

**Akademie múzických umění v Praze**

**Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění

Housle

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Vztahy mezi klasickou a lidovou hudbou a jejich vzájemné  
ovlivňování**

**Viktor Janoštín**

Vedoucí práce: Mgr.Pavel Kudelásek

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, duben 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague  
Music and Dance Faculty**

Art of Music

Violin

**BACHELOR'S THESIS**

**Relations between classical and folk music and their mutual  
influence**

**Viktor Janošík**

Thesis supervisor: Mgr. Pavel Kudelásek

Awarded academic title: BcA.

Prague, April 2023

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

*Vztahy mezi klasickou a lidovou hudbou*

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne .....

.....

Viktor Janoštín

## **Poděkování**

Zde bych rád vyjádřil velké poděkování panu Mgr. Pavlovi Kudeláskovi, za vedení a školení bakalářské práce, podporu ve studiu, trpělivost, a mnoho cenných poznatků.

Rovněž děkuji své přítelkyni a rodině za pomoc a podporu.

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se zaměřuje na vzájemné vztahy mezi klasickou a tradiční lidovou hudbou a poukazuje na propojování těchto dvou hudebních oblastí. Autor se věnuje oblasti karpatského oblouku a hudebním dílům, které čerpají materiál a inspiraci z tradiční lidové hudby tohoto území. Zacílením se na tuto geografickou oblast, která nese společné kulturní znaky, umožní čtenáři získat ucelenou představu o tomto fenoménu a principech vzájemného ovlivňování obou hudebních světů. Hlavní text práce je rozdělen do čtyř kapitol. V první kapitole autor popisuje vztahy mezi lidovou a umělou hudbou z pohledu historického na příkladu hudebních sbírek převážně ze 17. a 18. století z území dnešního Slovenska. Druhá kapitola se věnuje verbuňkovému stylu a hudbě lidových orchestrů 18. a 19. století. O životě, díle a folklóru v tvorbě Bély Bartóka pojednává třetí kapitola. V poslední kapitole autor analyzuje Bartókovu skladbu *Rumunské lidové tance*, které přímo navazují na lidovou hudební kulturu a jsou ukázkovým příkladem vztahu mezi lidovou a klasickou hudbou.

## **Abstract**

The bachelor thesis focuses on the interrelations between classical and traditional folk music and points out the interconnection of these two musical areas. The author focuses on the area of the carpathian Arch and musical compositions that have drawn material and inspiration from the traditional folk music of this area. By focusing on this geographical area, which bears common cultural characteristics, the reader is able to gain a comprehensive understanding of this phenomenon and the principles of the mutual influence of the two musical realms. The main text of the thesis is divided into four chapters. In the first chapter, the author describes the relationship between traditional folk and classical music from an historical perspective, using the example of music collections mainly from the 17th and 18th century from the territory of Slovakia. The second chapter is devoted to the verbunk style and the music of folk orchestras of the 18th and 19th centuries. The life, work and folklore in the compositions of Béla Bartók are the subject of the third chapter. In the last chapter, the author analyses Bartók's composition Romanian Folk Dances, which is directly related to folk music culture and is a perfect example of the relationship between folk and classical music.

# Obsah

Úvod .....	1
1 Vztahy lidové a umělé hudby z pohledu historického .....	3
1.1 Liturgický zpěv.....	3
1.2 Duchovní píseň .....	4
1.3 Vánoční mše a pastorely .....	5
1.4 Taneční hudba.....	5
2 Verbuňkový styl a hudba lidových orchestrů 18. a 19. století .....	7
2.1 Reprezentanti verbuňkového stylu.....	7
2.1.1 János Bihari (1764-1827).....	7
2.1.2 János Lavotta (1764-1820) .....	8
3 Béla Bartók život a dílo .....	9
3.1 Folklor v kompozici Bély Bartóka .....	10
4 Rumunské lidové tance.....	12
4.1 Joc cu Bătă (palicový tanec) / Jocul cu bătă / Bot tanc .....	13
4.2 Brâul - (opaskový tanec).....	14
4.3 Pe Loc (na místě) / Topogó.....	15
4.4 Buciumeana (Tanec z Butschumu) / Buciumeana / Bucsumí tanc .....	16
4.5. <i>Poargă Românească</i> (Rumunská polka) / Román polka .....	17
4.6 <i>Mărunțelul</i> (Živý tanec) / Aprózó .....	18
Závěr .....	21
Seznam příloh.....	22
Obrazová příloha.....	22
Notová Příloha .....	22
Seznam použitých zdrojů .....	24

# Úvod

Vzájemné vztahy mezi vážnou a lidovou hudbou vnímám jako téma, kde se prolínají dva hudební žánry, které ve velké míře formovaly naši hudební evropskou kulturu. Neustále se objevuje více informací a pramenů, které nasvědčují tomu, že tyto „dva světy“ spolu mnohdy souvisí více než by se na první pohled mohlo zdát. Vážné a lidové hudbě jsem se začal věnovat už jako chlapec a propojování těchto dvou hudebních oblastí vnímám prakticky od narození. Naše rodina je hudebně velmi aktivní jak na poli klasické, tak i lidové hudby. Toto prostředí má dodnes na mě silný vliv a lidové hudbě se při studiu houslí na Akademii múzických umění v Praze věnuji soukromě stále detailněji teoreticky i prakticky, zejména studiu hudebních tradic kulturních regionů Slovenska, Moravy, Čech, jižního Polska, Maďarska, a Rumunska. Při studiu těchto dvou hudebních odvětví přirozeně nacházím stále více souvislostí a vztahů. Objevuji skladby, ve kterých se odráží fragmenty lidové hudby, a naopak také zlidovělé písně, které vznikly z komponovaných skladeb. Je vzrušující sledovat, jak klasická hudba inspirovala a stále inspiruje lidové muzikanty a jak naopak velcí skladatelé a interpreti komponovali úžasná díla, která čerpala z lidového prostředí a hudebních námětů. V mém výzkumu, kterým se hodlám zabývat i nadále v následujících letech mého odborného studia se chci zaměřit na detailní rozbor skladeb a s nimi souvisejících písní, melodií a vůbec lidových projevů. Jsem přesvědčen, že s takovým přístupem k této problematice je možné se přiblížit talentovaným hudebníkům a skladatelům, a pomůže to také přesněji zařadit skladby a lidové projevy do vzájemného kulturně-historického kontextu. Pochopením motivací skladatelů, znalostí autentických pramenů a zdrojů jejich inspirace lze dosáhnout propracovanější interpretace postavené na hlubším pochopením podstaty konkrétního díla. Na toto téma jsem na Slovensku uspořádal už desítky koncertů, přičemž zájem posluchačů a interpretů o tento hudební tvůrčí směr byl pro mě cenným impulzem pro to, abych se tomuto tématu věnoval jako svému celoživotnímu poslání. Proto považuji za přínosné a užitečné upřesnit tyto projevy vzájemnosti, důkladně postupně analyzovat vybrané skladby a zkoumat původní prameny a inspirace autorů. Toto téma otevírá obrovský prostor k bádání a zkoumání. Proto je nutné se zaměřovat a zpracovávat jednotlivé okruhy a celky postupně, ne pouze z obecného etnomuzikologického hlediska, ale detailně rozebírat určité skladby a s nimi související písně a lidové motivy i z pohledu interpretace. Nyní jsem se rozhodl zaměřit svoji pozornost na oblast karpatského oblouku a zacílit se na vybraná hudební díla, která nesou jasné stopy inspirace lidovou hudbou tohoto regionu. Cílem této práce je tedy uvést čtenáře do této problematiky, poukázat na „klasicko-lidové“ vztahy mezi jednotlivými hudebními díly a umožnit interpretům i ostatním zájemcům nahlédnout pod pokličku tvůrčího procesu skladatelů ovlivněných lidovým prostředím. V první kapitole rozebírám toto téma z pohledu historického na příkladu hudebních

sbírek převážně ze 17. a 18. století z území dnešního Slovenska. V druhé kapitole se věnuji verbuňkovému stylu a hudbě lidových orchestrů 18. a 19. století. O životě a díle Bély Bartóka pojednávám ve třetí kapitole a poslední čtvrtá kapitola obsahuje analýzu Bartókovy skladby *Rumunské lidové tance*, která přímo navazuje na lidovou hudební kulturu a je ukázkovým příkladem vztahu mezi lidovou a klasickou hudbou.



# 1 Vztahy lidové a umělé hudby z pohledu historického

Propojenost lidového hudebního umění a komponované hudby je problematika, ke které se dnes přistupuje velmi málo. Obě tyto zdánlivě samostatné hudební oblasti byly často úzce propojeny a oddělit je lze, dalo by se říct pouze experimentálně. Jejich ovlivňování bylo nepochybně vzájemné. V minulosti se na problém ovlivnění umělé hudby lidovou tradicí pohlíželo poměrně jednostranně. Jako by skladatelé pouze čerpali inspiraci v lidových nápěvcích melodiích či ornamentice. V následujících řádcích poukážu na to, že lze právem předpokládat obráceně také směr přejímání z vyššího umění do vrstev lidového prostředí. Je přirozené, že se lidoví interpreti snažili napodobit to, co slyšeli např. v kostelech nebo na šlechtických sídlech. Dále existuje mnoho příkladů z celé Evropy, kde je očividné přejímání tanců ze šlechtického prostředí, které se lid pokoušel imitovat. Chtěl se tím připodobnit vyšší společenské vrstvě a samozřejmě také obráceně se dostávaly lidové temperamentní tance mezi měšťany a šlechtu. K nim skladatelé obrátě komponovali hudbu navazující na atmosféru venkovské lidové muziky nevyjímaje hudbu romských hudebníků a lidových orchestrů. Jak jsem již poznamenal v úvodu, toto téma je velice rozsáhlé, a proto jsem do své práce pečlivě vybral takové příklady, aby bylo pro čtenáře snadné se v problematice zorientovat, a tak co nejlépe přiblížit kulturně-historický kontext hudby z oblastí karpatského oblouku.

Prvky lidové hudby nalzááme v hudbě komponované napříč všemi obdobími už od středověku. Folklor je nevyčerpatelnou studnicí inspirace, ze které hudební skladatelé vycházejí i dnes. Je velmi zajímavé pozorovat, jak každé období přináší jiný pohled na lidovou hudbu a její zpracovávání. Pouze téma střeoevropských folklórních vlivů je tak široké a obsáhlé, že by jeho studium vyžadovalo mnoholeté zaměření a zkoumání. Proto se na příkladu hudebních sbírek převážně ze 17. a 18. století z území dnešního Slovenska pokusím v následující kapitole vysvětlit, jakým způsobem se navzájem tyto dva hudební světy ovlivňovaly.

## 1.1 Liturgický zpěv

Už v liturgickém jednohlasém zpěvu spatříme ne sice zásadní, ale rozhodně patrné znaky lidového projevu. Jde hlavně o části, které byly dostupné i v jazyku srozumitelném obyčejnému nevzdělanému člověku. Na Slovensku se zachovalo mnoho pasionálů ze 17. a 18. století, které kromě textů latinských obsahují i texty slovenské, německé a maďarské. O jejich rozšíření se zasloužily mnišské řády, hlavně františkáni. Později v 18. století bylo zpívání pašijí v jazyce srozumitelném lidem již běžné. Např. v pasionálech P. Edmunda Paschy, P. Bernarda Naimana,

P. Juraja Zruneka a mnohých dalších jsou patrné hlavně dva znaky, ve kterých se pašijové zpěvy zpívané ve slovenštině připodobňují lidové kultuře. Jedním prvkem jsou různé varianty v detailech nápěvů vyplývající z odlišných předloh a různých textových variantů ještě nekodifikovaného jazyka. S tím souvisela i hudební složka. Druhým je improvizací charakter vícehlasých vstupů sboru. Zde šlo víceméně o spontánní doprovázení a tím dotváření zapsaného jednohlasu na vícehlas tzv. turbae. Takovéto vícehlasy lidového typu jsou většinou naznačeny pouze jednou na začátku pašijí, jako je tomu například v příručce na Velký týden (Promtuarium Hebdomadae Sactae). Ostatní sborové vstupy se pravděpodobně improvizovaly na způsob lidového vícehlasu (Kačic 1997: 36).

## 1.2 Duchovní píseň

Další příklad, na kterém je možné pozorovat přítomnost lidovosti na podobné rovině, je duchovní píseň. Zajímavá je tradice kontrafaktury, je naznačená kupř. ve zpěvníku *Písně nové na sedm žalmů kajících a jiné žalmy* (1571) Jána Silvána, který při mnohých textech odkazuje na nápěvy lidových písní (*Pekná Káča trávu žala, Stojí lipka v širém poli, Čižíčku, ptáčku* a další), jenž přetrvávaly také v 17. století. Provázanost těchto dvou jevů byla v minulosti mnohem širší, než jsme nyní schopni dokázat. Mnohé případy propojení nebyly zaznamenány a spousta se jich bohužel nedochovalo (Kačic 1997: 37). Podle knihy Jozefa Kresánka *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* (1997), měla světská lidová píseň vliv na píseň duchovní. Později se však poměr obrátil. „Zatímco duchovní píseň lidová byla ještě v začátcích, světská lidová píseň už měla svoji úroveň. Později, když se nejlepší síly hudebníků a hudební talenty věnovaly duchovní tvorbě, povznesly tuto píseň na takový stupeň, že zase světští muzikanti byli nuceni nechat se poučit“. (Kresánek 1997: 68) Základní zpěvníky 17. století na Slovensku jako např. *Cantus Catholici* (1655), uchovávaly dědictví německé reformační písně. Také už užívaly nový typ barokní duchovní písně, jako ji v Čechách reprezentuje kupř. Adam Michna z Otradovic nebo Václav Holan Rovenský. Repertoár vánočního období první poloviny 18. století obsahuje již více aspektů vycházejících z lidového prostředí. Nacházíme zde mnoho písní, které tvoří společné dědictví celé střední Evropy, jako v případě písně *Auff ihr Hirten von dem Schlaff*, známé lidové písně středoevropského území (Kačic 1997: 37).

### 1.3 Vánoční mše a pastorely

Další oblastí jsou vánoční mše a pastorely. Vzájemné působení a ovlivňování je zde už podstatně zřetelnější. V minulosti však bylo jednostranně interpretováno jako přebírání lidových prvků v komponované hudbě baroka a klasicismu. Velmi zřetelné prvky vzájemnosti jsou patrné v podobnosti vánočních mší a tzv. „Betlémských her“. Jde o lidové divadelní ztvárnění o zvěstování narození Ježíše Krista pastýřům, kteří poté jdou do Betléma k jesličkám. „*Vznikla pod vlivem středověkého liturgického divadla a kultu jeslí. Vychází z evangelia sv. Lukáše, podle kterého Anděl zvěstoval narození Spasitele pastýřům nocujícím u stáda. Tento námět je ve hře obohacen o realie valašského života, přičemž pastýřské motivy splynuly se zbojnickou tematikou.*“ (Luther 2014) Podobnost je v napodobování lidových melodií (hlavně hajdúského tance) a ve využívání melodického materiálu gregoriánského nápěvu – intonace „Gloria“ – a to jak skladateli, tak i lidovými interprety v betlémské hře. Tyto prvky je možno najít v latinsko-slovenských vánočních mších 18. století jako např. *Harmonie pastoralis* (1766) P. Juraja Zruneka, která byla původně připisovaná P. Edmundovi Paschovi. Dostalo se mi možnosti být při studování i provedení této mše a její návaznost na lidovou tematiku je velmi očividná v celém jejím průběhu. Nachází se zde i zajímavost, kterou je pokus autora o imitaci ovčího stáda ve sborovém provedení. To není samozřejmě jediný příklad. Podobné znaky najdeme také v četných mších P. Pavlína Juraja Bajany. Dalšími základními ukazateli vánoční umělé hudby baroka a klasicismu, které mohou mít společné kořeny s lidovou hudební kulturou, jsou basové prodlevy (dudácká kvinta), celkově statická harmonie, lytická kvarta v melodice, a hlavně melodie typu „dudácké noty“ a melodika převzatá z tónového materiálu nejtypičtějšího nástroje vánoční hudby – *tuby pastoritíe*. Spojení těchto znaků s prvky barokní hudby – árie, recitativu, sborových úseků, ariosa, ukolébavky apod. dodává této hudbě velice zajímavý a originální charakter. Znaky instrumentální lidové hudby ztvárnil ve své tvorbě např. P. Peter Peťko a Sancto Martino (1713-1793), v *missa ex G Jesuli Nati* (1759) a ve vícero pastorelách úspěšně napodobil hru smyčcových kapel podtatranské oblasti (Kačic 1997: 38).

### 1.4 Taneční hudba

Mnoho tanců označovaných jako *chorea* nebo *saltus*, např. *chorea polonica*, *saltus hungaricus*, *saltus eperiesiensis* a další, obsahují sborníky pro klávesové nástroje ze 17. století – *Vietorisova tabulatura* (kolem roku 1676), *Pestrý sborník* (po roku 1676) a sbírky převážně taneční hudby z 18. století – *Sbírka Anny Szirmay-Keczerovej* (kolem roku 1725), *Sborník Eleonóry Susanny Lányiovej* (1729), *Uhrovská sbírka I* (1730) *Uhrovská sbírka II* (1742). Dobové svědectví máme

také od Georga Daniela Speera, který si zapsal více než 200 melodií na svých toulkách po Uhersku a část z nich použil a vydal ve své sbírce *Musicalisch-türkischer Eulen Spiegel* (1688). Tance lidového původu se často tancovaly na venkovských šlechtických sídlech i na plesech v kruzích vysoké společnosti a šlechty, nevyjímaje nejvýznamnější příležitosti jako korunovace či sněmy. "Ke vzniku a existenci cimbálových a smyčcových muzik přispěla také komorní hudba šlechty. Kontakty s ní měli nejen hudebníci působící ve větších či menších městech, ale i hudebníci na celém hornouherském venkově. Orchestry v letních sídlech uherské šlechty byli například doplňovány o místní vesnické hudebníky, jak rezonuje z Vietorisovy tabulatury, sbírky Anny Szirmay Keczerové, Uhrovské sbírky a dalších rukopisných hudebních památek 17. a 18. století. Když k tomu připočteme nový model hudebního mecenášství, který v duchu dobového životního stylu šlechty, včetně drobné šlechty, znamenal najímání lidových instrumentalistů či cikánských hudebníků, není divu, že tak docházelo k vzácné symbióze prvků lidové a umělé hudební tvorby." (Múdra in Garaj 2009: 5-6) Kromě umělých tanců, jako jsou menuet, polonéza apod. obsahují sbírky i mnoho lidových písní. Nejvíce zápisů melodií lidových písní je ve *Sbírce Anny Szirmay-Keczerové*, která pochází z rozhraní liptovského a spišského regionu. Varianty mnohých takovýchto písní žijí často dodnes, např. velmi známý text taneční písně *Prez háj* z Vietorisovi tabulatury. Zajímavým a častým jevem je také přenos nápěvů písní z oblasti církevní hudby (duchovní písně) do světské hudby. Některé rukopisy z 18. století, hlavně *Sborník A. Šantrocha* (vznikl mezi lety 1757-1760 v Bratislavě), *Sborník J. Fabricza* (Gemerský, poslední třetina 18. století), ale také první *Uherské sbírky* zachycují částečně i městský folklór (menuet *Katuška má, budeš moja*, milostné písně *Šuhajčko holube*, *Marné utešení* a další).

## 2 Verbuňkový styl a hudba lidových orchestrů 18. a 19. století

Z historie se nám dochovalo mnoho záznamů o legendárních houslistech a primáších z řad Romů, kteří své mistrovské umění prezentovali napříč celou Evropou. Tito nadaní hudebníci komponovali maďarskou hudbu, která měla silný vliv nejen na vývoj novomaďarské písně, ale také na skladatele, kteří se později snažili při komponování některých svých skladeb vyjít z kořenů maďarské hudby. V druhé polovině 18. a v první polovině 19. století vznikaly lidové ansámby, kde se častokrát setkávali odborně vyškolení profesionálové spolu s lidovými muzikanty (mnohdy romského původu). Prezentovali svou hudbu na šlechtických dvorech, koncertech a na různých společenských událostech. Komponovali maďarské tance jako *palotás*, *lassu magyar* či *verbunkos*. Z jejich tvorby čerpali inspiraci i skladatelé jako Ferenc Liszt a na jejich hudbu navazoval i Johannes Brahms při tvorbě svých Uherských tanců.



Obrázek 1. Rekrutská scéna u Hussarby (Maďarsko).

### 2.1 Reprezentanti verbuňkového stylu

V následujících podkapitolách představím nejvýznamnější představitele verbuňkového stylu, o kterých se zmiňují i Jozef Kresánek a Darina Múdra (Múdra 1993: 56-57, Kresánek 1997: 49).

#### 2.1.1 János Bihari (1764-1827)

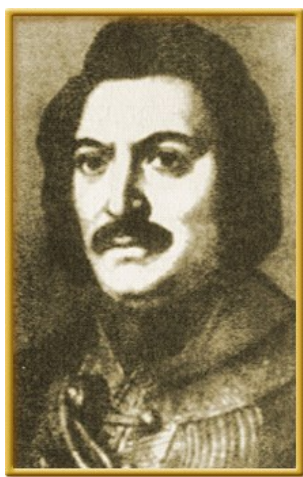
Obzvlášť mezi slavná jména patří János Bihari. Byl to Maďarský houslista a skladatel. Narodil se v obci Velké Blahovo (na území dnešního Slovenska) a účinkoval v mnoha městech tehdejšího Uherska. Nejvíce úspěchů však dosáhl v Budapešti. Ve Vídni vyšly některé jeho skladby tiskem pod názvem *Ungarische Tänze oder Werbung*. Údajně jej nazývali uherským Beethovenem.

Z jeho díla čerpali mnozí hudebníci (F. Heszmann, Maximilian Joseph Leidesdorf a jiní). Jeho hrou byl okouzlen i Ferenc Liszt, který údajně řekl: „Tóny, které vyluzují jeho kouzelné housle, dopadají na náš očarovaný sluch jako slzy“. Ferenc Kazinczy napsal na památku tohoto romského hudebníka: „*Pokud jen bude maďarská hudba, Bihari bude žít ve vděčné památce, jako nesporně největší básník maďarské taneční hudby – verbuňku*“.

### 2.1.2 János Lavotta (1764-1820)

K významným představitelům verbuňkového stylu patřil i Ján Lavotta. Pocházel ze slovenské obce Pusté Úľany, z bohaté rodiny uherských úředníků. Studoval práva v Trnavě, Bratislavě a Budapešti a od roku 1786 se během pobytu ve Vídni stále více věnoval hře na housle a kompozici. V letech 1792 a 1793 byl hudebním ředitelem budapeštského divadla a v roce 1797 krátce působil v Miškolci, než se vydal na dlouhé houslové virtuózní turné po Uhrách. V letech 1802-1804 působil jako dirigent Uherského divadla v Kluži. Od roku 1816 působil jako obchodník s hudbou v Debrecíně. Kromě verbuňků psal také klavírní skladby, polonézy a menuety pro smyčce.

K dalším představitelům tohoto stylu patří bohémští houslista a skladatel Anton Juraj Čermák (1774? -1822). Jako jeden z prvních svými díly zprostředkoval západoevropské hudební kultuře nový verbuňkový styl. Posledním představitelem, kterého zde stojí za to jmenovat je Ignác Ružička (1777-1833). Působil jako houslista v orchestru veszprémského chrámu, a kromě skladatelské a sběratelské činnosti mu vděčíme i za notový zápis melodií Jánose Bihariho a Antona Juraja Čermáka.



**Obrázek 2.**  
Portrét Jánose Bihariho



**Obrázek 3.**  
Portét Jánose Lavotty



**Obrázek 4.**  
Portét Antona Juraja Čermáka

### 3 Béla Bartók život a dílo

Béla Bartók byl maďarský klavírista, skladatel, etnomuzikolog a pedagog. Narodil se 25. března 1881 v maďarském Nagyszentmiklósu (dnešní Sânnicolau Mare, Rumunsko). Už od malička projevoval velké hudební nadání. První hodiny klavíru mu dávala matka a poté, co se přestěhovali do Pressburgu (dnešní Bratislava, hlavní město Slovenské republiky), mohl jako 13letý pokračovat ve vzdělávání hry na klavír u Laszló Erkela. Už v počátcích své hudební kariéry se věnoval komponování, harmonii, hudebním formám, a především studiu partitur Johanese Brahmsa a Ludwiga v. Beethovena. Po maturitě se v roce 1899 rozhodl přihlásit na Hudební akademii v Budapešti. Studium klavíru jej vedl István Thomán, který byl žákem France Liszta. V kompozici ho vzdělával Johann Koessler. Obdivoval hudbu France Liszta a Richarda Strausse. Jeho tvorbu také významně ovlivnili Igor Stravinskij a Arnold Schoenberg. V té době už Bartók psal menší klavírní a vokální skladby, a v roce 1903 zkomponoval skladbu s názvem *Kossúth-Sinfonie*, která je považována za jeho prvním větší dílo. Proslavil se jako klavírní virtuos, doprovázel slavné houslisty a od roku 1905 se začal blíže seznamovat s maďarskou lidovou hudbou a začal se spolu se Zoltánem Kodályem věnovat sběratelské činnosti lidových písní. Už o rok později vznikla významná sbírka *Maďarské lidové písně*. Roku 1907 se stal profesorem klavírní hry na Hudební akademii v Budapešti a nadále se věnoval i komponování a sbírání a zkoumání lidových písní. Jeho cílem bylo proniknout až ke kořenům a podstatě lidové hudby. Svou prací a závěry svých výzkumů došel tak daleko, že dnes Bartóka vnímáme nejen jako klavírního virtuosa a skladatele, ale také jako moderního etnomuzikologa. Maďarská lidová hudba se tedy stále více stává zdrojem Bartókovy inspirace. V tomto období vzniká Bartókův *1. houslový koncert*, který věnoval houslistce Stefi Geyer, do které se beznadějně zamiloval. Po uzavření sňatku s jeho první manželkou Márthou Ziegler zahájil pravidelné vydávání lidových písní, nejen maďarských, rumunských, ale také slovenských. V tomto tvůrčím období vznikla mimo jiná díla: *Allegro barbaro*, *Hrad Modrovousův* (1911) nebo *Dva obrazy* (1913). Po vypuknutí 1. světové války Bartók nemusel narukovat do armády kvůli svému špatnému zdravotnímu stavu. V tomto období psal hojně sólové klavírní skladby, či skladby pro hlas a klavír, které vycházely z lidových písní. V roce 1915 napsal také soubor šesti lidových tanců *Rumunské lidové tance z Maďarska*. O rok později měla úspěch jeho skladba *Dva portréty*. Dokončil balet *Dřevěný princ*, což ho posílilo ve složité situaci, kdy byla i civilní společnost poznamenána probíhající válkou. Je nutné zmínit i novátorský *2. smyčcový kvartet* a *Suitu pro klavír*. Dílo *Podivuhodný mandarín* vzniklo jako reakce na tragiku války již v roce 1919 zatím pouze v klavírní verzi (kompletní instrumentalizaci dokončil až v roce 1924). Důležitá je také *1. a 2. sonáta pro housle a klavír*. Roku 1923 se rozvedl se svou první ženou a oženil se s Dittou Pásztory, která byla o 20 let mladší.

Z Bartókova vrcholného tvůrčího období je nutné zmínit díla *1. a 2. klavírní koncert*, *Cantata profana*, *Hudba pro strunné nástroje, celestu a bicí*, *Sonátu pro dva klavíry a bicí nástroje*, 6 sešitů krátkých klavírních skladeb *Mikrokosmos*, *2. houslový koncert*, *Kontrasty* a *Divertimento*. V tomto vrcholném období vznikly i *3. 4. 5. a 6. smyčcový kvartet*. Bartók v těchto skladbách využívá lidových prvků spíše jen v rytmu či v intervalové sazbě. O přímé inspiraci či dokonce citaci zde nemůžeme hovořit. Sílící fašismus a rychle se zhoršující situace v Evropě Bartóka donutily po smrti jeho matky opustit nadobro rodné Maďarsko. Emigroval 20. 10. 1940 do USA, kde strávil poslední léta svého života. Zde přednášel na Harvardské univerzitě a zkomponoval ještě *Koncert pro orchestr*, na přání Yehudi Menuhina *Sonátu pro sólové housle*, *3. klavírní koncert* pro svou manželku Dittu Pásztory a na objednávku violisty Williama Primrose rozpracoval violový koncert, který však nestihl dokončit. Docomponován byl až jeho žákem Tiborem Serlym. Bartók zemřel v New Yorku 26. září 1945. Obrovské životní dílo na poli vážné i lidové hudby nám dodnes přináší velké poznání, nadšení i radost.

### 3.1 Folklór v kompozici Bély Bartóka

Bartók pocházel z oblasti dnešního Rumunska a s folklórem se v jeho přirozené podobě setkával již jako chlapec a očividně získal k této hudbě vřelý vztah. Avšak nemůžeme říct, že by se vliv lidové kultury odrážel v jeho práci od počátku. Po roce 1900 je v jeho tvorbě patrný příklon k vrcholícímu impresionismu. V té době byl příslušníkem Uherské monarchie a je přirozené, že na něj zapůsobila Vídně z celou svou hudebností. Do Vídně pronikal vliv Richarda Strausse, a kromě toho se zde už pomalu formovala Druhá vídeňská škola. Dá se říct, že jeho první skladatelská etapa se nesla v duchu dozrívajícího impresionismu a na něj navazujícího expresionismu. Současně se také začíná u Bartóka projevovat zájem o folklór. Bartók poznává balkánskou rytmiku, nepravidelné rytmy a tzv. *axak* (turecké slovo – v podstatě zakulhání rytmu jak např. 4/4, 5/4, 4/4). Zajímají ho „barbarismy“ a velmi zřetelně to potvrzuje skladba *Allegro barbaro*. Je nutné zmínit, o jaký typ folklóru měl Bartók zájem. Dalo by se říct, že v té době byly v Maďarsku přítomny dva směry. Ten, který Bartók správně považoval za neautentický, byla tzv. *Csárdás nóta*. Byl to styl lidové hudby, kterou šířili romské lukrativní kapely, jež hrávaly na večírcích vysoké společnosti a na mnoha dalších honosných společenských událostech. Tato *Csárdás nóta* vznikala již koncem 18. století, velice se rozšířila a je populární dodnes. Bartóka zajímal ten druhý směr, v té době ještě velmi málo zmapovaná stará selská hudba. Bartók se nikdy nesnažil folklór předvádět přímo, ale pokaždé ho nějakým způsobem stylizoval. To znamená, že zachoval melodie a rytmus, ale pracoval s harmonií. Ukázkou toho je i soubor *Rumunský lidových tanců*, které rozebírám v následujících kapitolách. Bartók pronikal stále hlouběji do samé podstaty lidové písně a jeho



kompoziční styl se samozřejmě tím směrem vyvíjel, čemuž odpovídala i změna jeho kompozičního jazyka během 20. a 30. let. Skladba *Kontrasty* je důkazem toho, jak Bartók geniálním způsobem dokázal proniknout ke kořenům lidové hudby, osvojil si její prvky a postupy, a tak propojil folklór se svojí osobitou hudební invencí.

## 4 Rumunské lidové tance

Soubor šesti lidových tanců vznikl v roce 1915 a původně se jmenoval *Rumunské lidové tance z Maďarska* (Oblast Sedmihradsko byla do roku 1918 součástí Maďarska). Po roce 1918, kdy se Sedmihradsko sjednotilo s Rumunskem Bartók název pozměnil na „Rumunské lidové tance“ a jsou zde použity původní lidové melodie shromážděny z oblastí Transylvánie. Název Rumunské lidové tance opravdu označuje taneční lidové melodie, na které tancoval prostý lid za doprovodu houslí, violy, či pastýřských píšťal. Typickými tanečními příležitostmi bývaly svatby, křty, některé křesťanské svátky či taneční zábavy. Tyto autentické folklórní melodie Bartók původně zkomponoval pro sólový klavír, později v roce 1917 napsal verzi pro komorní orchestr a Zoltán Székely zaranžoval skladbu pro housle a klavír. Později vznikla verze pro smyčcový orchestr od Arthura Willnera a také i pro smyčcové kvarteto od Gerharda Prasenta. Na svých sběratelských cestách po Transylvánii byl Bartókovi nápomocen Ion Busitia a z vděčnosti mu skladatel tento soubor tanců věnoval. Dílo lze vnímat jako jednu celistvou skladbu, nakolik jej prostupuje jednotná myšlenka, a stejně tak lze k tancům přistupovat jako k jednotlivým uceleným kusům. Každý tanec nese svůj název, kterým je také označován i v autentickém lidovém prostředí:

- *Joc cu Bătă* (palicový tanec)
- *Brâul* (opaskový tanec)
- *Pe Loc* (na místě)
- *Buciumeana* (tanec z Butschumu)
- *Poargă Românească* (Rumunská polka)
- *Mărunțelul* (živý tanec)

Způsob, jakým Bartók rozděluje hudební materiál mezi ruce klavíristy, je jednou z výrazných metod vytváření kompoziční textury, která je přítomna v celém díle. Tak, jako jsou lidové nástroje rozděleny do dvou skupin – na nástroje melodické a harmonické (protože každý z nich má specifickou úlohu), stejně takovou strukturu odráží i tento soubor Rumunských lidových tanců. Jako sólistu si Bartók zvolil pouze pravou ruku a levé ruce svěřil úlohu harmonické ansámblové podpory.

Bartók se v tancích úspěšně pokusil udržet autentický náboj a styl. Pečlivě přistupoval k artikulaci a podobně jak tanečník volil kroky a motivy, tak Bartók citlivě umístil do partitury akcenty, sforzanda, terasovitou dynamiku a další hudební zvýrazňující prostředky. Při svých výzkumech a

sběru lidových písní Bartók zapisoval melodie ručně, a také používal Edisonův fonograf. Máme to štěstí, že se nám nahrávky písní, z kterých Bartók při komponování *Rumunských lidových tanců* vycházel, zachovaly. Na zvukovém záznamu jsou písně interpretované lidovými muzikanty pouze na housle nebo spolu s doprovodnou upravenou violou, nebo na pastýřské píšťaly.

#### 4.1 Joc cu Bătă (palicový tanec) / Jocul cu bătă / Bot tanc

Melodii k prvnímu tanci *Joc cu Bătă* získal od rumunských cikánů ve složení housle a „tří strunná“ viola, která má speciálně upravenou kobyliku, pražec a struník tak, aby bylo možné hrát soustavně po třech strunách najednou. Ladění této violy bývá: g, d1, a. Na tomto nástroji tvoří muzikant harmonický doprovod k melodii, ale je velmi důležitý i v rytmické složce. Píseň pochází z vesnice Mezőszabad (dnes se jmenuje Voiniceni a bývala součástí obce Mezőcsávás) správního kraje Maros-Torda v Transylvánii. Podle Bartókových zápisů tento tanec tancuje jeden mladý muž, který drží v ruce palici (tyč) v určité chvíli skáče tak vysoko, že kopne do stropu.

První tanec má dvoudílnou formu („A“ a „B“) a celková délka je 52 taktů. Tónina tohoto tance kolísá mezi A-dur a a-moll, s vlivem dórského a aiolského modu. Hlavní téma je výrazný rytmický sekvenční model. Všimněme si hned první osminové noty a následujících pár taktů. S označením tenuto a v dynamice forte je hned z první noty patrný energický začátek. Tato nota je rozpoznatelná i na autentické nahrávce a patrně sloužila také jako signál pro tanečníka, že tanec začíná. Kromě dvou dalších šestnáctinových not je pokračování tématu v legátu, což naznačuje plynulost a stupňovitá dynamika vede k vrcholu první fráze tance. Hlavní téma je postaveno na tónech C-D-E-Fis-G stejně jako v taktech 5-8 a 13-16.



Notová příloha 1 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, *Joc cu Bătă* takty 1-5.

Symetricky vystavěná rytmizace dílu „A“ má energický, ale plynulý charakter. Naproti tomu téma a jeho tečkovaný rytmus v dílu „B“ působí, dalo by se říct, poněkud „hranatějším a ráznějším dojmem“. Více rytmických motivů není součástí hlavní melodie a Bartók je do díla citlivým způsobem zakomponoval, inspirován lidovými muzikanty. Kupř. triola v šestnáctinových

hodnotách v taktu č. 17 by se dala považovat spíše za ozdobu než za přesně vypočítaný rytmický prvek. Bartók ve druhém dílu tyto ozdoby umístil podle lidového muzikanta (houslisty), který tento typ variační techniky používal k okrášení jednoduché melodie. Je velice obtížné připsat přesnou rytmizaci folklórním ozdobám a téměř jakákoli skupina rychle zahranych not v lidové hře by se dala brát jako ozdoba, když se soustředí kolem jedné nosné ucelené myšlenky. Změna charakteru v části „B“ je patrná jak v hudbě, tak i v tanci. Tanečník na muziku reaguje a taneční motivy a figury jsou také různějšího charakteru. Jednou z technik, jak rozvinout narativní strukturu prvního tance, jsou tyto dva různé rytmické postupy v obou částech.



Notová příloha 2 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, *Joc cu Bătă* takty 17-21.

Z narativního hlediska jde vnímat oba díly „A“ a „B“ jako dva soupeře, kteří mezi sebou v tanci soupeří. Zkoumat hloubku a skryté myšlenky starých tanců spadá do odvětví taneční antropologie, a proto se zde tímto detailněji zabývat nebudu, avšak toto vědomí jakéhosi příběhu či obrazu, co se za hudbou odehrává, může být interpretovi velmi nápomocné při studiu a interpretování skladby.

## 4.2 Brâul - (opaskový tanec)

Tento tanec je pro Rumunsko typický, i když se tančí v různých regionech rozdílně. Melodii Bartókovi nahrál rumunský flétnista a tato melodie pochází z Egres (dnešní Igriş), z regionu Banát a má ještě tanečnější charakter. Název označuje jiný taneční styl, který obvykle tančili mužské nebo ženské skupiny. Postupem času se však začalo měnit uspořádání tanečníků tak, že se zavedlo střídání muže, ženy, muže, ženy a tak dále. Všichni se podílejí na energickém tanci, přičemž se řídí stejnou choreografií. Píseň je v tónině d v dórsém modu, což dodává melodii melancholický nádech. Bartók používá označení tempa *allegro* se čtvrtovou notou 144, aby zdůraznil energičnost tohoto specifického tanečního stylu. Jak v doprovodu, tak v melodické lince je artikulace převážně staccatová, což dodává tanci optimistického ducha. Téma je rozděleno do dvou frází, v taktách 1-4 a 5-8, každá o čtyřech taktách.

Notová příloha 3 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, Brâul takty 1-10.

Stejně jako u prvního tance i zde máme viditelné dvě rozdílné nálady. První d-moll melancholická přechází do G-dur a poté se opět vrací zpět. I když je toto střídání na velmi krátkém hudebním úseku, přesto je velmi podstatné ve spojení s tancem. Interpret má tedy opět možnost se rozhodnout, jakým způsobem bude fráze interpretovat a jak odliší odstíny části G dur.

### 4.3 Pe Loc (na místě) / Topogó

Tato třetí část také pochází z obce Egres a opět se dělí na díl „A“ (takty 1-18) a „B“ (takty 19-40). Každá fráze je vystavěna na čtyřtaktí. Název této skladby „Na místě“ dokonale vystihuje náladu hudby. Je soustředěna kolem tónu H a používá "neurčitý modus" se zvýšeným čtvrtým stupněm stupnice (E#). Zvýšená sekunda vzniklá mezi tóny D a E# naznačuje středovýchodní hudební vlivy. Tato zvýšená sekunda je typická pro nástroj zvaný *Caval* – Píšťala, která tento interval obsahuje. Zahrát tuto melodii na *Caval* jde velmi jednoduše bez větších obtíží a zní to velmi přirozeně. Také na původní nahrávce je tento tanec prezentován na píšťalu.

Notová příloha 4 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, Pe Loc takty 1-6.

Část „B“ od 19. taktu začíná změnou harmonie a novým tonálním centrem na tónu D. Bartók v části „B“ používá stejné melodické motivy jako v části „A“, pouze harmonicky soustředěné kolem jiného tónu. V tomto tanci lze poprvé rozdělit imaginární postavy vyprávění mezi harmonii a melodií. Harmonie symbolizuje řád a rovnováhu a druhý charakter, který má pestřejší artikulaci a je méně statický, představuje melodie. Tak zastupuje imaginární postavu, která se snaží tento řád narušit. Toto je nám jasně naznačeno v prvních třech taktech, kde zaznívá samotná harmonie.



Notová příloha 5 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, Pe Loc takty 19-28.

Ornamentika, synkopický rytmus a změna tonálního centra v části „B“ spolu s akcenty v melodii by mohly být považovány za hudební znázornění mnoha vizuálních gest tanečníků, která zvyšují atraktivitu oné melodie. Znalost charakteristik obou postav a skutečnost, že melodické téma ke konci příběhu vítězí nad harmonií, ukazuje, že nejpravděpodobnějším vypravěčským archetypem je tragédie. To naznačuje, že původní silná postava díla – v tomto případě harmonie – končí ve slabší pozici, než když začínala. Opět bych rád poukázal na fakt, že symbolika je v lidové kultuře velmi silným aspektem tanec nevyjímaje a znalost těchto náznaků je velkou výhodou pro naprostou orientaci v díle a opravdu profesionální přístup.

#### 4.4 Buciumeana (Tanec z Butschumu) / Buciumeana / Bucsumí tanc

Jak už název napovídá čtvrtá píseň sbírky pochází z obce Bucsony, která je dnes pod názvem Bucuim součástí hrabství Alba a je názornou ukázkou toho, co Enescu nazývá „touhou rumunské hudby“, protože každá fráze má melodickou konturu, která se svažuje dolů. Skladba je rozdělena do dvou částí, z nichž každá má své vlastní melodické téma: „A“ část od 1. do 10. taktu a „B“ část od 11. do 18. taktu. Skladba je v tónině A s mixolydickými prvky. Jedná se o první skladbu v

souboru, která je napsána ve 3/4 taktu. Avšak dokud se melodie neobjeví ve třetím taktu, je obtížné metrum pochopit, protože první dva takty mají vázané noty přes taktovou čáru. Tyto vazby umožňují posluchači vnímat první dva takty v metru 2/4, což vede k metrickému posunu.



Notová příloha 6 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, Buciumeana takty 1-5.

Kontemplativní atmosféru lze vyvodit z Bartókova použití táhlých legátových linií v harmonii i melodii a z klesajících tónů. Paralely mezi oběma díly jsou zřetelné. Každou frázi lze rozlišit podle dvou úvodních taktů. Pro závěrečné dva takty každé fráze v obou částech Bartók znovu používá stejný hudební materiál. I zde je jsou zjevné znaky jakéhosi konfliktu mezi „neklidem a řádem“, hlavně v rytmické nestabilitě mezi postavami. To dává autorovi možnost vyjádřit různé stesky či toužebné nuance, které jsou pro rumunskou hudbu charakteristické. Závěr tance, který se skládá ze stejných dvou taktů, jimiž končí každá dosavadní fráze, lze považovat za opakující se obsesivní deklaraci.

#### 4.5. Poargă Românească (Rumunská polka) / Román polka

Přidáním pátého dílu se charakter sady zcela mění. Bartók zde s optimistickou, vášnivou melodií připravuje závěr cyklu. Starodávný tanec pochází z dnešní obce Beiuș v okrese Bihor. Dórský modus, který začíná na tónu h má čtvrtý stupeň stupnice zvýšený na G# a je hlavním těžištěm tóniny, protože se často používá v rumunské lidové hudbě. Melodie začíná však na tónu d. Tanec obsahuje dvě části „A“ (takty 1-16) a „B“ (takty 17-28). Skladatelovo použití staccatové artikulace a graciézních notových appoggiatur spolu s velkou energičností písně jsou dalšími dvěma prvky Rumunské lidové hudby. Pocit asymetrického hypermetru vyvolávají metrické variace. V důsledku změny metra 3/4 a 2/4 se fráze skládá ze tří taktů, přičemž poslední takt je kratší než dva předchozí. V této skladbě se však objevují i další prvky. Tento styl tance se vyznačuje četnými piruetami, pauzou a změnou směru na konci každé fráze. Arpeggiované pohyby pravé ruky v průběhu celé skladby lze považovat za znázornění piruet v této skladbě.

**Allegro. (♩ = 132)**

Notová příloha 7 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, *Buciumeana* takty 1-10.

Vzhledem ke způsobu, jakým je hudební materiál prezentován, lze oddíl „A“ považovat za „osobnost, která ukládá řád“. Synkopický rytmus sekce „B“ by mohl být použit k identifikaci prvku, který porušuje pravidla. Synkopované rytmy jsou obvykle spojeny s těmi částmi rumunských tanců, kde tanečníci předvádějí svou nejlepší techniku a mohou překročit omezení choreografie. Jako protiváhu synkopovaných rytmů doprovodu zavádí Bartók sforzanda na sestupných taktech pravé ruky počínaje částí „B“. Interpret by měl v části A hrát úsporněji i když energicky, aby ušetřil energii pro část „B“, protože dramatičtější postava přichází až v druhém dílu. V opačném případě by úsek „B“, neměl prostor ke gradaci a skladba by stála na místě a neměla kam vygradovat. K vyvrcholení skladby dochází v úseku „B“, kde jsou přítomny obě postavy a snaží se uzurpovat si autoritu.

Notová příloha 8 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, *Buciumeana* takty 24-28.

#### 4.6 *Mărunțelul* (Živý tanec) / Aprózó

Poslední tanec se skládá ze dvou různých písní. Jedna je z obce Beiuș stejně jako předešlá a druhá pochází z dnešní Lunca Bradului. Nejsou však rozdělené a hrají se attacca. Formu máme opět dvoudílnou „A“ - 1 až 16, a „B“ - 17 až 52, zde je však přidána i kadence – takty 53 až 61.



Skladba začíná kolem tóninového středu D a končí A-durovou harmonií, což naznačuje dórský modus se zvýšeným čtvrtým stupněm stupnice (G#). Název skladby, který odkazuje na rychlý tanec s rychlými krokovými sekvencemi, skvěle vystihuje melodie pravé ruky. Rychlé krokové sekvence tance jsou naznačeny šestnáctinovými notami mezi takty. Interpret by si tedy měl dát záležet na precizní artikulaci. Pro zvýraznění metrického přízvuku a vyvážení síly proti rytmickému vzorci harmonie vkládá Bartók přízvuky prakticky v každém taktu.



Notová příloha 9 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, Mărunțelul takty 1-6.

Oddíl „B“ s označením *più allegro* se vyznačuje rychlejším tempem, triolami, které se vzhledem k tomu, jak rychle musí být provedeny, a synkopickým rytmem v levé ruce jeví jako ornamentální ozdoba (19-20, 23-24). Bartók opakuje melodický materiál části „B“ od 32. taktu, a tím je část B dvakrát delší než část „A“. Odstraňuje rytmické synkopy z úvodní části oddílu „B“ a přidává variantu harmonického postupu v levé ruce. To umožňuje posluchači soustředit plnou pozornost na pravou ruku, která obsahuje hudební materiál již nezadržitelně spějící do konce.

*Più allegro.* (♩ = 144.)

Notová příloha 10 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, Mărunțelul takty 14-25.

Konflikt mezi oběma postavami, melodií a harmonií, lze na základě výše uvedených aspektů považovat za součást příběhu. Myšlenku kontrastního charakteru lze podpořit tím, že melodie se svým pohybem staví do protikladu k rytmu harmonie. Melodie začíná převládat nad harmonií ve 33. taktu. Bartók toho dosáhne tím, že se zbaví složitého rytmu v levé ruce. Sforzanda umísťuje v taktech 33 a 37 na sestupných tónech. Tyto faktory společně s absencí akordů v doprovodu kadence naznačují, že postava tématu vítězí nad postavou, která nastoluje řád. Ke kadenci Bartók přistupuje tak, že k melodii v pravé ruce přidává intervaly a nečekaně ubírá sílu harmonie tím, že omezuje počet tónů, a sazba se stává monodickou.



Notová příloha 11 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, Măruntelul takty 50-61.

Interpret nemusí dělat mnoho, aby posluchači zprostředkoval tento dějový obraz. Postará se o to textura skladby.

## Závěr

V práci poukazuji na vzájemnou inspiraci a ovlivňování klasické komponované a lidové hudby. Mnoho historických pramenů zaniklo pod nánosem času, ale zároveň se jich také stále více dostává na povrch. Této problematice se v hudební sféře nevěnuje dostatek pozornosti, i když nám poskytuje mnoho nových příležitostí. Nahlédnout do podhoubí původu hudby, která mě tolik fascinuje, bylo velmi obohacující a moc si vážím všech, kteří se tímto tématem zabývají. V této hudbě se dle mého názoru odráží kus naší hudební historie. V době, kdy všechno tíhne ke globalizaci a krásné drobné nuance se slévají a stírají do jedné pomyslné koule, považuji za přínosné a žádoucí zacílit pozornost na detaily a prvky různorodosti, aby se tak předešlo úplnému zastření barevnosti a rozmanitosti naší kultury hudební i všech ostatních odvětví. Béla Bartók považoval lidovou píseň za přírodní úkaz, který vychází z nejhlubší podstaty člověka. S tímto chápáním lidové hudby se zcela ztotožňuji. A proto jsem do této práce zařadil Bartókovy Rumunské lidové tance Sz. 56. I když je to velmi známé a často hrané dílo, jen málo lidí tuší, co stálo za jeho vznikem, a ještě méně interpretů tuší, jakou hudbu vlastně hrají. Rumunské lidové tance jsou pro mě reprezentantem spojení vysokého kompozičního umění a odlehčující přirozenosti lidové hudby. Popis a rozbor tanců by měl interpretům ulehčit pochopení skladby a tím tato práce přispívá k lepší a přesnější interpretaci. Považuji za nutné se v interpretovaném díle orientovat a teď po analýze skladby a znalosti zákulisí jejího vzniku se i mě pohled na toto dílo v mnohém rozšířil a vyjasnil. V následujících pracích se chci i nadále věnovat tomuto tématu, objevovat a studovat další projevy vzájemnosti těchto dvou hudebních pilířů, na kterých vyrostla a stojí naše hudební kultura i cítění.

## Seznam příloh

### Obrazová příloha

**Obrázek 1.** Rekrutská scéna u Hussarby (Maďarsko). Autor neznámý, 1850. Maďarské národní muzeum, Budapešť.

Zdroj: SPARTI, Barbara - ZILE, Van Judy (eds.) *Imaging Dance: Visual Representations of Dancers and Dancing*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG. 2011

**Obrázek 2.** Portrét Jánose Bihariho.

Zdroj: [online]. Dostupné z internetu: <https://www.velkeblahovo.sk/obec-2/vyznamne-osobnosti-obce/>

**Obrázek 3.** Portrét Jánose Lavotty.

Zdroj: [online] Dostupné z internetu: <https://zene-kar.hu/2020/01/15/lavotta-janos-emlekezete-most-es-szaz-evvel-ezelott/>

**Obrázek 4.** Portrét Antona Juraja Čermáka.

Zdroj: [online] Dostupné z internetu: <https://vehir.hu/cikk/41677-veszpremi-arcok-csermak-antal>

### Notová Příloha

1. Notová příloha 1 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, *Joc cu Bătă* takty 1-5.

[https://imslp.org/wiki/Romanian\\_Folk\\_Dances%2C\\_Sz.56\\_\(Bart%C3%B3k%2C\\_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/Romanian_Folk_Dances%2C_Sz.56_(Bart%C3%B3k%2C_B%C3%A9la))

2. Notová příloha 2 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, *Joc cu Bătă* takty 17-21.

[https://imslp.org/wiki/Romanian\\_Folk\\_Dances%2C\\_Sz.56\\_\(Bart%C3%B3k%2C\\_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/Romanian_Folk_Dances%2C_Sz.56_(Bart%C3%B3k%2C_B%C3%A9la))

3. Notová příloha 3 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, *Brâul* takty 1-10.

[https://imslp.org/wiki/Romanian\\_Folk\\_Dances%2C\\_Sz.56\\_\(Bart%C3%B3k%2C\\_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/Romanian_Folk_Dances%2C_Sz.56_(Bart%C3%B3k%2C_B%C3%A9la))

4. Notová příloha 4 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, *Pe Loc* takty 1-6.

[https://imslp.org/wiki/Romanian\\_Folk\\_Dances%2C\\_Sz.56\\_\(Bart%C3%B3k%2C\\_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/Romanian_Folk_Dances%2C_Sz.56_(Bart%C3%B3k%2C_B%C3%A9la))

5. Notová příloha 5 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, *Pe Loc* takty 19-28.

[https://imslp.org/wiki/Romanian\\_Folk\\_Dances%2C\\_Sz.56\\_\(Bart%C3%B3k%2C\\_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/Romanian_Folk_Dances%2C_Sz.56_(Bart%C3%B3k%2C_B%C3%A9la))

6. příloha 6 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, Buciumeana takty 1-5.

[https://imslp.org/wiki/Romanian\\_Folk\\_Dances%2C\\_Sz.56\\_\(Bart%C3%B3k%2C\\_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/Romanian_Folk_Dances%2C_Sz.56_(Bart%C3%B3k%2C_B%C3%A9la))

7. Notová příloha 7 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, Buciumeana takty 1-10.

[https://imslp.org/wiki/Romanian\\_Folk\\_Dances%2C\\_Sz.56\\_\(Bart%C3%B3k%2C\\_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/Romanian_Folk_Dances%2C_Sz.56_(Bart%C3%B3k%2C_B%C3%A9la))

8. Notová příloha 8 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, Buciumeana takty 24-28.

[https://imslp.org/wiki/Romanian\\_Folk\\_Dances%2C\\_Sz.56\\_\(Bart%C3%B3k%2C\\_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/Romanian_Folk_Dances%2C_Sz.56_(Bart%C3%B3k%2C_B%C3%A9la))

9. Notová příloha 9 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, Mărunțelul takty 1-6.

[https://imslp.org/wiki/Romanian\\_Folk\\_Dances%2C\\_Sz.56\\_\(Bart%C3%B3k%2C\\_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/Romanian_Folk_Dances%2C_Sz.56_(Bart%C3%B3k%2C_B%C3%A9la))

10. Notová příloha 10 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, Mărunțelul takty 14-25.

[https://imslp.org/wiki/Romanian\\_Folk\\_Dances%2C\\_Sz.56\\_\(Bart%C3%B3k%2C\\_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/Romanian_Folk_Dances%2C_Sz.56_(Bart%C3%B3k%2C_B%C3%A9la))

11. Notová příloha 11 Béla Bartók Rumunské lidové tance Sz. 56, Mărunțelul takty 50-61.

[https://imslp.org/wiki/Romanian\\_Folk\\_Dances%2C\\_Sz.56\\_\(Bart%C3%B3k%2C\\_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/Romanian_Folk_Dances%2C_Sz.56_(Bart%C3%B3k%2C_B%C3%A9la))

## Seznam použitých zdrojů

### Literatura:

HUDEC, Konštantín. *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení, 1949. 125 s.

KRESÁNEK, Jozef. *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1997. 296 s.

MÚDRA, Darina. *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku. II. Klasicizmus*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského hudobného fondu, 1993. 317s.

NAVRÁTIL, Miloš. *Béla Bartók. Život a dílo*. Ostrava: Montanex, 2004. 119 s.

RYBARIČ, Richard. *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I., Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava: Opus, 1984. 231 s.

TALLIÁN, Tibor. *Béla Bartók*. Bratislava: Hudobné centrum, 2012. 416 s.

### Články a studie v odborných periodikách a sbornících:

GARAJ, Bernard. Ľudová ansámblová hudba na Slovensku náčrt historickej a typologickej stratifikácie. *Musicologica* 1/2009, s. 1 – 9.

KAČIC, Ladislav. Ľudové prvky v hudbe 17. a 18. Storočia, *Pamiatky a múzeá. Revue pre kultúrne dedičstvo* roč. 46, č. 2, 1997, s. 36 – 39.

RYBARIČ, Richard. Slovenská hudba 17. – 18. storočia vo svetle novoobjavených prameňov. *Slovenská hudba* roč. 9, č. 9, 1965, s. 227 – 244.

### Vysokoškolské kvalifikační práce:

CATALIN, Iacob. *Elements of Romanian Folkloric Musical Traditions and Narrativity in George Enescu's "Romanian Rhapsody Op. 11, No. 1" and Béla Bartók's "Romanian Folk Dances SZ. 56"*. Lubbock, 2020. Texas Tech University.

GALIOVÁ, Zdenka. *Folklorní inspirace v komorním vokálním díle B. Martinů a D. Šostakoviče*. Brno, 2010. Diplomová práce (Mgr.). Masarykova univerzita. Pedagogická fakulta. Katedra hudební výchovy.

KOCHLICOVÁ, Veronika. *Dva rumunské tance op. 8a Bélu Bartóka v kontexte jeho klavírnej tvorby*. Banská Bystrica, 2022. Diplomová práca (Mgr.). Akadémia umení v Banskej Bystrici. Fakulta múzických umení. Katedra klávesových nástrojov.

**Online zdroje:**

LUTHER, Daniel 2013: *Bethlehemska hra* [online]. [cit. 2023. 02. 23.] Dostupné na internetu: <https://www.ludovakultura.sk/polozka-encyklopedie/betlehemska-hra/>

OBEC VEĽKÉ BLAHOVO: *Významné osobnosti obce János Bihari (1764-1827)* [online]. [cit. 2023. 02. 15.] Dostupné na internetu: <https://www.velkeblahovo.sk/obec-2/vyznamne-osobnosti-obce/>