

„Nerozlišuji v tvorbě věci drobné a velké“¹

Pavel Kordík

1.

Je to krajina dětství, do které se Miloslav Kabeláč (1908–1979) po ukončení války obrací ponejprv: *Děťátko malý, Houpy, houpy, Sedí bubák, Vrní, vrní, Smála se holčička, Spi, panenka, Čundy, čundy...* Vedle právě dokončených *Sedmi skladeb* pro klavír (č. 2, č. 6 a č. 7 zkomponoval v říjnu 1944) a *II. symfonie* pro velký orchestr (komponovat ji začal již v létě 1942) jsou to právě tyto drobné útvary *Zpívánek dětem* pro zpěv a klavír, které se k roku 1946, pro manžele Kabeláčovy velmi šťastnému, vztahují dobou svého vzniku (pouze jedna z nich — *Kolébavka pro Janičku* — byla zkomponována s dvouletým předstihem). *Spi, panenka* je vlastně věnováním matky právě narozené dceři — Kabeláč píseň zkomponoval na slova a nápěv manželky Berty (oba studovali hudební kompozici u Karla Boleslava Jiráka, dirigování u Pavla Dědečka, oba absolvovali Mistrovskou školu pražské konzervatoře u klavíristy Viléma Kurze). Její původní název zněl *Ukolébavka pro Katušku. Modré nebe*, komponované na přelomu let 1949 a 1950, je věnováním otcovským — „své malé Katušce k čtvrtým narozeninám“, čteme na titulním listu skladatelova rukopisu. Představuje zároveň první Kabeláčovo rozsáhlejší poválečné dílo.

Poetika dětského světa si u Kabeláče našla místo již v jeho nejranější tvorbě, nicméně výrazně sílí právě po válce. Není nutně reprezentována či vázána na dětského interpreta — např. *Hra s jesličkami* z roku 1937 je určená sopránu, třem mužským hlasům, komornímu instrumentálnímu souboru a varhanám; zmiňované *Zpívánky dětem* pro zpěv a klavír (druhá řada z roku 1954) jsou určené dospělému interpretu; *Moravské ukolébavky* (1951) na nápěvy i texty moravských lidových písní jsou určené sopránu a komornímu orchestru; *Šest ukolébavek* na slova lidové poezie je určeno pro alt a klavír (1955), v rozšířené verzi pro alt sólo, malý ženský sbor a instrumen-

1 Název je utvořen z vlastních Kabeláčových slov: „Ostatně nerozlišuji v tvorbě věci drobné a velké, obojí má svou cenu. I velké, jako *Mysterium času* [Kabeláčova kompozice pro velký orchestr, op. 31, komponovaná v letech 1953–1957], kdy člověk zrovna napíná hudební myšlenku na maximum, co všechno vydrží, i ty věci drobné, v nichž člověk usiluje zase srazit ji na minimum, co unese pouhý nápad, a kdy mu je, jako by se jeho umělecká mysl vykoukala v křišťálově čisté vodě studánky“ ([S Miloslavem Kabeláčem] 1959, s. 98).



tální soubor (1956). *Modré nebe* nicméně dětskému interpretu (dětskému sboru) určené je. Na rozdíl od většiny ostatních Kabeláčových kompozic určených dětskému hlasu není komponováno na lidovou poezii. Je komponováno na *Modré nebe* Františka Hrubína, respektive jako další spolu-hlas v tomto jedinečném sepjetí výtvarné plochy a živého básnického slova, ve kterém Hrubínovy verše nejsou ilustrací kreseb Čapkových (a vlastní Čapkovy kresby v knize nepůsobí dojmem ilustrace). Hrubínovy verše vyšly poprvé v roce 1948, Kabeláč se do kompozice pustil záhy po jejich vydání.

Kabeláč přebírá rozvrh celkem patnácti básní *Modrého nebe* beze změny. Jejich poetika je vedena určitým scelujícím obloukem časovým — ročním cyklem. Avšak nalezneme zde též básně, které na určitou konkrétní roční dobu explicitně vázány nejsou, jsou takto například spojené s cyklem denním, nicméně ani to nikoliv nezbytně. Právě zde Kabeláč našel impulzy pro jiné a zároveň redukované uchopení Hrubínova celku, jak je patrné ze *Suity zpívaných obrázků* z „*Modrého nebe*“ pro dětský sbor a malý orchestr, jež vznikla s dvouletým odstupem (1952) po podobě klavírní. Pořadí písní *Suity* je následující: *Ranní slunce* — *Kuličky na jaře* — *Na pasece* — *Jablko, loupej se mi* — *Když si hrajeme s míčem* — *Hřej, sluníčko* — *Letadlo* — *Západ slunce*).

Obě dvě kompozice byly premiérovány ve vysílání rozhlasové stanice Praha (klavírní 4. dubna 1950, s malým orchestrem 31. května 1953), v rozhlasu natočeny (klavírní 17. května 1950, s malým orchestrem 16. a 17. března 1953),² nicméně oba snímky byly v roce 1968 smazány (5. června 1968). V kompozici pro klavír a dětský sbor Kabeláč jednotlivé písně pravidelně prokládá drobnými sólovými klavírními větami (Zdeněk Nouza je ve své monografii označuje jako mezihry, respektive jako předeheru, mezihry a dohru: *Předehra* — *Březen* — *Mezihra* — *Kuličky na jaře* — *Mezihra* — *Modrá* — *Mezihra* — *Ranní slunce* — *Mezihra* — *Letadlo* — *Mezihra* — *Když si hrajeme s míčem* — *Mezihra* — *Na pasece* — *Mezihra* — *Západ slunce* — *Mezihra* — *Dvě jablíčka* — *Mezihra* — *Vlnky a vlny* — *Mezihra* — *Jablko, loupej se mi* — *Mezihra* — *Hřej, sluníčko* — *Mezihra* — *Už je podzim* — *Mezihra* — *Na leď* — *Mezihra* — *Modrá a bílá* — *Dohra*, nicméně samotný skladatel v rukopisné ani tištěné partituru tyto plochy nijak neoznačuje, vyjma v tištěném vydání plochu první, nesoucí název celého cyklu).

Naše pozornost se upne především na hlas vokální, při případné další charakterizaci písní budeme vycházet z této rozměrnější podoby *Modrého nebe* s klavírem.³ Nebudeme zde provádět analýzu komplexní a nebudeme též analyzovat všechny písně. Budeme se zabývat především elementárním hudebním tvaroslovím a jeho impulzy, o něž se na jedné straně opírá nosná konstrukce Kabeláčovy *Knížky dětských zpívanek*, jak zní podtitul Kabeláčovy klavírní podoby díla (*Knížka dětských zpívanek podle obrázků Josefa Čapka na slova Františka Hrubína*), vyrůstá na nich stavba souvislých ploch a písňových celků, a na straně druhé každou jednotlivou píseň profilují a ozvláštňují.

2 Premiéra i nahrávka se stejnými interprety — klavír Miloslav Kabeláč, Dětský sbor Čs. rozhlasu pod vedením Bohumila Kulínského, Pražský komorní orchestr s dirigentem Václavem Jiráčkem.

3 Partituru vydalo tiskem Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění v roce 1953. Případné ukázky z partitury jsou převzaty z tohoto vydání. Kabeláčův rukopis je uložen v Českém muzeu hudby.



2.

Převážně monorytmická je Kabeláčova rytmizace Hrubínových veršů. *Březen, Ranní slunce, Letadlo, Když si hrajeme s míčem, Na pasece, Západ slunce, Dvě jablíčka, Vlnky a vlny, Hřeje, sluníčko, Už je podzim, Na ledě* — to všechno jsou písně, ve kterých vokální hlas slovo rytmizuje vždy jen jednou rytmickou hodnotou — tu osminovou, tu čtvrtovou, tu šestnáctinovou, s případným dlouhým vyzněním poslední slabiky fráze v průběhu písně či na jejím konci. S jedinou výjimkou nechává Kabeláč jednotlivé fráze vokálního hlasu nastupovat v celé kompozici na první, přízvučné taktové době, v souladu s přízvukem veršovým. A přesto o monotónnosti nemůže být řeč. Pestrosti, hravosti jako by vnitřní kázeň a úspornost použitých prostředků byla živinou.

Důsledně monorytmická — bez případného dlouhého vyznění poslední slabiky fráze — je vlastně jen píseň *Vlnky a vlny*. Je to zároveň právě zmiňovaná jediná píseň *Modrého nebe*, kde vokální fráze nenastupují výhradně na první taktové době. Nastupují střídavě na první a druhé době taktu (střídavě na přízvučné a nepřízvučné pozici), a sice ve druhé části písně, druhé sloce básně. Kabeláč tak zároveň vypointuje oxytonická zakončení sudých veršů této strofy (spojení přízvuku s jednoslabičným slovem v závěru verše), jež zde čeří jinak poklidnou hladinu setrvalého rozložení slova, přízvuku a počtu slabik veršů ostatních (viz příklad č. 1).

<i>Vlnky a vlny</i>	$\frac{3}{8}$	<i>Máš ráda léto</i>	
<i>okolo tebe,</i>		<i>z bílých pěn?</i>	
<i>rybník je plný</i>		<i>Vodičko, teto,</i>	
<i>modrého s nebe.</i>		<i>dobrý den!</i>	

PŘÍKLAD Č. 1

Obě oxytonická zakončení nesou zároveň též jediné dva tóny celé písně, které mají být artikulovány *tenuto* (dlouze) oproti *staccatu* (krátce) všech ostatních tónů (viz příklad č. 2).

Podívejme se již nyní, jak zde vedena linka melodická. Jednotlivé v rozpětí pouhé kvarty pravidelně se střídající drobné dvoutaktové vzestupně sestupné a sestupně vzestupné oblouky, nesoucí jednotlivé verše první strofy, jsou do sebe melodicky zaklesnuty tak, že každý následující oblouk vždy zopakuje poslední dva tóny oblouku předchozího (členění po verších, tj. po dvoutaktích: „*Vlnky a vlny / okolo tebe / rybník je plný / modrého s nebe*“: $g^1 - a^1 - h^1 - c^2 - h^1 / c^2 - h^1 - a^1 - g^1 - a^1 / g^1 - a^1 - h^1 - c^2 - h^1 / c^2 - h^1 - a^1 - g^1 - a^1$).

Druhá sloka tuto znovu a znovu přerušovanou a znovu a znovu napojovanou vlnivou kresbu promění. Nastupuje na tónu v duchu předchozí tendence očekávaném (g^1), leč pohyb vede proti očekávání — nastoupí obloukem sestupně vzestupným. Její první dva verše nyní vyklenou jediný, souvislý melodický oblouk, neboť verš s oxytonickým zakončením jen plynule naváže na místo, kde předchozí verš právě stoupající melodickou linku opustil — směrem vzhůru ji pak plynule vyvede



Takty 11 až 18

Radostně, rychle (♩ = 76)

p Vln - ky a vl - ny o - ko - lo te - be,
 ryb - ník je pl - ný mod - ré - ho sne - be.

Takty 23 až 30

mp
 Máš rá - da lé - to z bí - lých pěn?
 Vo - dič - ko, te - to, dob - rý den!

PŘÍKLAD Č. 2





dál („Máš ráda léto / z bílých pěn“: $g^1 - fis^1 - e^1 - d^1 - e^1 / fis^1 - g^1 - a^1$). Závěrečné dva verše tvoří oblouk analogický, přičemž celou sestupně vzestupnou frází zanesou, přesadí v duchu vzhůru směřující fráze předchozí, dostupivší k tónu a^1 , ještě o tón výš — od tónu h^1 („Vodičko, teto, / dobrý den!“: $h^1 - a^1 - g^1 - fis^1 - g^1 / a^1 - h^1 - c^2$).





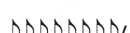
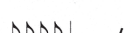

Jestliže se melodika první strofy pohybovala v rozpětí pouhé kvarty (od g^1 až k c^2), ve druhé strofě vykrouží prostor dvojnásobný — nastoupiv od téhož tónu jako ve strofě první (od g^1), vokální hlas zde prostor nese prointonováním poloh spodních (od d^1 až k c^2). A jestliže pak obě strofy mají nejvyšší melodický tón společný, toto c^2 v první strofě jako melodický vrchol nepůsobí, je v ní zopakováno celkem čtyřikrát. Ve druhé strofě však vrcholem, vskutku zahrocením, již bezzbytku je. Je to příkladná ukázka Kabeláčovy hravé kombinatoriky, neustále si pohrávající s určitým omezeným počtem prvků (v tomto případě vlastně jediným drobným melodickým obloukem) rozvrhaným do větších ploch.




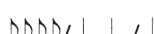
Vraťme se k rytmicke. Některé písně z případného dlouhého proznění posledního tónu fráze vytvoří na konci písně určitou závěrečnou rytmickou kadenci. V písni *Hřej, sluníčko* je tato kadence navíc rozprostřena do celé verše (na Kabeláčem dvakrát opakovaném posledním verši) — je však více než zřejmé, že je pečlivě připravována ze čtvrtého a šestého verše (viz příklad č. 3).

Na kontrastu střídání rozdílných monorytmických ploch je založena píseň *Modrá a bílá*. Vstupní a závěrečná část písně plyne pohybem osminových hodnot, část vnitřní pohybem hodnot šestnáctinových (závěrečný verš je pak uzavřen rytmickou kadencí na posledním tříslabičném slově).



Sotva sejdu mámě s očí, $\frac{3}{4}$ 
 nohy samy povyskočí, 
 shodí boty a jsem bos. 
 Kluka studí jenom nos.  Březen (poslední strofa)

Hřej, sluníčko, ještě chvíli, $\frac{3}{4}$ 
 zahrajem si na motýli, 
 na bělásky, na babočky, 
 než tu místo nich 
 budou létat bílé vločky, 
 vločky, sníh a sníh! 
Vločky, sníh a sníh!  Hřej, sluníčko

Pro ně zmrzlo modré nebe, $\frac{3}{4}$ 
 co na tom, že trochu zebe, 
 honí se tam vesele 
 malí skřehlí andělé.  Na ledě (poslední strofa)

PŘÍKLAD č. 3

Na kontrastu střídání taktů důsledně monorytmických a taktů monorytmických nedůsledně, neboť prorytmizovaných tečkovaním, je postavena velice pregnantní plocha písne *Kuličky na jaře* (viz příklad č. 4). Takty důsledně monorytmické se plně rozvinou teprve ve druhé strofě, respektive v prvních dvou řádcích druhé strofy, neboť teprve zde osminový pohyb takovéto takty cele vyplní — oproti předchozí pravidelné směně sedmislabičného verše s veršem krátkým, pětislabičným (7-5-7-5), se rozměr dlouhých veršů ve druhé strofě ještě o jednu slabiku prodlouží, přičemž se zároveň předchozí střídavý sled dvou veršů nestejně délky nyní přeskupí v kontrast celých dvojverší (8-8-5-5; všimněme si, jak je zde vlastní hra těchto krátkých veršů, vcházejících do styku s verši dlouhými, nejprve pravidelným střídáním a posléze gradující kontrastním protipostavením zároveň sklenuta určitou hrou zrcadlového obratu: v první strofě nejprve: „když to není kluk — běž, kuličko, ťuk“, ve druhé strofě v opačném pořadí: „běž, kuličko, ťuk — ať vyhraje kluk“). Je-li pak vlastní rozvrh taktů vokálního hlasu takový, že každý verš zahajuje nejprve tečkovaným útvarem a teprve po něm následuje útvar netečkovaný, jednoduše řečeno — liché takty jsou tečkované, sudé takty netečkované — v posledním verši se tento postup nečekaně změní a zároveň shrne, uzavře. Pravidelný osminový pohyb nyní přijde na začátek, do lichého taktu.



Mám vzít do hry Vendulku, $\frac{3}{4}$

když to není kluk?

Běž, kuličko, do důlku,

běž, kuličko, ťuk!

Ťuk, kuličko, na kuličku!

Líbí se ti na sluníčku?

Běž, kuličko, ťuk,

ať vyhraje kluk!

PŘÍKLAD Č. 4

Jemnou rytmickou drobnokresbu nalezneme v písni *Jablko, loupej se mi*, jež představuje lyrický útvar, charakterově se blížíci snad ukolébavce. Nalezneme zde pravidelný osminový pohyb a dlouhá proznění v průběhu písně. Avšak fráze jimi tentokrát nebudou končit. Délka (čtvrtka oproti ostatním osminovým hodnotám) zde bude naopak vložena do nitra frází, do nitra prvního a druhého verše, kde prokreslí, nechá vystoupit jejich jednotlivá půlverší (viz příklad č. 5).

Jablko, – loupej se mi, $\frac{3}{4}$

jadýrka – dáme zemi:

PŘÍKLAD Č. 5

Také melodika, nesoucí se na jediném tónu, vykreslí drobné půlveršové celky vždy drobným sekundovým sestupem: „Jablko“: $es^1 - es^1 - des^1$; „loupej se mi“: $es^1 - es^1 - es^1 - des^1$; „jadýrka“: $es^1 - es^1 - des^1$; „dáme zemi“: $es^1 - es^1 - es^1 - des^1$ (viz příklad č. 7).

Třetí a čtvrtý verš pak pořádek článků přeskupí. Pravidelný osminový pohyb, jenž až dosud naplňoval druhou polovinu prvního a druhého verše, se nyní dostává na začátek obou veršů, a naopak ono předchozí ozvláštňování délkou prvních půlverší se nyní dostane do půlverší druhých — nikoliv však již v podobě délky, nýbrž naopak v podobě sestoupení k ještě nižším rytmickým hodnotám (viz příklad č. 6).

stopku trávě, vůni – větříčku, $\frac{3}{4}$

zubům slupky, maso – jazýčku

PŘÍKLAD Č. 6

Prokreslování jednotlivých půlverší, jednotlivých slovních celků se chopí obou diminitiv s typickými předopatrovými a zadopatrovými měkkými souhláskami -ř, -č (je-



dinými v celé básni). Jejich rytmické ozvláštnění, zdrobnění prolne se pak opět s postupem melodiky.

Počáteční kolébání o celkovém rozpětí sekundy (es^1 — des^1) se postupně rozšíří nejprve na tercii (druhá polovina třetího verše — „vůni, větříčku“ — se nevrátí k výchozímu es^1 , nýbrž vyhoupane se o tón výš, k f^1) a posléze na kvartu (druhá polovina čtvrtého verše — „maso jazýčku“ — se analogicky vyhoupane až k ges^1). Rozevíráním melodické krajiny se zároveň klidní, tiší vlastní melodické členění taktů. Jestliže sestupy z es^1 na des^1 v prvním a druhém verši písně člení takty střídavě symetricky (na dvě stejné části, sestup přichází v polovině taktu) a naopak nesymetricky (na dvě nestejně části, sestup přichází až na poslední osmině), ve třetím a čtvrtém verši sestupná melodická fáze nastupuje vždy v polovině taktu, tedy postupuje výhradně symetrickým členěním. Druhá část písně pak celý postup, celou báseň, ještě jednu znovu zopakuje — o kvartu výš.

Takty 5 až 12

V pohodlném pohybu ($\text{♩} = 80$)

Polovina hlasů (hlubší)

p Ja - bl - ko, lou - pej se mi, ja - dýr - ka dá - me ze - mi,

stop - ku trá - vě, vů - ni vě - tříč - ku, zu - bům slu - pky ma - so ja - zýč - ku.

PŘÍKLAD Č. 7

V písni *Modrá* (viz příklad č. 8) bude oživení monorytmického pohybu drobnými rytmickými hodnotami s naopak dlouhým prozníváním slabik spojeno velmi těsně, a to doslova. Pravidelný pregnantní osminový rytmus se zde rozměňuje, rozpouští pohybem drobných šestnáctinových hodnot vždy na začátku třetího taktu každé jednotlivé fráze, po čemž následuje její zakončení na dlouze drženém tónu — poslední slabice verše — v taktu či taktech následujících (dlouze držený tón ve druhé a čtvrté frázi proznívá až do tří taktů). Na tomto dlouze drženém tónu si však ono rozpouštění otevírá cestu mnohem dál. Jde totiž o tón držený, leč promelodizovaný — dosavadní vedení hlasu a slova, dosavadní sylabická ražba slova (co tón to slabika) přechází právě na této poslední dlouze držené slabice v melisma (více tónů legatově spojených jedinou slabikou).

Já mám jaro nejraději: s veselými písňemi $\frac{3}{4}$

ptáci nebe roznášejí po lidech i po zemi.

Zdá se mi, že s nimi létám a že kroužím oblohou

děti, tolik modré je tam, že ji roznést nemohou.

PŘÍKLAD Č. 8



Podívejme se na Kabeláčovo vedení vlastní vokální linky (viz příklad č. 9). Vyplňuje-li skočná sylabická melodika písně jen dvěma kroky, neustále nahoru a dolů, rozsah celé oktávy („Já mám jaro nejraději“ ... $c^1 - a^1 - c^2 - a^1 - c^1 - a^1 - c^2 - a^1$...), právě melisma poslední slabiky pak tento dosavadní melodický pohyb zároveň zklidní, zmírní, přinášeje souvislý pohyb sekundový. Ve druhé frázi sekundový pohyb vzestupný — začíná již na předchozích dvou slabikách („po zemi“: $c^1 - d^1 - e^1 - f^1 - g^1$) — ve čtvrté frázi naopak sestupný („nemohou“: $c^2 - h^1 - a^1 - g^1 - f^1 - e^1$). Melisma zde tedy postupně plynule proutonuje téměř celou oktávu. Tento sekundový pohyb přesto nepřichází zcela náhle, bez přípravy. Jeho drobné projevy na okamžik probleskují již na začátku třetí a čtvrté fráze. A je to pak fráze čtvrtá, závěrečná, jež jím je nesená jak na začátku (zde stále ještě sylabicky) tak i na konci (zde již melismaticky). Je to zřetelné lyrizující gesto, toto převedení vokálního hlasu ze skočného charakteru do jakoby odhmotněného, a možná přesněji — tíže zbaveného stoupání či klesání. — „Vroucně“, píše Kabeláč do partitury nad poslední frází písně básně *Modrá*.

Takty 7 až 26

Radostně, jásavě ($\text{♩} = 60$)

Já mám ja - ro nej - ra - dě - ji: sve - se - lý - mi pís - ně - mi

ptá - ci ne - be roz - ná - še - jí po li - dech a po ze - mi.

a tempo
p *tajemně*

Zdá se mi, že sni - mi lé - tám a že krou - žím o - blo - hou

vroucně

dě - ti, to - lik mod - ré je tam, že ji roz - nést ne - mo - hou.

PŘÍKLAD Č. 9

Poslední písní, na kterou se podíváme v této části věnované především rytmicce, bude píseň *Letadlo*. Je téměř důsledně monorytmická. Chceme na ní však ukázat na něco, čemu se Kabeláč věnuje v celé kompozici s mimořádnou pečlivostí. Jedná se o artikulaci vlastní tónové kvality (viz příklad č. 10).

Všechny slabiky prvního a druhého verše, jež tvoří vstupní melodickou frázi, jsou důsledně artikulovány *staccato* (kromě poslední slabiky, jež se má intonovat *tenuto*). Další fráze, třetí a čtvrtý verš, naopak žádnou artikulacní specifikaci nemá (jen její poslední slabika opět nese požadavek *tenuto*). Tento kontrast (a nyní máme na mysli kontrast celkových ploch, kontrast artikulace *staccato* oproti normální artikulaci)



následně podnikne cestu do nitra fráze, neboť ji vnitřně rozdělí, a sám se dále ještě znásobí — pátý verš postupuje důsledně *tenuto*, přitom každá jeho slabika připadající na první dobu taktu má být ještě zdůrazněna akcentem, avšak bezprostředně navazující verš šestý, druhá polovina třetí fráze, přinese *staccato* a bez akcentací (poslední tón fráze opět *tenuto*). Čtvrtá fráze, sedmý a osmý verš, se artikulačně opět jednotí — je zde předepsané *staccato*, v sedmém verši znovu proložené akcenty (poslední tón fráze opět *tenuto*). Závěrečná část písně pak od jakékoliv specifické artikulace ustupuje. A mizí též dosavadní *tenuto* vždy poslední slabiky, procházející beze změny všemi rozličně artikulovanými frázemi napříč. A přesto zde jeden důležitý a zcela nový výrazový požadavek je: závěr písně má se rozeznít *legato cantabile*! Různotvárná a pečlivě vyvažovaná hra větších a menších artikulačních kontrastů rozvíjí spolu s rytmikou a melodikou stavebnost souvislých ploch v celém Kabeláčově *Modrém nebi*.

Takty 9 až 56

S obdivem. Rychle ($\text{♩} = 80$)

p Nad tou na - ší cha - lu - pou le - tí le - ta - dlo,

drž mu pa - lec, A - len - ko, a - by ne - spa - dlo!

mf > Vr - ní, vr - čí, vr - ní, brou - ká... Chceš - li do - lů knám,

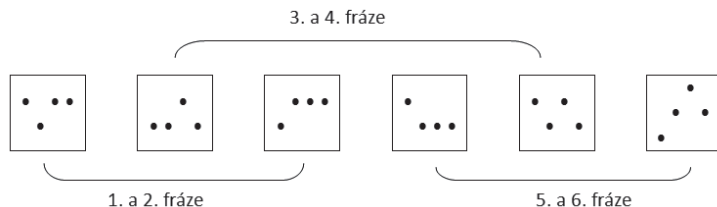
> při - staň, kde je na - še lou - ka, při - staň je - nom tam;

mp *legato cantabile*
ja - ko mo - tý - la tě chy - tí měk - ká trá - va, von - né kví - tí!

mf *più cantabile*
Ja - ko mo - tý - la tě chy - tí měk - ká trá - va von - né kví - tí!

PŘÍKLAD Č. 10

Co se melodiky týká, v písni *Letadlo* můžeme pravděpodobně nejnázorněji pozorovat vlastní hru jednotlivých prvků uvnitř každého jediného článku, jež představují zároveň elementární tvary, ze kterých pak melodické fráze vyrůstají. Je to vlastně jediná, neustále se obměňující čtyřtónová konstelace, zakládající elementární melodický pohyb (viz příklad č. 11).



PŘÍKLAD Č. 11

První čtyřtónová konstelace přinese jediný odskok a zase okamžitý návrat (terciový; „Nad tou naší“: $^1_2 \ ^3_4$). Druhá konstelace je vlastně zrcadlovým a zároveň račím obratem konstelace první (v rozpětí sekundy; „chčeš-li dolů“: $^1_2 \ ^3_4 \rightarrow \ ^2_1$). Třetí konstelace o jednu pozici posune pořadí tónů konstelace výchozí (v rozpětí sekundy; „letí letadlo“: $^1_2 \ ^3_4 \rightarrow \ ^3_4 \ ^1_2$). Čtvrtá konstelace je zrcadlovým obratem konstelace třetí (v rozpětí tercie; „jako motýlí“: $^2_3 \ ^4_1 \rightarrow \ ^2_3 \ ^4_1$). Pátá konstelace odskoky zdvojnásobí, přinese kyvadlový melodický pohyb (terciový; „vrní, vrčí“: $^1_2 \ ^3_4$) a konečně šestá konstelace již tuto distanční melodiku dvou rozdílných melodických tónů rozevře do elementárního melodického oblouku (sekundově terciového).

Jednotlivé fráze jsou pak postaveny vždy na dvou člancích, otevírajících melodický prostor opačným směrem (tedy v každé frázi je zakomponovaný vždy jeden článek s krokem sestupným, jeden s krokem vzestupným). Vstupní fráze („Nad tou naší chalupou letí letadlo“) stojí na první a třetí konstelaci, druhá fráze rovněž tak. Třetí fráze („Vrní, vrčí, vrní, brouká... Chčeš-li dolů k nám“) stojí na druhé a páté konstelaci, čtvrtá fráze rovněž tak. Pátá fráze („jako motýla tě chytí měkká tráva, vonné kvítí“) stojí na čtvrté a šesté konstelaci, šestá fráze rovněž tak.

Uvnitř každé jednotlivé fráze jsou na sebe jednotlivé články (konstelace) stavěny tak, že oba — vzestupný i sestupný — nastupují vždy společným výchozím tónem. V první a ve druhé frázi oba články nastupují na as^1 (jejich celkové rozpětí je kvartové), ve třetí a čtvrté frázi oba články nastupují o kvartu níž, na es^1 (jejich celkové rozpětí je terciové). V páté frázi nastupují oba články na es^1 (o celkovém rozpětí sexty), v šesté jsou však již oba přeneseny zpět na as^1 (o celkovém rozpětí sexty). Pátá a šestá fráze tedy společný melodický půdorys zaokrouhlí, neboť přenesou z nižší polohy frází vnitřních (okolo es^1) do polohy výchozí (okolo as^1), a zároveň, pohybující se obě na melodicky nejaktivnějších člancích, píseň v nich postupně vystoupá k celkovému rozpětí téměř oktávy.

3.

Vokální hlas jednotlivých písní *Modrého nebe* se nese převážně v rozpětí oktávy, tu ji překračující o půltón či o tón, tu ji o tón naopak nedostupující. Jen výjimečně oktávu překročí o malou tercii, výjimečně ji nedostoupí o kvartu. Právě tyto písně jsou k vzájemnému kontrastu vloženy do jeho středu. Tedy mezi šestou a devátou písní, obě o rozpětí malé decimy (malé tercie přes oktávu), nalezneme píseň sedmou o rozpětí pouhé kvinty. Vlastní melodika písní, na kterou se zaměříme nyní — půjde nám o to vystihnout jednotlivé rozdílné melodické typy —, vyrůstá, jak jsme mohli již částečně pozorovat, z hravé kombinatoriky, variující neustále určitý dosti omezený počet prvků, podobně jako tomu bylo v případě rytmu.



Zmiňovaná sedmá píseň o nejmenším tónovém rozpětí — *Na pasece* — je vlastně rozpočítadlem. Kabeláč je vymodeluje hudebně. První hudební fráze, skládající se ze dvou článků (odpovídají rozsahu jednotlivých veršů), představuje prostý oblouk stupňovitě stoupající (první článek) a zase klesající (druhý článek) v celkovém rozsahu čtyř tónů, kdy každý z nich je důsledně zdvojen (viz příklad č. 12). Teprve na konci fráze je toto zdvojení porušeno, melodie se zde mírně zvlí, hlas se k poslednímu tónu vrací odskokem („Kdo přeběhne první kládu, / ten dostane míč“: $d^1 - d^1 - e^1 - e^1 - fis^1 - fis^1 - g^1 - g^1 / fis^1 - fis^1 - e^1 - fis^1 - d^1$). Tímto závěrečným krokem tercie je poslední tón fráze zdůrazněn spolu s jeho zdůrazněním rytmickým — dlouhým vyzněním. To vše dodává písni lapidárnost a charakter odříkávání. Druhá fráze (třetí a čtvrtý verš: „a ten vzadu a ten vzadu, / musí z lesa pryč“) postupuje zcela shodně s první.

Třetí fráze (pátý a šestý verš) přinese prostý kontrast a zároveň určité přehození obou článků. Nastupující o tón výš, než kam dostoupil nejvyšší tón frází předchozích, položí ve svém prvním článku oblouk opačný, sestupně vzestupný, přičemž je to tentokrát tento první článek fráze, který se ke svému výchozímu tónu vrací skokem tercie („a ten, kdo s té klády sletí“: $a^1 - a^1 - g^1 - g^1 - fis^1 - fis^1 - a^1 - a^1$), zatímco druhý článek fráze pak jen stupňovitě klesá, a tedy přinese stejné tóny, jako vstupní články frází předchozích, jen v obráceném pořadí („nesmí víckrát mezi děti“: $g^1 - g^1 - fis^1 - fis^1 - e^1 - e^1 - d^1 - d^1$). Kabeláč tuto třetí frází i se slovy pátého a šestého verše několikrát dokolečka bez zastávky opakuje. Rozpočítadlo končí otevřeně, nikoliv na výchozím tónu — a sice recitací pátého a šestého verše na tónu g^1 po jednotaktové odmlce vokálního hlasu (a odmlce i jinak pravidelně doprovázejícího klavíru). Celá píseň postupuje od *mezzoforte* přes *forte* až k závěrečné frází ve *fortissimu*.

Důmyslně prokomponovanou hříčku (tvar je zde ještě o deset taktů kratší než předchozí rozpočítadlo, má jen 32 taktů) představuje píseň *Když si hraje s míčem*. Hra zde přechází v prokomponovaný výrazový fenomén. Její jednotlivé plochy jsou dány již vzájemným vztahem vokálního hlasu a klavíru. Ve vstupní ploše se vokální hlas a klavír nejprve po taktech pravidelně střídají: první takt klavír — druhý takt vokální hlas — třetí takt klavír — čtvrtý takt vokální hlas — pátý takt klavír — šestý takt vokální hlas — sedmý a osmý takt klavír (viz příklad č. 13). Opakuje-li zde vokální hlas beze změny vstupní verš (otázku „čí jsi míči?“) na jediném oktávově odskakujícím tónu v rámci jediné polohy: $c^1 - c^2 - c^2 - c^1$, stejná čtyřtónová intonace, jež je opakovaně uložena též klavíru, se v něm nese prudce vzhůru, střídavě vokální hlas protínajíc z poloh hlubokých až nad vokální linku: první takt: $C - c - c - C$, třetí takt: $c - c^1 - c^1 - c$, pátý takt: $c^1 - c^2 - c^2 - c^1$, sedmý a osmý takt: $c^2 - c^3 - c^3 - c^2$.

V další ploše intonují hlas a klavír společně, paralelně nad sebou, nikoliv již střídavě vedle sebe. Klavír do sebe vtáhne veškeré předchozí dění a zároveň jej zmírní, rozvlí ve znamení drobně oscilujícího proudu dvou sousedních tónů f a g : pravá ruka, hrající vždy do třetí a čtvrté osminy taktů, tyto dva tóny ponese neustále v jednočárkované oktávě ($f - g^1$), zatímco levá ruka, hrající vždy do první a druhé osminy taktů, tyto dva tóny střídavě vkládá do malé a do jednočárkované oktávy ($f - g / f^1 - g^1 / f - g / f^1 - g^1$...). Nad touto plochou se pak záhy rozestře vokální hlas. Zvlniv se nejprve několikrát spolu s klavírem na tónech f^1 a g^1 , je to nyní on, kdo, ve dvou postupných vzedmutích, rozčísne prostor — v rozpětí oktávy neúplně, zato nyní plně prointonované („...jako vítr ve vlasech!“ ... $f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - c^2 - des^2 - es^2$).



Takty 11 až 42

Velmi rychle. Rozpustile. (♩ = 92)

Chlapci

mf stacc. *f* *mf*

Kdo pře-běh-ne prv-ní klá-du, ten do-sta-ne míč, — a ten vza-du a ten vza-du,

f *f* *sempre cresc. ed accel.*

mu-sí zle-sa pryč, a ten, kdo sté klá-dy sle-tí, ne-smí víc-krát me-zi dě-ti,

a ten, kdo sté klá-dy sle-tí, ne-smí víc-krát me-zi dě-ti, a ten, kdo sté klá-dy sle-tí,

ne-smí víc-krát me-zi dě-ti, a ten, kdo sté klá-dy sle-tí, ne-smí víc-krát me-zi dě-ti,

ff

a ten, kdo sté klá-dy sle-tí, ne-smí víc-krát me-zi dě-ti!

PŘÍKLAD Č. 12

Třetí plocha náleží pouze klavíru. Dosavadní pravidelný dvoučtvrtový takt písně v ní bude rozrušován taktem tříčtvrtovým, a třebaže se vlastní rytmika neodchýlí od svého pravidelného pohybu v osminových hodnotách, samotné nepravidelné střídání dvou nestejných mír (sudé a liché) působí konfliktně. Těž akordy v levé ruce (v písni se zde objeví vůbec poprvé), které přízvучnost taktu tu podpoří, tu nastoupí proti jeho přízvучnosti (jsou navíc důsledně zdůrazňované akcentem). Vokální hlas se odmlčel, avšak pravá ruka klavíru prokládá akordiku levé ruky fragmenty předchozí klenby vokální linie.

Závěrečná plocha přinese zklidnění. V zrcadlovém postupu se zde znovu objeví úplný začátek celé písně. Byla-li výchozí čtyřtónová fráze písně vzestupně sestupná ($c^1 - c^2 - c^2 - c^1$), přičemž v klavíru při každém svém opakování ještě postupovala o oktávu výš a výš, je tomu nyní naopak. Klavír ji čtyřikrát za sebou, tentokrát bez přerušení, zopakuje v podobě opačné (sestupně vzestupně) a zároveň v celkovém zhuštěném sestupu z nejvyšších poloh do nejnižších ($c^3 - c^2 - c^2 - c^3 / c^3 - c^2 - c^1 - c^2 / c^2 - c^1 - c - c^1 / c^1 - c - C - c$). Teprve nyní naposledy nastoupí vokální hlas, též ve směru opačném a se závěrečným spočínutím na výchozím stupni tóniny, na tónice („čí jsi míči, čí?": $c^2 - c^1 - c^1 - c^2 - f^1$). Závěrečný úder klavíru ji potvrdí. Tato tónika, kterou zde cítíme náležet tónině dur, *F dur*, je tónikou společnou tónině *f moll*, jež se rozezněla ve druhé části písně. Toto napětí mezi stejnojmennými tóninami *f moll* a *F dur* tedy zároveň tvoří osu tonálního napětí celé písně se středem v oné

Když si hrajeme s míčem

Skotačivě, pomalu začítí (♩ = 69)

p *accel.* *mf* *f*

Či jsi, mí-ři? Či jsi, mí-ři? Či jsi, mí-ři?

Rychle a živě (♩ = 76)

f *p sub.* *poco a poco cresc.* *stacc.*

mf *molto*

Teď už ni-ři, teď jsem všech, ja-ko mo-tyl, ja-ko ví-tr ve vla-sech!

ancora cresc. *stacc.* *ed accel.*

Pomalu *p*

Či jsi, mí-ři, ři? —

dim. e rit. *mf*

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems. The first system is in 2/4 time, marked 'Skotačivě, pomalu začítí (♩ = 69)'. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and includes markings for acceleration (*accel.*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*). The piano accompaniment starts with mezzo-piano (*mp*) and includes *accel.* and *mf* markings. The second system is marked 'Rychle a živě (♩ = 76)'. The piano part features dynamics *f*, *p sub.*, *poco a poco cresc.*, and *stacc.*. The third system has a vocal line with dynamics *mf* and *molto*. The piano part includes *ancora cresc.*, *stacc.*, and *ed accel.*. The fourth system is marked 'Pomalu' and starts with piano (*p*). The piano part includes *dim. e rit.* and ends with *mf*. The score is in G major and 2/4 time.

PŘÍKLAD Č. 13

části nejvypjatější, třetí. *Když si hrajeme s míčem* je prostou hříčkou, zároveň však prokomponovanou zhuštěnou dramatickou zkratkou.

Byla-li pro píseň *Na pascce* charakteristická Kabeláčem jistě zamýšlená určitá celková melodická státnost, neboť řetězení a neustálému variování článku zde není



uložen větší celkový melodický tah (statičností získávání si či rozevírání vlastního melodického prostoru vyznačovala se též například již dříve analyzovaná píseň *Modrá*, její oktávní prostor je dosažen hned v prvním taktu písně), píseň *Když si hraje s míčem* útvar pohybově dynamický rozhodně představuje, třebaže není v tomto ohledu (kombinatoriky melodických článků) možná modelovým příkladem.

Je jím však bezpochyby píseň *Kuličky na jaře* (viz příklad č. 14). Její jednotlivé verše jsou rozloženy do dvoutaktů a tvoří velice pregnantní plochu rytmickou (jak jsme viděli již dříve) i melodickou. V prvním dvoutakti hlas intonuje na jediném tónu (c^1). Ve druhém dvoutakti postoupí o sekundu výš (v jeho druhé polovině: $c^1 - c^1 - c^1 - c^1 / d^1$). Ve třetím dvoutakti od tohoto c^1 vystoupá na tercii (v jeho druhé polovině: $c^1 - c^1 - c^1 - c^1 / c^1 - d^1 - e^1$). Ve čtvrtém dvoutakti hlas nastoupí bezprostředně na f^1 , tedy v oddálení o kvartu od výchozího c^1 (vrací se pak zpět k výchozímu tónu, ale druhá polovina dvoutakti opět končí kvartou: $f^1 - c^1 - c^1 - c^1 / f^1$). Druhá část písně přinese podstatné zhuštění celého postupu. Byla-li tato pulzující melodika, tvořená neustále většími a většími odskoky od pevně prodržovaného výchozího tónu, doposud držena v dvojtaktích, nyní se melodie dere vzhůru s každým jednotlivým taktem (prima / sekunda / tercie / kvarta / kvinta: $c^1 - c^1 - c^1 - c^1 / c^1 - d^1 - c^1 - c^1 / e^1 - c^1 - c^1 - c^1 / c^1 - d^1 - e^1 - f^1 / g^1 - c^1 - c^1 - c^1 / g^1$). Dosáhnuvši kvinty, zdrží ji na dvoutakti a v dalším pak vyrazí přímo k oktávě.

Takty 5 až 20

Čtveracivě. Rychle, ale ne příliš ($\text{♩} = 120$)

mf Chlapci

Mám vzít do hry Ven - dul - ku, když to ne - ní kluk?

Běž, ku - lič - ko, do důl - ku, běž, ku - lič - ko, ťuk!

Ťuk, ku - lič - ko, na ku - lič - ku! Lí - bí se ti na slu - nič - ku?

Běž, ku - lič - ko, ťuk, *molto sfz* ať vy - hra - je kluk!

PŘÍKLAD Č. 14

Další způsob otevírání melodického prostoru jsme vlastně již mohli sledovat v písni *Letadlo* a v písni *Jablko, loupej se mi*. A sice transpozicí určitých větších ploch, vystavených okolo sevřeného melodického jádra. V písni *Letadlo* tomu tak bylo mezi posledními dvěma frázemi celé písně, tedy až na jejím konci (obě melodicky shodné



fráze v rozpětí sexty, pátá a šestá, nastupovaly v kvartové distanci). V písni *Jablko, loupej se mi* to byla celá druhá část písňe (o celkovém rozpětí kvarty), která o kvartu výš přenesla a zopakovala to, co se dělo v části první (též o celkovém rozpětí kvarty). Podobně je tomu i v písni *Už je podzim* (viz příklad č. 15), avšak její celkový melodický tah je již o něco dynamičtější.

Takty 4 až 15

Pomalů. ($\text{♩} = 64 - 66$)

mp

Už je pod-zim, hně-dá hlí-na le-pí se nám na pa-ty _____

a zmo-dré-ho ne-be zby-lo je-nom Han-ce na ša-ty. _____

mf *prosebně*

Dra-ku, hle-dej me-zi mra-ky ješ-tě kou-sek plá-týn-ka, _____

ať si mů-že mod-rou suk-ni u-šít ta-ké ma-min-ka! _____

PŘÍKLAD Č. 15

Melodický průběh vstupní fráze, stavebnost jejích jednotlivých melodických článků (však vlastně jediného, neustále variovaneho článku) bychom mohli vyjádřit schematicky takto:

Už je pod-zim, hně-dá hlí-na le-pí se nám na pa-ty _____

Její první článek (a) přinese jen repetovaný tón c^1 („Už je podzim“: $c^1 - c^1 - c^1 - c^1$), druhý článek (b) nastupuje o sekundu výš a vzápětí zpět klesá na tón výchozí („hnědá hlína“: $d^1 - c^1 - c^1 - c^1$), třetí článek (c) zaneše své první dva tóny na dříve dosažené sekundové zvýšení a vzápětí postoupí ještě o sekundu výš, teprve potom klesá k výchozímu tónu celé fráze („lepší se nám“: $d^1 - d^1 - e^1 - c^1$), a konečně závěr fráze, čtvrtý článek (b), jen znovu zopakuje, co přinesl článek druhý („na paty“: $d^1 - c^1 - c^1$).

Právě třetí článek, článek melodicky neaktivnější (c), článek o rozpětí tercie, pak v písni povede hlavní melodický tah. Ve druhé frázi se uvnitř tohoto článku postoupí již o tercii („jenom Hance“: $d^1 - d^1 - f^1 - c^1$), jeho celkové rozpětí je nyní kvarta.

a b c' b

a z mo-dré - ho ne - be zby - lo je - nom Han - ce na ša - ty.

Jak již naznačeno výše, druhá část písně vlastně jen dosavadní dění vokálního hlasu přesadí o kvintu výš (od tónu g^1). Třetí článek se nicméně v nadcházející frázi plynule vyvíjí dál. Třebaže jeho celkové rozpětí zůstane stejné jako v dvoutaktí předchozím (kvarta), jeho první dva tóny nyní nastupují na výchozím tónu fráze (g^1) — článek tedy nyní dosahuje svého celkového kvartového rozpětí jediným krokem („ještě kousek“: $g^1 - g^1 - c^2 - g^1$). Avšak je zde ještě jedna nepatrná, důležitá změna — a sice v článku posledním, který poprvé sestoupí pod výchozí tón celé fráze ($g^1 - f^1 - g^1$).

a b c'' b'

Dra - ku, hle - dej me - zi mra - ky ješ - tě kou-sek plá - týn - ka,

V poslední frázi se třetí článek vzepne intervalem kvinty („ušít také“: $g^1 - g^1 - d^2 - g^1$). Poslední článek se již více nevariuje, zato však přichází změna ve druhém článku fráze — od výchozího repetovaného tónu se vokální hlas odděluje vzestupným krokem tercovým (až doposud postupoval jen sekundou).

a b'' c'' b'

ať si mů - že mod-rou suk - ni u - šít ta - ké ma-min - ka!

V písni *Západ slunce* bude melodický prostor otevírán kombinací transpozice jednotlivých celistvých frází výš či níž s určitým zrcadlovým obratem takto vystavěných ploch (viz příklad č. 16). Také zde hlas postupuje postupným rozšiřováním výchozího melodického jádra. Schéma první fráze („Pojď k večeri, Haničko, / pojď už, nebo umřeš hladý“), můžeme vyjádřit takto:

a b a b'

Pojď k ve - če - ři, Ha - ni - čko, pojď už, ne - bo u - mřeš hla - dy,



Postupně vzhůru stoupající melodika dosahuje v prvním článku sekundy, ve druhém tercie, ve třetím zpět sekundy, ve čtvrtém kvinty. Druhá fráze („podívej se, sluníčko už zapadá do zahrady!“) je celá přenesena o tercii výš a postupuje analogicky s frází předchozí.

Druhá strofa, nastupující o oktávu výš (na tónu h^2), než kde nastoupila úvodní fráze první části (tón h^1), vše zopakuje v zrcadlovém obratu. Postupně klesající hlas dosahuje v prvním taktu sekundy, ve druhém tercie, ve třetím zpět sekundy, ve čtvrtém kvinty. A také druhá fráze této druhé části písně je pak přenesena o tercii níž.

Takty 3 až 12

Lehce. Rychle. ($\text{♩} = 72$)

(hlubší hlasy) *mp* *naléhavě*
tenuto

Pojd' k ve - če - ři, Ha - ni - čko, pojd' už, ne - bo u - mřeš hla - dy, ___

mf
po - dí - vej se, slu - ní - čko už za - pa - dá do za - hra - dy! ___

Takty 18 až 27

Rychleji ($\text{♩} = 88$)

DÍVKY (vyšší hlasy) nebo SOLO

mf *zdráhavě*
Pů - jdu, a - le ne - ra - da. Jak bych mo - hla u - mřít hla - dy? ___

mp
Když slu - ní - čko za - pa - dá, ce - lý svět je zčo - ko - lá - dy. ___

PŘÍKLAD Č. 16

Poslední písní, nad kterou se pozastavíme, je píseň *Ranní slunce*. Je velmi charakteristická pro Kabeláčovo hudební myšlení. Zvláštní rozhostující se poklid vlastního slova je tvořen skladbou dvou střídajících se řečových poloh: řeči popisné (popisující krajinu) a přímého oslovení. V první strofě splývá toto střídání s rozložením veršového rýmu: *a, a, b; a, a, b*. Oslovení přichází na třetí a šestý verš (*b*), které jsou zároveň oproti oběma rýmem spojeným čtyřslabičným veršům předchozím (*a, a*), končícím na pozicích nepřízvučných, pokaždé o jednu slabiku delší, zakončené přízvučně. Řeč se tedy opakovaně nese určitým kyvadlovým výkyvem od dvou krátkých, nepřízvučně ukončených veršů k veršům delším, oxytonickým, scelujícím. Scelujícím, uzavírajícím a zároveň vyzývajícím, oslovujícím. Celá první strofa je nesena jedinou větou frází.

Druhá strofa přinese stejné veršové schéma (*a, a, b; a, a, b*) o stejném slabičném rozměru jednotlivých veršů. Nicméně ony dvě střídající se polohy řeči se nyní rozrostou každá do jednoho celého trojverší. Každou z nich nyní nese jedna ucelená větná fráze.

Ranní slunce

Voní kvítí,
barvy svítí,
pojď, sestřičko ven,
slunce z trávy
vstává, zdraví:
Děti, dobrý den!

Pookřívá,
jak se dívá
listím do zahrad.
Nezhasni nám,
nechoď jinam,
budeme si hrát!

To je určité poeticky prokomponované gesto vstřícnosti, gesto rozevření a zároveň ztišení. Také pohyb vokálů jemně rozehraje tuto hru. Postup od tenkého dlouhého -í, jež probarvovalo první dva verše („Voní kvítí, barvy svítí“) k vokálům naopak převážně krátkým verše třetího, jdoucím až k zadopatrovému -o („pojď, sestřičko, ven“). Další veršová trojice postupuje obdobně, jen z prvních dvou veršů mizí ono tenké -í a zvuk se rozevívá k dlouhému otevřenému vokálu -á. Ve druhé strofě pak jednotlivé plochy na kontrastnosti celkově ztrácejí.

Kabeláč čtyři trojverší pravidelně rozloží do čtyř čtyřtaktových frází (viz příklad č. 17). Oba čtyřslabičné verše (*a, a*) ponese vždy první dvoutaktí, pětislabičný verš (*b*) pak dvoutaktí druhé, přičemž jeho druhý takt, nesoucí vždy již jen jedinou dlouze proznívající slabiku, se navíc pokaždé rozroste do dvojnásobné délky, neboť se v něm změnilo metrum z dvoudobého na čtyřdobé.

Melodická skladba celé písně je velice prostá. První dvoutaktí každé fráze bude vždy melodicky aktivní, postupně stoupající, druhé dvoutaktí přinese naopak vždy jedinou ustálenou formuli (sekundový úkrok dolů a zase zpět: $es^1 - es^1 - des^1 - des^1 - es^1$) — jako jediná však sestoupí pod *s* každou frází a s každým jejím článkem pravidelně se navracející výchozí tón písně es^1 , od kterého se jejich melodický prostor směrem vzhůru postupně otvírá. Teprve v závěru písně se i tato závěrečná figura obrátí v opačném směru svého dosavadního pohybu, a vystoupí vzhůru k tónice (?) as^1 (píseň zde v zásadě nestále osciluje mezi akordy *As dur* a *es moll*, jimž tón *as* oběma náleží).

V prvním dvoutaktí první fráze hlas nastupuje prorepetováním tónu es^1 s jediným, až téměř na konci sekundovým vzlňením („Voní kvítí, barvy svítí“: $es^1 - es^1 - es^1 - es^1 - es^1 - es^1 - fes^1 - es^1$). Od prvního dvoutaktí další fráze hlas postupuje již v každém taktu. Nejprve přes tercii ke kvartě („slunce z trávy“: $es^1 - ges^1 - as^1 - ges^1$) a vzápětí výš, přes kvartu ke kvintě („vstává, zdraví“: $es^1 - as^1 - b^1 - as^1$). V prvním dvoutaktí další fráze nejprve zopakuje poslední vzestupný postup předchozí, tedy postup přes kvartu ke kvintě („Pookřívá“: $es^1 - as^1 - b^1 - as^1$) a vzápětí postoupí znovu výš, přes kvintu až k sextě („jak se dívá“: $es^1 - b^1 - c^2 - b^1$). A v prvním dvoutaktí poslední fráze pak zamíří analogicky nejprve přes kvintu k sextě, a potom přes sextu až k septimě („Nezhasni nám, nechod' jinam“: $es^1 - b^1 -$

Ranní slunce

Pomalů. Jemně. (♩ = 66)

Vo - ni kvi - tí, bar - vy svi - tí, pojd', se - stří - ěko,

ven, — slun - ce z trá - vy vstá - vá, zdra - ví: Dě - ti, dob - rý

den! — Po - o - kři - vá, jak se di - vá listím do za - hrad. —

Ne - zhas - ni nám, ne - choď ji - nam, bu - de - me si hrát! —

pp, *mp*, *p*, *pp*, *poco rit.*, *a tempo*, *rit.*, *a tempo*, *molto rit.*, *mf più mosso*, *mf*, *più mosso*, *accel.*, *e*, *cresc.*, *molto*, *ff*



$c^2 - b^1 / es^1 - c^2 - des^2 - c^2$). Je to zvláštní prostor, jenž se zde rozevřel mezi výchozím tónem celé intonace a jejím tónem nejvyšším, jen o tón s ním nedosahujícím sepětí oktávy ($es^1 - des^2$), již však naopak dospěl ve vztahu tohoto nejvyššího tónu des^2 k onomu spodnímu des^1 , kam vokální linka sestupovala v neproměnné závěrečné figurě každé předcházející fráze.

Na první pohled nám může postup písně *Ranní slunce* připadat podobný postupu písně *Už je podzim*. A jistá podobnost zde bezesporu je. Avšak melodický pohyb písně *Ranní slunce* vzniká vzdalováním se od neustále jednoho a téhož výchozího tónu, její celkový melodický prostor je homogennější (je nesen, latentně přítomen, postupným rozevíráním se v každé frázi). A zatímco v písni *Už je podzim* byl melodický vrchol každé fráze položen až do její druhé poloviny — homogenní zde byl tedy jednotlivých frází melodický tah —, v písni *Ranní slunce* je melodický vrchol zasazen vždy do první poloviny fráze, od které se její druhá polovina se svou sestupnou formulí spíše odděluje. Je to skutečně formule vyvažující, nikoliv však tónovým rozsahem (pět tónů proti osmi), nýbrž svým výrazem. Její poklid jakoby právě neustálým odpovídáním vždy dvěma neustále rostoucím vzestupně sestupným vzedmutím části vyvažované vnitřně narůstal.

Všimněme si, jak je zároveň každý druhý takt oněch melodicky vzhůru stoupajících dvoutaktí písně *Ranní slunce* nesen představou neuspěchání, či možná dokonce postupného zadržování vždy celé první poloviny fráze. Mají-li se tyto čtyři tóny — jako jediné v každé frázi, nesoucí se celkovou dynamikou *piano* — pokaždé rozeznít vlnou mírného zesílení a zeslabení (*crescendo* a *decrescendo*), je u nich v partituře stejně pečlivě připsán požadavek jejich postupného zpomalování. Na slovech „barvy svítí“ postupujeme ještě bez zpomalení, na slovech „vstává zdraví“ však již máme mírně zpomalit (*poco ritardando*), na slovech „jak se dívá“ zpomalit (*ritardando*) a na slovech „nechoď jinam“ velmi zpomalit (*molto ritardando*). Po každém z těchto zpomalení pak Kabeláč důsledně předepíše *a tempo* (v původním tempu) pro druhou polovinu fráze, závěrečnou figuru (a teprve závěrečnou figuru úplně poslední fráze naopak jemně odrazí — *più mosso*, hybněji). Jednotlivá dvoutaktí každé fráze též Kabeláč požaduje oddělovat drobnou výrazovou přerývkou (v partituře vyznačenou apostrofem).

Celá píseň se pak ještě jednou rozezní v posledních taktech klavíru. Jestliže klavír pod poslední slabiku každé fráze přinesl vždy dlouze držený akord *As dur*, nad kterým nechával vzápětí rozplynout akord *mollový*, *es moll*, přičemž touto klavírní figurou též celou píseň zahajoval, v poslední frázi se z tohoto *es moll* náhle vyloupne melodie celé písně ve velmi vysokých polohách (pravá ruka) a ve velmi drobném šestnáctinovém pohybu. Též v kontrastní dynamice a tempu (*accelerando e crescendo* vyústující až do *fortissima*). „Hlas“ se tentokrát od *es* (es^2) vznese i nad ono *des* (des^3) a oktávu dotvoří, střídajíc se pak ještě s vrchní sekundou ($es^3 - f^3 - es^3 - f^3 \dots$), kterýžto pohyb se posléze rozpustí v trylek.

Není nemožné zde nevzpomenout kontemplativní, litanizující plochy Kabeláčových vrcholných kompozic, třebaže se jedná o paralelu nepřímou (!), neboť velmi odlišného celkového vyznění a kontextu — druhou část jednověté kompozice *Eufemias mysterion* (pro soprán a komorní orchestr na vlastní skladatelova slova v překladu do antické řečtiny, 1964–1965), čtvrtou větu z jeho *Osmé symfonie* (pro soprán sólo, smíšený sbor, bicí nástroje a varhany na biblický text *mene, mene, tekel, ufarsin*, 1969–1970), třetí větu *Osudových dramát člověka* (pro trubku, bicí nástroje, klavír a recitaci, na texty z *Evangelia sv. Jana*, ze Shakespearova *Hamleta*, z Komenského



Labyrintu a sekvence *Stabat Mater*, 1975–1976) či určitou kontemplativní, litanizující povahu vlastního tématu jeho *Mysteria času* (pro velký orchestr, 1953–1957).

Vzájemné provazování „vteřinových písniček“ *Modrého nebe*, jak jim říká skladatel Karel Šrom (Vojtěch /ed./ 1999, s. 527), útvarů důmyslně rozehrávaných od žertovných, hravých hříček přes lyrické či naopak dramatičtější polohy až po polohy vysloveně kontemplativní, výraz bezprostřednosti dětského světa překračující, obracející se ke světu dospělých, tato *hra*, respektive tyto různé polohy hry, jež se pokusila naše analýza podchytit, představují Kabeláčův nejosobitější tón, ve kterém se tyto živé formy stýkají s živým slovem básnickým. Tón konturující Hrubínův verš ve víceméně neměnném vokálním prostoru (a přesto každá píseň krouží prostor zcela specifický, osobitý), tón usazující, lépe řečeno převrstvující poetické slovo elementaritou monorytmických struktur (a přesto každá píseň má svůj specifický rytmický ráz), tón, který zakládá vlastní hloubkovou dimenzi Kabeláčova pojetí celku.

Jak řečeno dříve, naše analýza není komplexní, není analýzou celé kompoziční struktury. Je to například otázka tonálního ukotvení souzvukové struktury *Modrého nebe* a její role výrazové, již by bylo možno věnovat samostatnou studii. Podobně otázce povahy vlastního klavírního partu coby hlasu strukturujícího, který spolu s vokálním hlasem krouží každou píseň jako charakterově uzavřený celek. Partu, kterému je, jak záhy uvidíme, přířknuta též role sólová — tvoří-li určité mezi jednotlivými písněmi neustále se navracející výchozí pozadí, jeho kontext se v dotyku jednotlivých charakterově kontrastních písní neustále proměňuje vnitřně. A je to taktéž otázka vlastní *zvukové barvy*, vidíme-li v partituru z jednohlasého sboru vyčleňovat se tu či kterou hlasovou skupinu (někdy určenou výškou hlasů — skupinu hlasů vyšších či nižších —, někdy určenou barvou hlasů — skupinu hlasů chlapec-kých či dívčích), popřípadě sólový hlas, které bude třeba věnovat pozornost. Zejména posledně jmenovaná oblast si pravděpodobně vynutí analýzu *Modrého nebe* v podobě pro sbor a malý orchestr — otázka po bližším vztahu k vlastnímu výtvarnému světu Čapkovu pak získá relevantní analytické opory.

Kabeláč kráčí celou tvorbou cíleně *ad fontes*, praví muzikolog Vladimír Lébl, „na jedné straně k duchovnímu odkazu Helady, k *Bibli* i dál kulturám předevropským, na druhé straně ke Kosmově kronice a jiným pramenům české historie a mytologie“.⁴ Svět dítěte, dětský svět k tomuto *ad fontes* jednoznačně patří. „Dátí věcem a dějům jejich vlastní hodnotu znamená zabezpečit dílu jeho vnitřní monumentalitu a absolutní hloubku pojetí“, říká Emil Filla, ať už se jedná o zachycení „scény snímání z kříže“ nebo „skořápky z ořechu“ (Filla 1982, s. 51).

⁴ Lébl 1988, s. 68. Vedle výše jmenovaných kompozic jmenujme alespoň Kabeláčovu *Hudbu k Sofoklově tragédii Elektra* (pro orchestr, alt či mezzosoprán sólo a ženský sbor, 1956), *Hudbu ke hře „Mistr devíti písní“* čínského básníka Kuo Mo-žo (pro symfonický orchestr a baryton sólo, 1957), *Hamletovskou improvizaci* (pro velký orchestr, 1962–1963), *Sedmou symfonii* (pro velký orchestr a recitátora na text autorův podle slov *Evangelia sv. Jana a Zjevení sv. Jana*, 1967–1968), elektroakustickou kompozici *E fontibus Bohemicis* (vytvořenou z mluvy a zpěvu, ze zvuku varhan a ze zvuku zvonu Zikmund, na texty z *Kosmovy Kroniky české*, řeč Vojtěcha Raňkova z Ježova při pohřbu Karla IV. a řeč Jana Husa, 1970–1973) či *Proměny chorálu Hospodine pomiluj ny* (pro velký smíšený sbor, sólový baryton, mužský sbor a sólový vyšší ženský hlas, 1974–1978; pro klavír a orchestr, 1972–1979).

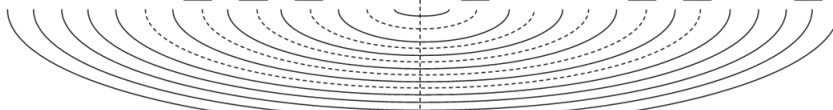
4.

Provázání kompozičního celku stuhou sólových klavírních vět, vnášejících do sledu vět s vokálním hlasem jakýsi iterativní hlas, je absolutního pojetí *Modrého nebe* již ryze Kabeláčovou strukturou.

Označíme-li si tyto jednotlivé sólové klavírní věty, prokládající písně, písmeny *a*, *b* a *c*, vystoupí zároveň velmi čitelně jejich symetrizující rozvrh a integrující úloha. Jejich základní výchozí sled *a-b-b-c* je zde uveden dvakrát za sebou, přičemž při svém opakování je poslední věta *c* nahrazena větou *a*: *a-b-b-a*. Druhý dvojitý sled těchto klavírních vět postupuje v opačném uspořádání: *c-b-b-a*, *c-b-b-a*. Konstantou celého postupu má tedy být vždy dvojitá expozice věty *b* oproti vždy jediné expozici věty *a* a věty *c* (zachování důsledného sledu *a-b-b-c* v první polovině *Modrého nebe* s jeho následným opakováním v pořadí opačném by v pomyslném středu celé kompozice přivedilo dvojitou expozici i věty *c*).

Podíváme-li se na způsob, jakým je v celé kompozici rozloženo metrické měření jednotlivých písní či sólových klavírních vět — liché (písně či klavírní věty v třídobé metrické pulzaci) a sudé (písně či klavírní věty metrické pulzaci dvoudobé či čtyřdobé), vystoupí na povrch další symetrizující moment celého rozvrhu *Modrého nebe* (některé písně v sobě obsahují měření obě, dochází ke změně metra v jejich průběhu — v případě šesté písně ke změně metra nedochází, avšak klavírní doprovod do pravidelné intonace vokálního hlasu ve čtvrtových hodnotách dvoučtvrtého taktu přináší pohyb osminových triol; viz příklad č. 18).

	Březen		Kučičky na jaře		Modrá		Ranní slunce		Letadlo		Když si hraje s mlékem		Na pasce		Západ slunce		Dvě jablíčka		Vlny a vlny		Jablko, lozopj se mi		Hřej, sluníčko		LE je pocházím		Na ledě		Modrá a bílá	
píseň:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15															
sól. klav. věta:	a	b	b	c	a	b	b	a	c	b	b	a	c	b	b	a	c	b	b	a	c	b	b	a	c	b	b	a	c	
metrum:	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$



PŘÍKLAD Č. 18

Je-li sled sólových klavírních vět symetricky usazený, můžeme říci konstantní, samotné sólové klavírní věty konstantní nejsou. Vlastně — jsou i nejsou. Kabeláč je neustále mírně variuje, aniž by narušil jejich vlastní kompoziční strukturu. Klavírní věta *a* přinese pulzující zvukovou plochu, víceméně ostinálně rytmizovaný proud na jediném repetovaném tónu, otevírající zvukový prostor postupně se zmnožujícími odskoky k tónům jiným, více či méně vzdáleným. Věta se při dalších opakováních (celkem pět vět *a*) variuje pomocí transpozic, tedy jejím přenesením do jiných zvukových poloh, přičemž tyto transpozice mají symetrickou strukturu — první a pátá věta *a* na-

OPEN
ACCESS

Modré nebe

Miloslav Kabeláč
(* 1908)

Rychle. Lehce a vzdušně (♩. = 96)

Klavír

8^{va} *p* *stacc.* *con Ped.*

cresc.

poco rit. *poco f a tempo* *rit.*

dim.

a tempo *dim. e molto rit.* *ppp*

PŘÍKLAD Č. 19

stupují od tónu *f* (první od *f*¹, viz příklad č. 19, pátá od *f*²), druhá a čtvrtá věta a vynesou celou plochu o tercii výš oproti větě první, a naopak o tercii níž pod první větou je položena věta *a* centrální, třetí.

Klavírní věta *c* postupuje obdobným způsobem, je však výrazově odlišná (viz příklad č. 20). Tvoří plochu klidnou, značně pomalejšího tempa, plochu do sebe zvukově



Něžně ($\text{♩} = 63$)

pespress. *pp* *non lunga* *pochettino rit.* *a tempo* *pespress.*

pp *non lunga* *pochettino rit.* *a tempo* *p* *non lunga* *poco cresc. e poco accel.*

pp *non lunga* *a tempo* *p*

p *tranquillo* *pp* *a tempo*

poco cresc. e poco accel. *m.d.* *p* *tranquillo*

p *poco a poco dim.* *rit.* *ppp*

PŘÍKLAD Č. 20

pohrouženou, neboť jednotlivé fráze, vlastně fráze jediná, postupně se jakoby rozvíjející, prodlužující a vzápětí do sebe zase svinující, zkracující, si pravá ruka s levou neustále podává jejím zrcadlovým převratem. Druhá věta *c* (celkem tři věty *c*) nastupuje o tercii výš než první, třetí nastupuje o tercii níž než první.

Klavírní věta *b* (viz příklad č. 22) je variovaná odlišně. Jestliže všechny věty *a-b-c* představují zároveň trest kompozičních postupů *Modrého nebe*, právě věta *b* je trestí vlastní kombinatorické hravosti. Pravá ruka a levá ruka této věty, věty nejhybnější, si rozdělí tónovou škálu *As dur* (s vynechaným druhým tónem *b*) na dvě symetrické struktury. Pravá ruka se bude pohybovat výhradně na třech tónech *f-g-c*, levá ruka výhradně na třech tónech *as-des-es* (obě jsou strukturovány sekundkvartově – pro větší názornost si v následujícím příkladu škálu *As dur* zapíšeme od tónu *f*).

f — g — **As** — (b) — c — des — es



Pravá ruka a levá ruka pak přinesou hravé řetězení s rozličnou četností neustále opakovaných sestupných sekundových a kvartových kroků v rámci dotyčného tónového výběru (pravá ruka sestupnou kvartu *c-g*, sestupnou sekundu *g-f*, sestupnou kvarta *f-c*; levá ruka sestupnou kvarta *as-es*, sestupnou sekundu *es-des*, sestupnou kvartu *des-as*), ve kterém jednotlivé třítónové struktury každé ruky neustále rotují v celkově sestupném směru (takty 1. až 6., pravá ruka postupně: $c^3, g^2, f^2, c^2, g^1, f^1, c^1$, levá ruka postupně: $es^2, des^2, as^1, es^1, des^1, as, es$).

Jednotlivé sekundové a kvartové kroky levé a pravé ruky postupují v první části věty (1. až 6. takt) tak, že proti každému sestupnému kvartovému kroku pravé ruky *c-g* přinese levá ruka vždy sestupný sekundový krok *es-des*, proti sestupnému sekundovému kroku pravé ruky *g-f* přinese levá ruka vždy sestupný kvartový krok *des-as* a proti sestupnému kvartovému kroku pravé ruky *f-c* přinese levá ruka vždy sestupný kvartový krok *as-es* (viz příklad č. 21). V další ploše (7. takt až polovina 9. taktu) jedno z těchto jakoby dvou do sebe zaklesnutých ozubených kol o jednu pozici přeskočí: proti sestupnému kvartovému kroku pravé ruky *c-g* přinese nyní levá ruka vždy sestupný kvartový krok *as-es*, proti sestupnému sekundovému kroku pravé ruky *g-f* přinese nyní levá ruka vždy sestupný sekundový krok *es-des* a proti sestupnému kvartovému kroku pravé ruky *f-c* přinese nyní levá ruka vždy sestupný kvartový krok *des-as* (od poloviny devátého taktu až do konce následuje uzavření celého pohybu, též zklidnění v tónice *As dur*). Obě ruce klavíru jsou pak rytmicky vzájemně konfigurovány tak, že pravá ruka jakoby utíká v dvojnásobném tempu, neboť v šestnáctinových hodnotách, levá ruka vždy v osminových.

	1. až 6. takt			7. až polovina 9. taktu		
	4	2	4	4	2	4
Pravá ruka:	<i>c - g</i>	<i>g - f</i>	<i>f - c</i>	<i>c - g</i>	<i>g - f</i>	<i>f - c</i>
Levá ruka:	<i>es-des</i>	<i>des-as</i>	<i>as-es</i>	<i>as-es</i>	<i>es-des</i>	<i>des-as</i>
	2	4	4	4	2	4

PŘÍKLAD Č. 21

Druhá věta *b* (celkem osm vět *b*) je zcela shodná s první. Zato třetí a čtvrtá věta *b* změnu přinesou — pravá a levá ruka si v nich prohodí své tónové struktury — nyní to bude pravá ruka, která bude v sekundových a kvartových krocích postupovat na tónech *as-des-es*, zatímco levá na *f-g-c*. Neměnné však zůstává jejich rytmické nastavení (je konstantní pro všechny věty *b*), tj. pravá ruka postupuje vždy v šestnáctinových hodnotách, levá ruka vždy v osminových.

Pátá a šestá věta *b* se vrací k rozdělení tónových struktur věty *b* první a druhé, jsou vlastně takřka jejich doslovným návratem. Sedmá a osmá věta se zase vrací k rozdělení tónových struktur mezihry *b* třetí a čtvrté, nicméně neustálé hravé opakování sestupných sekundových a kvartových kroků položí tentokrát do celkově vzestupného směru (viz příklad č. 23).

Sólovými klavírními větami, zejména větou *b*, jsme skončili naši analýzu záměrně. Je, jak jsme již řekli, trestí určité hravé kombinatoriky celé skladby *Modrého*

nebe. Třebaže každá její nota je pečlivě zaznamenána, zvukově ji nese určitý improvizací, aleatorní ráz, ve kterém se neustále nahoru či dolů vzájemně prosívají jedny a tytéž zvukové elementy.

Absence Kabeláčem autorizované nahrávky nám nedovoluje nahlédnout představu, jakou o vyznění živého díla — představu v detailu i v celku — měl samotný skladatel. Bohaté interpretační pokyny té či které písni, pokyny artikulační a dynamické ve spojení s rytmikou a tempem písni, jsou zde vždy jen vodítky, jakými je výrazově orientována nejen hudební struktura, nýbrž též vlastní Hrubínův verš. V tomto křehkém světě miniatur nabývá každý detail charakteru události. V současné době však zvukový snímek Kabeláčova *Modrého nebe* vzniká (sbormistr Jan Pirner, dětský pěvecký sbor *Radost Praha*, klavír Václav Mácha) a naše analytické hypotézy bude tedy možno prověřit a případně dále rozvinout.

Hravě a vesele (♩ = 108)

The musical score is written for piano in 4/4 time with a tempo of 108 beats per minute. It consists of five systems of music. The first system begins with a treble clef and a melody starting on G4, followed by a bass clef with a simple accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*. The second system introduces *poco* and *sim.* markings. The third system continues the melodic and accompaniment patterns. The fourth system shows a continuation of the piece. The fifth system concludes with *poco a poco rit.* and *pp* dynamics, ending with a double bar line.



Vesele (♩ = 108)

PŘÍKLAD Č. 23

Tato studie vznikla díky institucionální podpoře dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace RVO: 68378076.

LITERATURA

Filla, Emil: Holandské zátiší. In týž: *Práce oka*, eds. Čestmír Berka a Rudolf Skřeček. Odeon, Praha 1982, s. 49–70.

Lébl, Vladimír: K tvůrčímu profilu skladatele. *Hudební věda* 25, 1988, č. 1, s. 64–69.

Nouza, Zdeněk: *Miloslav Kabeláč. Tvůrčí profil skladatele*. Kabinet hudební historie Etnologického ústavu AV ČR, Praha 2010.

S Miloslavem Kabeláčem o hudbě a lidech, kteří ji tvoří. *Hudební rozhledy* 12, 1959, s. 96–98.

Vojtěch, Ivan (ed.): Miloslav Kabeláč a Český hudební fond. *Hudební věda* 36, 1999, č. 4, s. 461–558.

RÉSUMÉ

‘I do not distinguish between major and minor pieces in art’

This study yields an analysis of one of the most distinctive compositions from the composer Miloslav Kabeláč (1908–1970) for children’s choir and piano — *Blue Sky* (1950). One’s attention focuses above all on the vocal sound, on the elemental musical morphology and its impulses, which on the one hand stands the load-bearing constructions of Kabeláč’s compositions (which are built upon continuous planes and musical units), and on the other hand, these elements shape and define each individual song. Kabeláč outlines Hrubín’s verse (from the collection *Blue Sky*, 1948, which uses pictures from Josef Čapek) through the elemental nature of monorhythmic structures and in a more or less unvarying vocal space. Despite this, however, each song has its own specific traits and pronounced character. The elements of play, which this analysis will attempt to express and within which are found various deep dimensions of Kabeláč’s conception of the work as a whole, are mutually related structures of joking, playful puns through lyrics or vice versa through more dramatic position to a decidedly contemplative position, an expression of the naturalness of the world of children followed by a return to the world of adults.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Miloslav Kabeláč; *Modré nebe*; František Hrubín; Josef Čapek; analýza; hra; vokální hlas; hudební tvarosloví; píseň / Miloslav Kabeláč; *Blue Sky*; František Hrubín; Josef Čapek; analysis; play; vocal sound; musical morphology; song.

Pavel Kordík | Kabinet hudební historie Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i.
kordik.pavel@gmail.com

