přátel umění*. Olomouc: Velehrad, 1948.
- Lamač, Jan*. Národní knihovna ČR: Souborný katalog České republiky [online]. 2014 [cit. 2019-04-27]. Dostupné z: <https://aleph.nkp.cz>

- LÉBL, Vladimír. Denníkové zápisky Boleslava Schnabla-Kalenského a jejich význam pro studium života a díla Vítězslava Nováka. In: *Miscellanea musicologica*. 1. svazek. Katedra dějin hudby na filosoficko-historické fakultě Karlovy university v Praze, 1956.
- LÉBL, Vladimír. Novák, Vítězslav. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2., ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Spisy menší Zdeňka Nejedlého: Vítězslav Novák. Studie a kritiky*. Svazek II. Praha: Melantrich, 1921.
- NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných*. Praha: Supraphon, 1946, 1970.
- OTTLOVÁ, Marta a Milan POSPÍŠIL. *Bedřich Smetana a jeho doba*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997.
- PETRŽELKA, Vilém. Moravská lidové píseň v díle Vítězslava Nováka. *Hudební věda*. Praha: Academia, 1971.
- PORTER, James, Jeremy BARLOW, Graham JOHNSON, Eric SAMS a Nicholas TEMPERLEY. Ballad. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford, 2013 [cit. 2019-06-01]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com>
- Prace i materjaly etnograficzne*. Krakov: Polská akademie umění, 1925.
- RACEK, Jan. Vítězslav Novák a jeho lidský i umělecký vztah k Moravě. *Opus musicum*. 1980, (5).
- REITTEREROVÁ, Vlasta. Recenze. Láska a smrt. *Harmonie*. 1998, (4).
- SAUER, Florian. Ballade. In: *MGG Online* [online]. Kassel etc., 2016 [cit. 2019-06-04]. Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/>
- SCHNIERER, Miloš a Ludmila PEŘINOVÁ. *Vítězslav Novák: Tematický a bibliografický katalog*. Praha: Editio Praga, 1999.
- SIROVÁTKA, Oldřich. *Srovnávací studie o české lidové slovesnosti*. Brno: Akademie věd Česká republiky, 1996.
- SMOLKA, Jaroslav. *Česká kantáta a oratorium*. Praha: Editio Supraphon, 1970.
- SYCHRA, Antonín. *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

ŠTĚDRŇ, Bohumír. Slovácká svita. In: PADRTA, Karel a Bohumír ŠTĚDRŇ (ed.). *Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky k 100. výročí narození*. Jihočeské muzeum České Budějovice, 1972.

ŠTĚDRŇ, Bohumír: Kalenský, Boleslav. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 1, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha: Státní hudební vydavatelství 1965.

TIMMS, Colin et al. Cantata. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford, 2013 [cit. 2019-06-01]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com>

TROJAN, Jan. *Moravská lidová píseň v díle Vítězslava Nováka*. České Budějovice: Jihočeské muzeum, 1972.

VÁCLAVEK, Bedřich a Robert SMETANA. *O české písni lidové a zlidovělé*. Praha: Svoboda, 1950.

VESELÝ, Richard. Hrstka vzpomínek. In: VOMÁČKA, Boleslav a Stanislav HANUŠ, ed. *Sborník na počest 60. narozenin Vítězslava Nováka*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1930.

VETTERL, Karel. *Katalog hudebních archivů Čs. rozhlasu*. Praha: Radiojournal, 1938.

VOLEK, Tomislav. Novák - "osová" osobnost české moderní hudby. In: PADRTA, Karel a Bohumír ŠTĚDRŇ, ed. *Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky k 100. výročí narození*. Jihočeské muzeum České Budějovice, 1972.

ZAPLETAL, Miloš. Bakala, Břetislav. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2011 [cit. 2019-05-01]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1275

7.1 Prameny

Balady na slova lidové poezie moravské op. 23, Česká filharmonie, signatura 1621.

Balady na slova lidové poezie moravské op. 23, Neščasná vojna, Archiv Českého rozhlasu, signatura O 6459.

České muzeum hudby, S 143/inv.č. 133. Olomouc, 2007. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=257&soubor=3&razeni=datum&smer_razeni=vzestupne&set=5

České muzeum hudby, S 143/inv.č. 138. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=262&soubor=3&razeni=datum&smer_razeni=vzestupne&set=5

České muzeum hudby, S 143/inv.č. 141. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=265&soubor=3&razeni=datum&smer_razeni=vzestupne&set=6

České muzeum hudby, S 143/inv.č. 142. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=266&soubor=3&razeni=datum&smer_razeni=vzestupne&set=6

České muzeum hudby, S 143/inv.č. 143. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=267&soubor=3&razeni=datum&smer_razeni=vzestupne&set=6

České muzeum hudby, S 143/inv.č. 144. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=268&soubor=3&razeni=datum&smer_razeni=vzestupne&set=6

České muzeum hudby, S 143/inv.č. 161. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=285&soubor=3&razeni=datum&smer_razeni=vzestupne&set=7

České muzeum hudby, S 143/inv.č. 179. Dostupné také z: http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=304&soubor=3&adresat=reissig&razeni=id&smer_razeni=vzestupne&set=1

Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby, signatura A 49.304.

Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby, signatura A 49.305.

Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby, signatura A 46.462.

Druhá výroční zpráva Českého státního koed. ústavu učitelského v Žatci. Žatec, 1929, s. 18, 29.

Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Handschriftensammlung, Nr. 129. Dostupné také z:

http://letters.musicologica.cz/public-data-view.php?id=1148&soubor=3&adresat=hertzka&razeni=datum&smer_razeni=vzestupne&set=2

7.1.1 Dobový tisk

Budivoj. 1907, **43**(98), 3.

Dalibor. 1901, **23**(38), 293-295.

Dalibor. 1903, **25**(18), 135.

Dalibor. 1903, **25**(19), 142-143.

Humoristické listy. 1901, **44**(20), 7.

Moravská orlice. 1902, **40**(294), 5.

Moravská orlice. 1903, **41**(64), 2.

Moravská orlice. 1903, **41**(69), 1.

Moravská orlice. 1903, **41**(74), 1.

Národní listy. 1901, **41**(329), 3.

Národní listy. 1913, **53**(115), 2.

Národní politika. 1903, **21**(77), 5.

Národní politika: Příloha. 1913, **31**(331), 1.
Našinec. 1910, **46**(252), 2.
Nová doba. 1911, **16**(51-52), 14.
Plzeňské listy. 1911, **47**(111), 7.
Rozhledy. 1901, **12**(9), 268.
Žďár. 1911, **10**(51), 3.

7.1.2 Sbírkky lidových písní

BARTOŠ, František. *Písně moravské v nově nasbírané.* Brno: Matice moravská, 1889.

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

BAZOVSKÝ, Pavol, et al. *Slovenské Spevy: Vydávajú Priatelia Slovenských Spevov.* Turč. Sv. Martin: Kníhtlačiarsky Účastinársky Spolek, 1880.

BLAHO, Janko. *Záhorácké pjesničky.* Bratislava: Krúžek Skaličanú, 1952.

Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki [online]. 2019 [cit. 2019-04-30]. Dostupné z: https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Idzie_zolnierz_borem_lasem

ERBEN, Karel Jaromír. *Prostonárodní české písně a říkadla.* Praha: Evropský literární klub, 1937.

GALKO, L. *Slovenské spevy. I. diel.* Bratislava: Opus, 1972.

HAVEL, Václav. *Lidové písně z Podještědí.* Praha: Plot, 2016.

KARADŽIĆ, Vuk Stefanović. *Narodne srpske pjesme.* 1833.

KOLLÁR, Jan. *Národné zpievanky, 1. diel.* Bratislava: SVKL, 1834.

KOLLÁR, Ján: *Národné spievanky 1 – Spevy historicky pamätné; Vojna.* Zlatý fond denníka SME 2009, [cit. 22. 4. 2019]. Dostupné z: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1098/Kollar_Narodnie-spievanky-Index-piesni/1

KOVAČIČOVÁ HÚSKOVÁ, Olga. *Piesne z Brezovej.* Bratislava: Opus, 1986.

KUBA, Ludvík. *Slovanstvo ve svých zpěvech: Kniha II. Písně moravské.* Pardubice: Ludvík Kuba, 1888.

POLÁČEK, Jan. *Slovácké písničky.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

SACHAROV, Ivan Petrovic. *Pesni russkago naroda.* Typographie Sacharow's, 1839.

SMETANA, Miloš. *Na Mijave na rínečku.* Bratislava: Opus, 1979.

SUŠIL, František. *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. 3. vyd. Bedřich Václavek, Robert Smetana (ed.). Praha: Čin, 1941³.

Waclaw z Oleska. *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*. Lwów: Franciszek Piller, 1833.

ŻEGOTA, Pauli. *Pieśni ludu polskiego w Galicji*. Lwów: Nakładem Kajetana Jabłońskiego, 1838.

7.2 Audiovizuální Záznamy

Balady [TV film]. Režie Ivan Renč. Československá televize, 1974.

Foerster: Máj. Novák: Čtyři moravské lidové balady [zvukový záznam na LP]. Praha: Supraphon DV 5365, 1957.

Láska a smrt [zvukový záznam na CD]. Praha: Nadace VUS UK a Nadace Martinů, 1997.

Toman a lesní panna, op. 40 [zvukový záznam na LP]. Praha: Panton 110667, 1977.

Vítězslav Novák a lidová píseň [TV dokumentární film]. Režie Zdeněk Flídr. Česká televize, 2000.

8 Seznam obrázků

Obrázek 1. Originál Novákova dopisu z 22.1.1901 (České muzeum hudby, S 143/inv.č. 141)...	20
Obrázek 2. Urbánkova reklama v Lidových novinách (<i>Lidové noviny</i> . 1901, 9(122), 5).	25
Obrázek 3. Rozbor díla v dobovém tisku – úvodní část (<i>Dalibor</i> . 1901, 23(38), 293-295).	27
Obrázek 4. Mapa výskytu balady podle zápisů v dobových sbírkách.	38
Obrázek 5. Hlavní motiv <i>Bože můj!</i>	42
Obrázek 6. Motiv <i>eja hoj!</i>	43
Obrázek 7. Výchozí melodie balady – 1. sloka (takty 10-19).	43
Obrázek 8. Melodie druhé sloky (takty 20-31).	43
Obrázek 9. Rytmičtý motiv (takt 73).	45
Obrázek 10. Motiv v taktu 93.....	45
Obrázek 11. Mapa výskytu balady podle zápisů v dobových sbírkách.	47
Obrázek 12. Nápěv balady (<i>Slovenské spevy</i> , s. 599).	54
Obrázek 13. Verze melodie v podobě, v které se vyskytuje v baladě <i>Nešťasná vojna</i>	55
Obrázek 14. Hlavní téma v klarinetu (takty 5-12).....	57
Obrázek 15. Rytmičtá figura v hornách (takt 23).	57
Obrázek 16. Motiv v trubkách (takty 25-27).	58
Obrázek 17. Melodie čtvrté sloky v taktech 109-120.	59
Obrázek 18. Melodie páté sloky v taktech 131-141.	59
Obrázek 19. Melodie šesté sloky začínající v taktu 208.	60
Obrázek 20. Motiv horen v taktu 226.....	60
Obrázek 21. Porovnání taktů 114-117 v rukopisné partituře ČF a ve vydání M.U.	68
Obrázek 22. Zápis taktů 137-138 v partituře ČF, ČRo a vydání M.U.....	75

9 Seznam zkratek

BALADY	Balady na slova lidové poezie moravské op. 23
M.U.	Nakladatelství Edition M.U. Mojmíra Urbánka
ČF	Česká filharmonie
ČRo	Český rozhlas

Příloha

Partitura a kompletní party *Balad na slova lidové poezie moravské op. 23* viz přiložené CD.